

Le Manuscrit de Londres dévoilé

12 conclusions d'analyse

par Michel Cardin ©2005

Les considérations qui me sont venues à l'esprit durant les 12 années de travail artistique et musicologique consacrées au Manuscrit de Londres de Silvius Léopold Weiss (1687-1750) m'ont amené aux conclusions suivantes. Aujourd'hui, je peux en établir la liste sur les vérifications historiques et surtout pratiques que j'ai pu faire. J'espère que ces quelques précisions pourront amener les observateurs un peu plus près des intentions originales. D'autres musiciens et analystes apporteront, j'en suis sûr, encore plus de détails d'interprétation dans les années à venir. Je veux remercier les personnes qui ont alimenté ma recherche par leurs découvertes importantes : Douglas Alton Smith, Tim Crawford, Markus Lutz, Frank Legl, Claire Madl, ainsi que bien d'autres encore que je ne peux nommer ici. Chaque point résumé est extrait de mes textes constituant *Le Manuscrit de Londres dévoilé*, entièrement mis à jour et disponible maintenant sur le site Internet www.slweiss.com . Les mêmes sujets y sont traités dans le contexte plus complet des tonalités, des sources, et des implications techniques et esthétiques. Les points ici résumés sont :

- [1. Unité et chronologie](#)
- [2. Qualité des œuvres, ampleur des basses et ornementation](#)
- [3. Minutie musicale et négligence éditoriale](#)
- [4. Pièces remises dans leur contexte](#)
- [5. Pièces d'autres compositeurs et pièces douteuses](#)
- [6. Polyvalences instrumentales](#)
- [7. Pièces pour luth non théorbé](#)
- [8. Les préludes ajoutés](#)
- [9. Deux catégories de menuets et de bourrées](#)
- [10. Les deux problématiques des points de reprise](#)
- [11. La problématique des liaisons](#)
- [12. La musique d'ensemble](#)

[1. Unité et chronologie](#)

Nous ne pouvons pas encore établir de chronologie réelle pour les œuvres du Ms de Londres, mais Tim Crawford en a bien circonscrit les dates générales de composition en rapport avec l'implication des séjours de Weiss à Prague (voir le *Lute Society of America Journal*, édition de 2000).

Par contre, la musique elle-même nous révèle un désir d'unité dans la confection de ce volume en ce que l'allemande de la dernière sonate solo n° 26 S-C32 est tout à fait dans le moule de celle de la sonate n° 1 S-C1. On peut en dire de même pour tous les mouvements des deux sonates, et particulièrement pour la courante : même style, même construction,

mêmes jeux de voix, de rythmes et de marches harmoniques que dans celle de la première sonate. Nous retrouvons en outre le même style de composition et la même tonalité au début (sonate n° 1), au milieu (sonate n° 14 S-C19) et à la fin du manuscrit (sonates n°25 S-C31 et 26 S-C32). On sent avec cet encadrement la volonté de l'auteur d'établir un tout homogène et représentatif de sa première grande période, même si certaines oeuvres possèdent déjà la finesse qu'on retrouvera dans ses dernières grandes sonates (les 14 tardives parmi les 20 originales du Manuscrit de Dresde). Cette volonté d'homogénéité est telle que nous avons, en plus, comme première mesure de la dernière sonate, exactement la même que pour l'allemande de la première sonate et l'on constate sans difficulté qu'il y a véritablement un « air de famille » chez les allemandes de ces quatre sonates en Fa.

Par ailleurs, l'unité des mouvements dans les œuvres est la plupart du temps assez facilement visible grâce à des moules mélodiques ascendants-descendants similaires, à des cellules thématiques reconnaissables, à des harmonies complémentaires bien dosées, ce qui réfute l'idée que n'importe quel mouvement de sonate peut être transférable à n'importe quelle autre de même tonalité et que l'on peut reconstituer des sonates à notre goût sans autre préoccupation. Cela n'est certes pas un procédé impossible, Weiss l'a fait lui-même parfois d'un manuscrit à l'autre, mais il faut savoir qu'il en a bien saisi les paramètres avant de le faire, et que nous ne sommes pas Weiss et que l'on brise alors des entités déjà consciemment organisées avec soin. Au surplus, nous ne pouvons plus désormais évoquer l'ancien faux argument de « qualité inégale » cautionnant de tels charcutages, car, nous le savons maintenant, la qualité est éclatante du début à la fin du manuscrit. Quel pianiste oserait jouer en concert une sonate de Beethoven en remplaçant des mouvements par d'autres pigés ailleurs ?

2. Qualité des œuvres, ampleur des basses et ornementation

En effet, le pari est gagné en ce qui a trait à la qualité du contenu de ce grand livre de musique. Contrairement à ce que pensaient certains, aucune pièce ne mérite, après un examen minutieux, d'être rejetée d'un enregistrement ou d'un programme de concert, toutes sont de grande valeur. On voit bien sûr chez Weiss la qualité de composition par les effets sonores originaux, les pédales surprenantes, les suspensions dramatiques, les phrases élaborées, les modulations osées, ainsi que les éléments techniques avancés, la liaison simulée sur deux cordes, l'utilisation active de l'annulaire, les superpositions sonores contenant des harmonies cachées, etc. Mais l'audace et l'originalité de l'écriture de Weiss ne peuvent être correctement évaluées sans deux éléments importants : l'ampleur des basses qui implique une richesse sonore complexe et exigeante dans l'exécution ; et l'ornementation non écrite mais implicite.

Weiss fait partie de ceux chez qui un haut degré de richesse musicale est atteignable seulement par ces deux implications importantes, que j'appellerais « la pleine sonorité » ou la « sonorité sans compromis », et puis « l'ornementation active ». En effet, il faut d'une part travailler la sonorité au point de la rendre quasiment orchestrale, ceci entraînant les grandes difficultés que sont le soutien sonore (l'« overlegato » comme on dit en anglais) et l'étouffement des basses. Et d'autre part il faut plus que de simples mordants éparpillés ou petits arpègements occasionnels : il faut ni plus ni moins

réinventer la phrase musicale aux reprises, et cela est un devoir d'interprète. Cela veut dire une véritable part personnelle de création. Sans cela, la musique paraît d'intérêt moyen. Cette implication de l'« interprète collaborateur » était anticipée par Weiss autant, j'en suis sûr, que sa capacité technique.

3. Minutie musicale et négligence éditoriale

La découverte récente du propriétaire du manuscrit, le Comte Adlersfeld de Prague, nous aide à comprendre pourquoi le Ms de Londres est une compilation soignée et imparfaite à la fois. Adlersfeld était plus un collectionneur qu'un luthiste et il ne devait pas trouver nécessaire d'avoir une classification précise. Voulant par contre conserver jalousement ce trésor parmi ses collections destinées à rester dans sa succession familiale, il donnait à Weiss la motivation de laisser un ouvrage musicalement valable pour longtemps. Le soin dans les détails vu du début à la fin appuie donc la thèse d'un ouvrage minutieusement révisé par son auteur et vu comme un tout, mais non destiné à la publication, ce qui explique l'écart entre la minutie musicale et la négligence quant aux titres, l'absence de chronologie complète (quelques-unes des oeuvres seulement étant datées) et de séparations précises entre les œuvres. Cette nette dichotomie, lorsque bien comprise, nous aide donc, contrairement à ce que l'on croit à première vue, à considérer sérieusement le Manuscrit de Londres comme étant *musicalement* généralement le plus fiable lorsqu'il s'agit de comparer les sources.

4. Pièces remises dans leur contexte

Par la pratique régulière des œuvres, on réalise que certaines pièces ne peuvent pas être classées comme D.A.Smith l'a fait. Par exemple, la bourrée p.299 n'est pas une bourrée II de la sonate précédente car elle est impossible à lier à l'autre non seulement à cause du manque d'association des thèmes, mais aussi à cause de leur dynamique différente et surtout de leur densité harmonique différente (voir ci-dessous au sujet des menuets et bourrées). Par contre, c'est l'inverse pour *La belle Tirolaise* qui est en fait un Rigaudon II de la sonate solo n°21 S-C27. Je ne suis pas d'accord non plus concernant les 3 mouvements supposément de trop du *Divertimento à solo*. Au contraire, ils forment clairement des paires avec leur premier volet respectif par une complémentarité consciente des thèmes et des développements, qu'ils aient été composés à des dates différentes ou non, ce qui donne une oeuvre non pas avec trop de mouvements, mais parfaitement bien balancée.

Une autre œuvre à mon avis mieux balancée est le Capriccio en Ré si on fusionne les deux versions existantes, celle de Varsovie n'ayant pas la grande cadence et celle de Londres n'ayant pas le grand développement central, les deux entités se justifiant par la présence de l'autre. On peut voir aussi que la courante de la sonate solo n°6 S-C10 existe également dans Dresde, mais cette concordance n'est pas mentionnée par Smith, sans doute parce qu'en comptant les mesures, il en est arrivé à deux de plus pour une des deux versions, ce qui lui a fait croire qu'elles étaient deux pièces différentes (il s'agit en fait de deux mesures qui se répètent). Le menuet p.242 est aussi à remettre dans sa sonate, la n°26 S-C32 (voir Dresde). Il y a aussi les 4 pièces en Do et les 4 pièces en Ré vers la fin

du manuscrit : je ne dis pas qu'il faut absolument leur donner un numéro de sonate, mais il faut au moins les considérer comme potentiellement identifiables comme sonates, ce qui nous fait presque sentir qu'il y a 34 sonates au lieu de 32 pour Londres.

Et je dirais même 33 au lieu de 31, car la sonate S-C4 est un cas spécial. La pratique instrumentale a des exigences de logique incontournables et je ne peux me résoudre à considérer ces pièces en tant que sonate entière du Ms de Londres. Mais attention : cela me fait donc considérer qu'elle l'est dans Dresde ! Car la nommer telle dans Londres demande de la réfuter dans Dresde puisqu'un enregistrement ou une prestation publique empêche en principe de répéter la même sonate deux fois, et il ne resterait que des lambeaux pour Dresde, source pourtant vraiment complète ! Il y a trop de différences de mouvements entre les deux sources et la solide entèreté de la version de Dresde se verrait par trop altérée, et celle de Londres par trop augmentée. Ces deux sources sont partiellement concordantes d'accord, mais pas suffisamment concordantes à mon avis pour donner un même numéro de sonate aux deux.

Il ne faut pas oublier que le *Praelude* p.290 en Mi bémol est en fait un prélude et fugue, ce qui fait trois fugues au total pour le manuscrit.

5. Pièces d'autres compositeurs et pièces douteuses

L'attitude générale des luthistes et analystes jusqu'à récemment était de penser que dès qu'une pièce du Ms de Londres ne suivait pas le moule des pièces typiques et ayant d'une certaine envergure, dès qu'elle était légère dans sa structure, était répétitive dans ses motifs, contenait des incongruités harmoniques, etc., il était de mise de dire qu'elle devait être de quelqu'un d'autre. En jouant une à une et à fond les 237 pièces du manuscrit, cette sensation s'amointrait fortement pour la bonne raison que l'on découvre en tout état de cause que beaucoup de ces dissidences existent autant dans de nombreuses pièces dites « assurément de Weiss » que dans ces pièces suspectes. Seulement, elles y sont moins évidentes à première vue. Le meilleur exemple de cette reconnaissance incomplète peut être effectué en faisant des comparaisons avec une pièce comme *Comment Sçavez-Vous?* Les indices visibles y mettent le doute, comme par exemple le fait qu'elle ait été ajoutée à posteriori. Pourtant, musicalement et techniquement, elle n'a pas plus d'étrangeté de phrases, d'harmonies et de positions sur manche que la très similaire Anglaise de la sonate de la même tonalité S-C18. Mais personne ne remet en question l'authenticité de cette Anglaise car sa première apparence la moule bien à la majorité des pièces. On pourrait ainsi en nommer d'autres encore, même certaines qui sont accompagnées de l'autographe de S.L.Weiss lui-même, et dire qu'elles sont douteuses selon les mêmes principes d'écriture atypique observés en surface. Pensons aussi à la Bourrée de la même sonate S-C18, ou encore à la Courante de la 2^e sonate.

Mais ces détails suspects ne valent que situés dans l'évaluation complète de la pièce et sont fortement atténués lorsqu'expliqués par la structure générale dans une application contrôlée d'originalité artistique. En fait, la solidité et l'homogénéité des structures, bref du langage musical, ont un poids moral très fort dans notre évaluation lorsqu'on joue toutes les pièces avec une égale implication artistique, et pour avoir des

doutes, il ne faut pas s'arrêter seulement à ce qui semble une faiblesse ou un écart d'écriture. On voudrait sentir en jouant une pièce qu'elle est carrément sortie du cerveau d'un autre créateur. Il faut au moins se sentir dans un autre univers phraséologique. Et après avoir pris l'habitude de toutes les surprises de toutes les pièces de Weiss, en parallèle avec la constance d'un discours général bien reconnaissable, je n'ai vu pratiquement qu'un grand Weiss homogène et constant, sauf, on verra ci-dessous, pour deux ou trois seuls cas. Lorsque je joue des pièces de Baron ou Kropfganss, par exemple, je sens facilement un autre univers, une autre façon de construire la musique ; il y a comme une évidence de la différence d'origine. Mais pour presque toutes les pièces dites douteuses du Ms de Londres, la musique est finalement trop semblable, on reste trop en terrain connu malgré les particularités.

Autrement dit, je trouve que jusqu'à maintenant, on a beaucoup analysé cette musique du côté de la présentation (graphologie, etc.) mais on ne les pas assez analysé *stylistiquement*. Prenez par exemple le traitement des basses : il y a chez Silvius - cela est différent même avec Sigismund - une sorte d'utilisation maximum non des notes mais de la double tessiture selon le principe de la *continuation* de la résonance d'une basse parallèlement avec une voix intermédiaire contenant la *prochaine basse harmonique* du passage, ce qui diminue en fait le nombre de basses graves comme telles et augmente l'importance des voix intermédiaires qui partagent sans en avoir l'air ce rôle de basse. Je n'ai pas encore vu un compositeur utiliser comme lui ce principe de « tessiture-durée », si je puis dire. Ce genre d'analyse devrait prendre des centaines de pages et, oui, je l'affirme, tout reste à faire quant à l'analyse stylistique des compositeurs baroques luthistes.

Deux exceptions donc à ceci : l'Allegro en Sol p.38 et le Menuet en Sol p.92, qui soulèvent de véritables doutes. Même après étude, on se demande si l'allegro n'est pas d'un autre compositeur, bien qu'on y retrouve tous les éléments weissiens de doigtés et d'écriture, comme par exemple des dialogues mélodiques rappelant la gavotte de la sonate S-C27. On se serait d'ailleurs attendu ici à un titre comme paysanne ou gavotte. Le titre Allegro ne semble pas venir de Weiss. Le style est proche quoique que certaines mesures semblent trahir une autre main, et l'usage abondant des deux derniers chœurs au point de rendre la sonorité générale confuse ne « fait » pas Weiss du tout il me semble. Il prend habituellement soin de ne pas en abuser. Pour le menuet p.92, même s'il est difficile d'affirmer absolument qu'il n'est pas de Weiss, le soupçon règne, encore à cause des écarts de style et de cette surabondance de basses qui n'est pas du tout son genre. Il y aurait peut-être aussi une troisième pièce douteuse, la Courante Royale, mais justement, après une comparaison stylistique, on dirait que si elle n'est pas de Weiss, elle est alors d'un élève ou disciple qui a voulu utiliser toutes les formules idiomatiques de son maître. En effet, elle reprend précisément les motifs, et pas seulement les arpèges, de la courante de la sonate S-C11, de celle du *Fameux Corsaire*, de l'allegro de la sonate S-C22, et puis carrément un motif de l'allegro de la sonate S-C35 (Dresde).

Faisons le tour des autres pièces. Le 2^e *Concert* est clairement du frère cadet de Silvius, Sigismund. *L'Amant malheureux* est de Gallot mais réécrit pour le luth 13 chœurs par Weiss avec des nuances personnelles, ce qui permet de dire que cette œuvre

se démarque de l'original et est de « Gallot-Weiss ». Le Menuet p.136 pourrait être aussi de Sigismund, d'abord par son style mais aussi parce que *Junior Weiss* est indiqué dans la version du Ms de Varsovie, sauf que deux autres sources disent qu'il est bien de Silvius Leopold. Il y a donc ici ambiguïté, et deux explications possibles seraient 1) que Silvius a figolé une pièce de son frère et l'a ajoutée à son répertoire, ou 2) que *Junior* désigne Silvius par rapport à son père Johann Jakob, luthiste lui aussi, sauf que le style de ce menuet est très tardif pour Silvius. Le Menuet (titre manquant) et Trio (p.292) en Sol est habituellement considéré par les luthistes comme n'étant pas de Weiss ou, au mieux, en tant que duo auquel il manquerait la deuxième partie, à cause de sa faiblesse d'écriture apparente. Mais l'ayant dans les doigts, on se rend alors compte que ce qui semble une construction simplette ou incomplète est en fait un discours sage et épuré, venant d'une main expérimentée. Je mets au contraire ce Menuet et Trio au même niveau que la Loure de Bach pour violon ou luth seuls. L'esprit, et je dirais même la sagesse, y est très proche. La Gavotte en Fa p.13, la Gavotte et double p.22 et la Bourrée p.295 sont aussi des pièces qu'il faut bien maîtriser pour les comprendre. Une fois que cela est fait, on se sent en terrain connu et on sent beaucoup la marque de Silvius. Même chose pour les menuets pp. 92 et 303.

6. Polyvalences instrumentales

L'ambiguïté solo/ensemble survient assez fréquemment chez Weiss et d'autres baroques pour considérer que la polyvalence était acceptée non seulement comme possible mais comme une pratique en soi et se dire que nous profitons d'un enrichissement avec deux ou trois possibilités plutôt que de se torturer à décider si nous avons affaire exclusivement à un solo, un duo, un concerto, etc. La pratique courante semble d'avoir été d'adapter au besoin une pièce au moment même d'une exécution, mais sans la réécrire dans la plupart des cas, laissant ainsi la pièce ouverte à d'autres possibilités, ce qui s'approche de l'esprit du Jazz et démontre une grande capacité d'improvisation et d'ornementation chez les exécutants. Ceci étant dit, notre circonspection doit rester éveillée et il ne faut pas croire, même si une bonne proportion des pièces de Londres est en soi adaptable, que tout doit être déclaré « duo » au moindre soupçon. Passons en revue les pièces les plus propices à discussion :

- Les sonates solo n° 12 S-C17 et n° 21 S-C27 se retrouvent également dans le manuscrit de Salzbourg et y sont destinées à être jouées en ensemble. Ce recueil de Salzbourg est en outre assez étonnant en ce qu'il contient 46 *Parties* et 4 *Concertos da camera* bien numérotés, tous destinés à être exécutés en trio puisqu'on indique au début de chaque œuvre *Liutho, violino è basso* (sauf un en quatuor avec mandore). Huit de ces partitas sont de Weiss.

- Menuet en Fa p.11 : les quinze premières mesures de ce menuet le sont aussi pour celui, en Si bémol, de la sonate en duo S-C 14 en sol mineur (tous deux n'existent que dans Londres). Après ces quinze mesures communes, tout est différent. Il y a donc eu d'abord une adaptation, mais suivie ensuite par une nouvelle composition. Mais s'agissait-il au départ d'un duo ou d'un solo ? Pour un si court extrait, il est impossible de se prononcer.

- Gavotte en Fa p.13 : elle donne peut-être l'impression à première vue d'un duo mais je ne suis pas du tout sûr que cela en soit un. La répétitivité d'un motif quasi unique n'implique pas nécessairement un manque mélodique ou la nécessité d'une autre voix dans le discours et rappelle les nombreuses sonates de Scarlatti ainsi construites et auxquelles on sent qu'il ne manque rien.

- Gavotte et double en Ré p.22: je ne vois pas là, pas plus que dans la gavotte précédente, de faiblesse d'écriture ni de duo caché.

- Menuet en Sol p.92 : se tient bien comme solo mais je ne serais pas surpris il ait vécu sous forme parallèle de duo.

- Largo p.117 : il n'est pas interdit de considérer que ce duo, parfaitement intégrable au Duo 5 S-C20, faisait partie des pièces adaptables en solo, surtout lorsqu'on pense à l'ornementation que l'on peut se permettre ici.

- Chaconne et Duo 4 en sol mineur S-C14 : les luthistes et guitaristes jouent depuis plusieurs années cette chaconne comme un solo, et il est vrai qu'en variant les sections en accords par des arpèges et divers ornements, nous obtenons un beau résultat, ce qui me fait répéter qu'il est possible que Weiss lui-même jouait de telles pièces polyvalentes de l'une ou de l'autre manière. On constate aussi que les reprises, non demandées, peuvent être quand même justifiées en solo. Mais en duo, l'équilibre est quand même parfait et le résultat est somptueux. L'idée que les mouvements précédant la chaconne peuvent aussi être joués en solo est valable car ils sont effectivement adaptables (le menuet dont les 15 premières mesures existent aussi en solo au menuet de la p.11 appuie cette idée) mais l'organisation des motifs luthistiques de la tablature est nettement ici élaborée dans le contexte d'un ensemble.

- Menuet en Do p.180 : existe comme *Trio* d'un autre menuet solo dans le manuscrit de Varsovie. C'est une pièce harmoniquement mince, volontairement simplifiée. Cette structure suggère fortement un duo ou une pièce d'ensemble. Mais cela n'exclut pas un certain charme et une valeur réelle en solo.

- Menuet et Trio en Sol p.292 : à mon avis ce n'est pas un duo. Voir au point 4.

7. Pièces pour luth non théorbé

Il y a 9 pièces sur 237 dans le Ms de Londres qui nécessitent un modèle de luth standard, mais cela implique en fait cinq sonates complètes (six si on tient à conserver la nomenclature de S-C4) si on les exécute intégralement, car il n'est pas commode de changer de modèle en cours de route ! Profitant de cette obligation, j'ai quant à moi enregistré quatre des 12 disques du manuscrit de Londres avec un modèle standard (volumes 4-5-6-10), pour montrer la nuance sonore entre les deux modèles. Deux de ces neuf pièces qui sont ici marquées d'un * pourraient en fait avoir leur unique basse chromatique ou leur section de phrase remontée d'une octave sans pour autant déranger le discours musical. Il s'agit de : ouverture et courante en Si bémol (S-C 4), allemande*

en do mineur (S-C 7), allemande et gigue en Si bémol (S-C 15), prélude* en ré mineur (S-C 20), allemande et sarabande en fa mineur (S-C 21), fugue en Sol (S-C 22).

8. Les préludes ajoutés

Pour expliquer l'ajout de certains préludes dans une deuxième phase du manuscrit, Tim Crawford fait une intéressante remarque comme quoi si l'interprète n'improvisait pas lui-même le prélude d'une sonate, il pouvait allonger celui que Weiss avait composé rapidement, la plupart du temps dans un espace restreint. En effet les préludes de Weiss remplissent souvent tout l'espace, parfois petit, qui leur est alloué, suggérant l'idée d'un désir spontané de donner après coup un prélude-exemple qui n'avait pas été concocté lors de la première phase de la compilation, puisqu'il était de mise chez un interprète d'improviser son propre prélude avant de jouer une sonate. Ceux de Weiss devaient servir d'exemples ou de canevas sur lesquels on pouvait élaborer, ceci expliquant la non-nécessité d'aller plus loin que l'espace alloué. Il y a donc là une démarche que les luthistes actuels devraient peut-être recommencer à appliquer et qui redeviendrait, qui sait, régulière chez les luthistes des prochaines générations : façonner un prélude en puisant des éléments thématiques dans les autres mouvements.

9. Deux catégories de menuets et de bourrées

À la longue, on se rend compte qu'il y a chez Weiss deux sortes de menuets et de bourrées : je les appellerais les « rapides-légers », et les « modérés-denses ». Dans son univers compositionnel en effet, on voit que les pièces de même type doivent être aussi sous-catégorisées par leur vitesse et leur épaisseur sonore. Par exemple, les grands *Menuet* (p.308) et *Menuet 2* (p.309) font partie des menuets plutôt lourds ou disons massifs de Weiss et sont en opposition avec ses menuets légers et sautillants. Il y a en effet avec ce retour constant aux trois voix dès qu'une ligne de cantabile est terminée, une épaisseur sonore constante et voulue pour appuyer un certain caractère philosophique recherché. Il n'est pas facile pour l'interprète de faire chanter ces phrases à la technique difficile. Il le faut pourtant car tout chante en permanence chez Weiss. À l'inverse, les menuets légers sont si aériens que parfois ils nous donnent envie de les jouer encore plus vite, comme celui de la sonate solo n°4 S-C5 dont la voix supérieure et celle de basse se font rebondir l'une l'autre joyeusement par des entrées serrées.

Pour les bourrées, une comparaison intéressante peut se faire entre celles en Fa des pages 295 (S-C31) et 299 qui, contre toute apparence, n'ont tout simplement pas de rapport pour les mêmes raisons de fluidité et rapidité pour la première et de densité harmonique pour la deuxième. Celle-ci ne peut atteindre la même vitesse que l'autre, cela serait trop difficile à jouer et aurait une allure ridicule ; et inversement, la bourrée p.295 ne tient pas debout au tempo idéal de l'autre. En jouant plusieurs bourrées ou menuets de Weiss on finit par se rendre compte que ces deux styles coexistent logiquement et on applique alors sereinement ces styles selon les données sonores maîtrisées.

10. Les deux problématiques des points de reprise

D'abord, les points de reprise à la dernière section de la Passacaille en Ré et de la Chaconne en La : l'habitude des interprètes est de ne pas les faire parce que les autres instrumentistes n'en font traditionnellement pas avec leurs œuvres du même genre. Pourtant, quand ils sont très nettement demandés, je dirais qu'il faut les respecter car l'emphase du discours musical en est même renforcée par l'obligation de donner un grand souffle à cette dernière partie qui contiendra alors un *Rallentando* à la mesure dramatique de l'œuvre. Cette convention de ne jamais faire la reprise de la dernière section est donc à réviser, en tous cas dans la musique pour luth.

Deuxièmement, pendant longtemps, l'interrogation concernant les points de reprise que l'on voit souvent dans des pièces intrinsèquement non répétables, m'interpellait : pourquoi ? En fin de compte, après avoir passé au travers de toutes ces œuvres, je dirais, comme Robert Donington, que la signification la plus plausible serait une reprise optionnelle. En effet, si on se met dans l'esprit de l'époque, on peut concevoir qu'une œuvre comme une fugue était parfois réclamée une deuxième fois par les auditeurs, étant données la densité de l'œuvre et la plus grande difficulté à retenir les thèmes et contre-thèmes. La richesse fugitive et abondante d'un prélude sollicite l'esprit de la même façon. Nous aurions donc affaire à des «bis» anticipés, en quelque sorte, comme si le compositeur signifiait d'avance son accord pour reprendre la pièce au cours d'une prestation. Cela nous fait d'ailleurs penser aux pièces pour luth Renaissance parfois si courtes sur papier mais dont on sait par les témoignages qu'elles pouvaient durer longtemps en récital par des variations et des répétitions de thèmes.

Cette formule n'est pourtant pas unilatérale ou définitive puisque le Prélude et fugue en Mi bémol, p.290 n'a pas de points de reprise, et l'on voit que parfois deux versions d'une même pièce varient : en effet, pour l'Ouverture en Si bémol p.34, avec son allegro développant un thème fugué, la version de Dresde a des points de reprise à la fois pour la première partie et pour l'allegro, mais la version de Londres n'en a à aucun de ces deux endroits. Ou encore : deux préludes en Mi bémol se suivent pp.80 et 81, le premier ayant des points de reprise, et l'autre non. La fugue en Do p.118 en a, suivie de près par celle en ré mineur p.130 qui n'en a pas. Il n'y a donc rien de systématique.

11. La problématique des liaisons

Dans la musique écrite pour luth du 18^e siècle, sauf pour des cas exceptionnels, les liaisons n'étant pas aussi importantes que les notes et étant plutôt des éléments de nuances d'interprétation, elles constituent un complément de notation non obligatoire ou volontairement imprécis quant aux notes à lier mais toujours élégant quant à la tournure calligraphique. D'où l'habitude chez certains copistes de faire peu de liaisons, chez d'autres d'en faire beaucoup, et encore chez certains de faire de grandes liaisons qui ne concernent en fait que deux notes, ou à l'inverse chez d'autres de dessiner une toute petite courbe sous plusieurs notes à lier. Ou encore de distancer le signe au point de briser la logique d'exécution au nom d'une prépondérante raison de propreté calligraphique. Notre habitude moderne de lecture « visuelle au premier degré » nous porte donc à interpréter souvent ces liaisons incorrectement, même parfois... à sens inverse !

C'est pourquoi nous pourrions dire que les éditions modernes de manuscrits de luth baroque, comme par exemple l'édition Peters du Ms de Londres, auraient tout aussi bien pu apporter des correctifs concernant les liaisons, comme pour les notes, les rythmes, etc. On aurait pu aussi y faire de nombreux ajouts puisque de toute évidence il manque des liaisons, *surtout* aux endroits où on s'attend le plus à en trouver. Mais cela aurait été un travail de moine supplémentaire, un travail d'interprète actif qui doit trouver des solutions pour que l'œuvre coule bien, pas un travail de musicologue. Cette conscience de nécessité interprétative des liaisons ne peut se faire qu'avec beaucoup de pratique, et au-delà des liaisons « évidentes » présentes ou à ajouter (parfois quand même aléatoires malgré tout !), il en restera toujours un bon pourcentage qu'il faudra resituer ou ajouter, ce avec circonspection car le goût personnel entre ici en ligne de compte. Cela amènera dans le futur des éditions diverses avec des liaisons différentes, comme dans les éditions pour guitare moderne. Car, oui, je crois qu'un jour des éditions mettant l'emphasis sur les liaisons existeront et aideront passablement les luthistes en formation ou les amateurs, pour qui l'indécision face aux liaisons freine leur maîtrise des œuvres. Ils lisent les tablatures originales et n'osent pas toujours ajouter des liaisons pourtant souvent essentielles et la fluidité de leur jeu en souffre beaucoup. On peut dire par ailleurs que, tout comme pour les guitaristes avancés dérangés par les doigtés surabondants des éditions pour guitare, ces éditions aux liaisons précises ne seront plus vraiment utiles pour les luthistes avancés qui feront leur propre travail d'ajustement.

[12. La musique d'ensemble](#)

Une révélation s'est opérée récemment dans le monde musical : la grande valeur de Weiss parmi les compositeurs. Pourquoi cette reconnaissance ? Parce que sa musique de chambre est de plus en plus jouée, et elle impressionne beaucoup plus les auditeurs que la musique solo. Et pourquoi la musique solo, qui est encore plus originale à mon avis que la musique d'ensemble de Weiss, n'avait-elle pas autant d'impact ? Parce que peu ou pas de comparaison avec le répertoire traditionnel connu n'existe. On connaît trop bien la musique de luth de Bach. Celle de Weiss, même si elle est assez proche de Bach pour piquer la curiosité, est trop « exclusivement idiomatique » pourrait-on dire, ce qui dérouté ceux qui veulent faire des comparaisons. Pour la musique d'ensemble, la comparaison est très facile. On capte beaucoup mieux, si on ne connaît pas bien le luth, l'univers d'un duo luth/flûte qu'un solo de luth, qui paraît contenir des mystères qu'on ne peut élucider. Avec les duos, on analyse la structure au-delà de l'individualité des instruments, on admet automatiquement une familiarité avec les duos flûte/clavecin de Bach, aux sonates en trio de Bach, Vivaldi, Telemann, etc. L'évaluation se fait plus « en terrain connu » et alors, le génie de Weiss ressort aussitôt.

J'ai bien analysé les reconstitutions des parties de flûte d'Eileen Hadidian (Édition Peters) et deux étapes de travail ont été décidées avec la flûtiste Christiane Laflamme : 1) d'apporter ensemble certaines corrections mais laissant quand même à peu près tels quels neuf mouvements qu'a réécrit Hadidian. Si nous avons apporté ces corrections de lignes pour les morceaux d'Hadidian, c'est parce que cela était nécessaire pour la balance sonore et l'équilibre du discours musical. Et 2) réécrire moi-même

entièrement quinze mouvements sur un total de vingt-quatre, par souci de me rapprocher du lyrisme de Weiss plus que de suivre des principes musicologiques et didactiques. Il faut dire que j'avais un avantage, soit le fait d'avoir joué auparavant tout le contenu du Manuscrit de Londres, ce qui m'a permis de comprendre l'effet sonore des différents agencements mélodiques/harmoniques de Weiss avant de les réutiliser en recomposant les parties de flûte.

Michel Cardin, Moncton, septembre 2005

&&&&&

Le Manuscrit de Londres dévoilé

par Michel Cardin ©

Texte mis à jour en 2005

Avec l'aide de Markus Lutz pour la révision

1. Conclusions d'analyse
2. **Contexte général**
3. Description des œuvres
4. Annexe 1 : Le luth fin baroque vu au travers de S.L.Weiss
5. Annexe 2 : Ornementation et exemples
6. Annexe 3 : Le concept des liaisons dans les tablatures

2. Contexte général

<u>1. Présentation</u>	<u>7. Préludes</u>	<u>12. Numéros étranges</u>
<u>2. Internet</u>	<u>8. Sources</u>	<u>13. Titres</u>
<u>3. Dates du compositeur</u>	<u>9. Nomenclature et</u>	<u>14. Numéros Smith</u>
<u>4. Iconographie</u>	<u>Numérotation</u>	<u>15. Musique de chambre</u>
<u>5. Armoiries</u>	<u>10. Pièces extérieures</u>	<u>16. Références</u>
<u>6. Volume original</u>	<u>11. Versions et</u>	<u>17. von König</u>
	<u>instrumentations</u>	

Voici notre **présentation** d'un des plus importants volumes de musique de tous les temps pour instrument soliste, non pas sous l'angle exclusif du musicologue mais bien celui de l'exécutant désireux de lier aspect pratique et fidélité historique. Il s'agit du recueil de 317 pages de tablature manuscrite pour luth baroque qui se trouve à la British Library de Londres contenant 237 pièces de Silvius Leopold Weiss (1687-1750) groupées ainsi : 26 sonates solo complètes entre lesquelles se glissent 3 préludes, 2 fugues, 1 prélude et fugue, 2 fantaisies, 2 tombeaux, 1 caprice, 1 ouverture, 1 plainte, plusieurs menuets, gavottes et autres pièces ainsi que 5 autres œuvres en ensemble, soit les 3 *Concerts* pour luth et flûte traversière, de 4 mouvements chacun mais dont les parties de flûte manquent, et les 2 «sonates mystère» ne portant également aucune partie supérieure ni indications, mais qui s'avèrent presque certainement aussi être des duos. Ce recueil ne porte aucun titre et c'est par habitude que nous l'appelons «Le Manuscrit de Londres», ce qui s'avère commode pour le distinguer des nombreux autres manuscrits contenant de la musique de Weiss, comme par exemple ceux de Dresde, Salzbourg, Vienne, Moscou, Paris, etc. En fait, malgré son importance, celui de Londres représente moins de la moitié de l'œuvre intégral de Weiss.

Si le Manuscrit de Londres suit un ordre complet pour la pagination et un ordre partiel quoique substantiel pour la numérotation des pièces, il ne semble pas le faire à prime abord quant à la chronologie, aux tonalités ou au style, mais on verra plus loin avec une certaine fascination que même ces aspects ont été contrôlés (Voir la Description des œuvres). Il s'agit en tous cas d'une compilation qui s'est agrandie au fil des ans et qui a

contribué vraisemblablement à constituer l'aide-mémoire personnel du compositeur, avant de devenir celui du propriétaire définitif, le comte Adlersfeld de Prague.

Cette importante masse de musique, probablement composée entre 1706 et 1730, ne fut jamais publiée en son temps : n'oublions pas que Weiss devançait Paganini quant à cette pratique consistant en la possession exclusive de ses oeuvres par un virtuose et quelques rares amis, et on comprend qu'aujourd'hui encore des concertistes préfèrent ainsi ne pas publier des compositions ou arrangements. Silvius Léopold dut avoir une entière confiance pour permettre une telle exception, sachant aussi que Adlersfeld était plus un collectionneur qu'un luthiste et que par définition, celui-ci voudrait toujours garder jalousement son trésor. D'un collectionneur à l'autre le recueil dut passer de main en main après la mort du comte, et finit par être acquis au prix de deux livres Sterling par le British Museum en 1877. D.A. Smith y a identifié avec précision six différentes écritures, dont celle du maître. Cela nous permet de voir que celui-ci a effectué plusieurs retouches, notamment dans les pièces rédigées par les cinq autres copistes. Nous savons en outre que la pagination complète du manuscrit et la numérotation pièce à pièce qu'on y voit sont contemporaines de la rédaction des oeuvres. Tout ceci appuie donc la thèse d'un ouvrage minutieusement révisé par son auteur et vu comme un tout, mais non destiné à la publication, ce qui explique l'écart entre la minutie musicale et la négligence quant aux titres, l'absence de chronologie complète (quelques-unes des oeuvres seulement étant datées) et de séparations précises entre les œuvres. Cette nette dichotomie nous aide donc, contrairement à ce que l'on croit à première vue, à considérer sérieusement le Manuscrit de Londres comme étant *musicalement* généralement le plus fiable lorsqu'il s'agit de comparer les sources, comme nous le verrons en détail dans la Description des œuvres.

Il me faut signaler le site [Internet Weiss](#) en trois langues, créé par Laurent Duroselle et piloté par Markus Lutz, qui rassemble un maximum d'informations sur tout ce qui se fait et s'écrit sur Weiss : www.slweiss.com On y trouve notamment un catalogue complet de tous les enregistrements de Weiss au luth, établi par Peter Van Dessel.

Une mise à jour importante doit se faire concernant les [dates du compositeur](#). Grâce aux recherches récentes du musicologue Frank Legl, il est maintenant établi que Weiss naquit en 1687 à Grotkau en Silésie (aujourd'hui Grodkovie en Pologne) et non 1686 à Breslau (aujourd'hui Wroclaw) à 75 kilomètres de là, et que son séjour à Rome, où il participa à l'orchestre de *l'Académie des Arcadiens* dirigé par Alessandro et Domenico Scarlatti, débuta en 1710 et non 1708. Ces précisions nous sont données par Luise Gottsched, amie proche de Weiss, dans une publication de son mari Johann Christoph Gottsched parue en 1760 à Leipzig. Celle-ci confirme également l'influence décisive du maître sur l'adoption générale du modèle de luth à treize chœurs, préférablement au onze chœurs, ainsi que du luth théorbé, c'est-à-dire allongé à la façon du théorbe.

Du côté de l'[iconographie](#), l'existence d'un tableau intitulé *Le Concert*, de Johann Georg Platzer (1704-1761) au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, retient depuis peu l'attention de plusieurs (voir l'article de Jean-Luc Bresson, *Weiss ou*

Questenberg ? dans *Le joueur de luth*, Volume 19 N° 1, 2003, et qui explique clairement la genèse de ce tableau) car il est bien possible qu'il représente entre autres personnages S.L. Weiss lui-même. Cependant, un portrait de Johann Adam Questenberg (1685/78-1752) a de toute évidence été utilisé pour représenter les mains de Weiss, ce qui instaure le doute à ce sujet. Pourtant, qui d'autre que Weiss, le musicien le plus prisé de la cour de Saxe, aurait-on voulu voir juste à côté d'Auguste le Fort dans ce tableau flamboyant ? Le débat continue mais la thèse de Bresson voulant que l'un fut utilisé pour représenter l'autre semble la plus étayée, notamment par ses éclaircissements au sujet de l'utilisation des gravures et l'argument du visage de Questenberg non copié, contrairement aux mains.

Les armoiries peintes sur la reliure du Manuscrit de Londres ont jusqu'à maintenant constitué une énigme. Grâce à la recherche récente de Claire Madl, nous savons maintenant qu'elles étaient celles de Johann Christian Anthoni von Adlersfeld, un marchand pragois haut en couleurs, passionné de musique et collectionneur, dont parle d'ailleurs Stölzel dans une publication de Mattheson de 1740, *Grundlagen einer Ehrenpforte*. Celle-ci contient également des références sur L'Académie de musique de Prague et son chef spirituel, le Baron d'Hartig, frère de celui auquel Weiss a dédié un *Tombeau* après sa mort prématurée due à une chute de cheval, à l'âge de 33 ans.

En examinant à la British Library le volume original, qui a été étonnamment bien conservé, nous découvrons des détails que les photocopies les plus sophistiquées ne peuvent rendre. Par exemple, nous constatons que la couleur de l'encre est partout d'un noir foncé très uniforme -ceci étant dû sans doute au passage du temps- sauf pour quelques notes corrigées, en plus pâle. On peut voir aussi que, des corrections ayant été typiquement faites en grattant avec un couteau, il arriva parfois que de petits trous se fassent dans le papier. Par contre, chaque folio est d'un papier très épais, ceci prouvant qu'on a cherché la meilleure qualité possible pour faire cette compilation. Tim Crawford, qui a pris en charge, après la publication du Manuscrit de Londres par Douglas Alton Smith, la continuation de l'édition intégrale des oeuvres de Weiss (ce pourquoi la numérotation Smith-Crawford est maintenant utilisée), a longuement examiné les sources weissiennes et nous donne dans sa recherche récente de nombreuses explications pour comprendre la genèse du Manuscrit de Londres. Ainsi, il semble de plus en plus plausible que le volume ait été compilé à Prague en trois phases distancées dans le temps, auxquelles Weiss a participé, soit en 1717, 1719 et 1723. Il aurait la troisième fois non seulement apporté des corrections mineures aux oeuvres, mais refourni des pages perdues par le propriétaire du manuscrit, ce qui explique pourquoi certains changements d'écriture correspondent très systématiquement à des changements de feuilles. En outre, à partir de la page 293 (25 dernières pages), l'aspect change radicalement : le papier est plus mince, il contient neuf portées de tablature et non huit, et on ne voit plus de pièces numérotées alors que 184 l'avaient été dans la première phase.

À propos des préludes, et pour expliquer l'ajout de certains d'entre eux dans une deuxième phase du manuscrit, Tim Crawford fait une intéressante remarque comme quoi si l'interprète n'improvisait pas lui-même le prélude d'une sonate, il pouvait allonger celui que Weiss avait composé rapidement, la plupart du temps dans un espace restreint. En effet les préludes de Weiss remplissent souvent tout l'espace, parfois petit, qui leur est alloué, suggérant l'idée d'un désir spontané de donner après coup un

prélude-exemple qui n'avait pas été concocté lors de la première phase de la compilation, puisqu'il était de mise chez un interprète d'improviser son propre prélude avant de jouer une sonate. Ceux de Weiss, comme dit Tim Crawford, devaient servir d'exemples ou de canevas sur lesquels on pouvait élaborer, ceci expliquant la non-nécessité d'aller plus loin que l'espace alloué. Il y a donc là une démarche que les luthistes actuels devraient peut-être recommencer à appliquer et qui redeviendra, qui sait, régulière chez les luthistes des prochaines générations : façonner un prélude en puisant des éléments thématiques dans les autres mouvements. J'ai terminé quant à moi la série d'enregistrements sur disques de ces sonates comme je l'ai commencée, soit en les gravant fidèlement telles que laissées manuscrites dans ce grand recueil, ce qui ne m'empêchera pas d'ajouter bientôt au concert mes préludes improvisés aux sonates nécessiteuses ou d'allonger certains de ceux qui existent déjà, dans l'esprit expliqué ci-haut. Bien sûr, le manuscrit contient par ailleurs quelques préludes inaltérables de par leur facture parfaite (par exemple celui de la sonate n° 20, S-C 26 en ré majeur).

La liste des [sources](#) suivante sera utile au lecteur car je fais continuellement des comparaisons entre celles-ci, puisqu'il y a de nombreuses concordances avec Londres. On peut consulter les mises à jour régulières de cette liste sur le site Internet Weiss. Si l'on exclut Londres, Dresde et Moscou, il s'agit surtout de manuscrits de tablature remplis de pièces d'autres luthistes-compositeurs, ceux-ci étant inconnus ou mal connus, ou encore bien souvent anonymes, et au milieu desquels on ne trouve que quelques pièces de Weiss. Même si la totalité de ses œuvres qui nous sont restées atteint plus de 600 pièces, il y en a encore d'autres qui sont soit perdues, soit non encore identifiées comme étant de lui. Notre cœur se serre lorsque nous constatons par exemple l'existence de 34 partitas, introuvables, mais clairement mentionnées dans le catalogue Breitkopf de 1769, ce qui signifie plus de 200 pièces perdues. S'il est vrai que celles-ci ont disparu lors du bombardement de Dresde en février 1945 avec d'autres précieux documents et toutes les richesses architecturales de la ville, et sans minimiser l'horreur humaine d'un tel drame (250 000 morts), on reste sans voix devant un si douloureux événement. Encore heureux que les six cahiers constituant le manuscrit de Dresde aient pu être sauvés de cette catastrophe.

Voici donc d'abord les sources manuscrites, puis les publications. Les titres sont précédés de leur abréviation usuelle de bibliothèque, et sont suivis de deux chiffres : le premier donne le nombre de pièces de Weiss uniques à la source, et le deuxième le nombre de pièces concordantes avec d'autres versions des mêmes pièces dans les autres sources, ce qui donnera une idée de la présence de Weiss dans ces autres manuscrits par rapport aux autres compositeurs.

SOURCES DES OEUVRES DE S.L. WEISS

I. MANUSCRITS

- | | |
|---------------|--|
| <i>AGö I</i> | <i>Abbaye de Göttweig, Autriche (Aucune pièce de Weiss ne semble s'y trouver. Source à réviser ; se confond avec AGö II ?)</i> |
| <i>AGö II</i> | <i>Abbaye de Göttweig, Autriche (1, 12)</i> |

As	<i>Stadtbibliothek d'Augsbourg, Allemagne (0, 1)</i>
BA	<i>Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentine (0, 7)</i>
BBc 5	<i>Conservatoire Royal de Bruxelles, Belgique (0, 1)</i>
BBc 15	<i>Conservatoire Royal de Bruxelles, Belgique (0, 2)</i>
BBc 27	<i>Conservatoire Royal de Bruxelles, Belgique (6, 0)</i>
BBr 4087	<i>Bibliothèque Royale de Bruxelles, Belgique (0, 4)</i>
BBr 4089	<i>Bibliothèque Royale de Bruxelles, Belgique (0, 1)</i>
Brno	<i>Oddeleni Hudebne Historicke Moravskeho Muzea de Brno (Brünn), République tchèque (7, 2)</i>
Dl	<i>Sächsische Landesbibliothek de Dresden, Allemagne (113, 137) (comprenant 5 cahiers de solos et 1 de musique d'ensemble (duos))</i>
EbLP	<i>Bib. du comte Goëss, château d'Ebenthal, Kärnten, Autriche (0, 1)</i>
Gö	<i>Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek. de Göttingen, Allemagne (0, 2)</i>
Ha	<i>Bibliothèque de Carl Dolmetsch, Haslemere, Angleterre (19, 33)</i>
Haag	<i>Gementemuseum de la Haye (Den Haag), Hollande (0, 6)</i>
KNu	<i>Universitäts-und Stadtbibliothek de Cologne, Allemagne (1, 2)</i>
Lbm I	<i>British Library de Londres, Angleterre (102, 132)</i>
LbmII	<i>British Library de Londres, Angleterre, cahier du luthiste Straube (0,1)</i>
Mbs	<i>Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Allemagne (8, 26)</i>
Mcm	<i>Musée Glinka de Moscou, Russie (40, 10)</i>
Nü	<i>Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (?, 2?)</i>
NYPL	<i>New York Public Library, Etats-Unis d'Amérique (0, 8)</i>
Pnm	<i>Knibovny Národního Musea de Prague, République tchèque (1, 2)</i>
Po	<i>Helichovo Muzeum de Podebrady, République tchèque (3, 14)</i>
Pth I	<i>Bibliothèque Nationale, Paris, France (ex-bib. de G.Thibault, comtesse de Chambure), " Fantaisies et Préludes composés par Mr. Weiss à Rome " (4, 4)</i>
Pth II	<i>Bibliothèque Nationale, Paris, France (ex-bib. de G.Thibault, comtesse de Chambure), " Venetiis 7 Zbr. 1712 " (22, 15)</i>
Roh	<i>Bibliothèque du Château de la famille Harrach, Rohrau, Autriche (c.30, c.70)</i>
Ros	<i>.....Rosani (0,1)</i>
Rou I	<i>Universitätsbibliothek de Rostock, Allemagne (7, 13)</i>
Rou II	<i>Universitätsbibliothek de Rostock, Allemagne (0, 4)</i>
Rou III	<i>Universitätsbibliothek de Rostock, Allemagne (0, 3)</i>
Rou (IV)	<i>Universitätsbibliothek de Rostock, Allemagne (0, 1)</i>
SEI	<i>Stiftsbibliothek de Seitenstetten, Autriche (1, 4)</i>
Sst	<i>Studienbibliothek de Salzbourg, Autriche (17, 23)</i>
St	<i>Bib. de l'Inst. de Musicologie de l'Université de Strasbourg, France, " Baltic Lute Book " (?, 1) : recherche thématique non terminée</i>
V 18761	<i>Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, Autriche (22, 4)</i>
V 18829	<i>Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, Autriche (1, 23)</i>
V 1078	<i>Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, Autriche (1, 8)</i>
Wru (W2002)	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Wroclaw, (Breslau), Pologne (10, 19)</i>
W 2003	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (10, 51)</i>
W 2004	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (11, 39)</i>
W 2005	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (2, 46)</i>
W 2006	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (0, 2)</i>

W 2008	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (0, 7)</i>
W 2009	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (0, 7)</i>
W 2010	<i>Biblioteka Uniwersytecka de Varsovie, Pologne (0, 11)</i>

II. PUBLICATIONS

BDG/Ven	<i>Fondation Cini de Venise, Italie. Ouvrage disparu, mais dont deux pièces ont été transcrites par Oscar Chilesotti dans la Rivista musicale italiana 19, 1912 (0, 2)</i>
Bk	<i>Catalogue thématique Breitkopf, Supplement IV, 1769, contenant 66 Incipit de 66 partitas de S.L. Weiss, dont 34 sont actuellement introuvables (?, 32)</i>
Tel	<i>Georg Philipp Telemann, Der Getreue Music Meister, 1729, Hambourg, Allemagne (0, 1) : La seule pièce que Weiss accepta de publier</i>

*

Nous abordons habituellement les questions de nomenclature et numérotation d'après les travaux de Douglas Alton Smith, qui a entrepris en 1984 l'édition intégrale des oeuvres de Weiss (éd. Peters, Francfort). Il en a fait une analyse thématique et a établi une numérotation globale de toutes les sonates, solos et ensembles confondus, identifiées à ce moment-là. Puisque les découvertes continuent et que D.A. Smith, après avoir dénombré 580 pièces dans sa thèse/catalogue de 1977, a passé le flambeau de l'édition à Tim Crawford, il est maintenant de mise de parler des numéros Smith-Crawford. Puisqu'il existe de nombreuses autres sources, de contenu souvent variable, pour une même oeuvre, et que certaines oeuvres d'ensemble peuvent être jouées par différentes formations - même parfois rester des solos dans les sources les présentant ainsi - la référence généralisée aux numéros S-C est nécessaire pour une identification précise. De mon côté cependant, j'ai décidé par souci pratique d'interprète et pour aider les éditions discographiques, d'aborder un ordre de présentation et de numérotation en 3 parties successives :

1. Les 26 sonates solo complètes, telles qu'elles figurent dans le manuscrit et dans leur ordre d'apparition (elles constituent 80% de celui-ci).
2. Les 35 morceaux isolés ou bribes de sonates, également dans leur ordre d'apparition.
3. Les 5 œuvres de musique de chambre (duos) : les 3 *Concerts* pour luth et flûte, les 2 « sonates mystère » (duos) incluant le *Largo* p. 117 (duo qui s'insère très bien dans la deuxième sonate mystère).

Ce regroupement pratique par genre occasionne donc deux numérotations qui se côtoieront efficacement, suivant une habitude courante. Nous aurons par exemple la Sonate de Londres n° 20, S-C 26, comme on trouve par exemple chez Haydn la Symphonie de Londres n° 5, Hob. I:97. Notons que le décalage entre notre numérotation et celle de Smith est dû non seulement aux 5 œuvres en duo, mais également à mon choix de ne pas appeler sonate quatre pièces en Si bémol dont deux sont des mouvements de la sonate S-C 4 qui se trouve entière dans le manuscrit de Dresde. Il manque à Londres le menuet et la gavotte, et le prélude de Dresde est différent de celui de Londres. On se rend compte également que la bourrée de Dresde est une variante suffisamment élaborée de celle de Londres pour la rendre indépendante, ce qui ne laisse en réalité en commun aux

deux manuscrits que deux pièces : l'ouverture et la courante. Puisqu'il y a par ailleurs dans Londres quatre pièces en Do et quatre pièces en Ré vers la fin du manuscrit paraissant être aussi des sonates incomplètes, il y aurait lieu de se demander si ces deux groupes de pièces ne pourraient pas constituer elles aussi deux sonates en soi. Mais D.A.Smith a choisi de ne pas appeler sonate les pièces en Do et celles en Ré mais de le faire pour celles en si bémol, sans doute pour établir une concordance avec Dresde. Mais voyant que seulement deux pièces sont réellement concordantes, j'ai choisi personnellement d'identifier dans mon analyse ces pièces S-C 4 comme les pièces en Do et celles en Ré, soit comme pièces individuelles et non comme sonate. J'aurais au surplus forcé les choses en ajoutant dans mon enregistrement les deux pièces manquantes mais en omettant obligatoirement un des deux préludes. Pour un interprète, il serait étrange d'enregistrer « entièrement » une sonate dite de Londres venant pourtant de Dresde et de l'omettre dans un enregistrement de Dresde en n'y mettant que des lambeaux de ce qui en constitue pourtant une pleine sonate. Influencé par ce contexte logique, et voulant rester le plus près possible des originaux, mon choix fut donc de ne pas changer la présentation de Londres.

Par ailleurs, 3 pièces extérieures doivent s'ajouter au manuscrit de Londres, car elles y sont manquantes mais liées moralement : la fantaisie de la sonate solo n° 7 S-C11, le prélude de la sonate solo n° 8 S-C 12, et le Double de la bourrée de la sonate solo n° 9 S-C13. Cela augmente donc le nombre de pièces traitées à 240.

Par contre, le Largo de cette sonate n° 9 est à exclure des solos et à ranger avec les pièces en duo : cette évidence est frappante, et c'est pourquoi l'édition Smith-Peters contient les reconstitutions des parties de flûte non seulement pour les 5 grands duos, mais aussi pour ce Largo. Bien sûr, d'autres versions et instrumentations restent possibles (par exemple avec violon ou encore avec la participation du clavecin et de la viole de gambe). Six ou sept autres pièces du manuscrit ont paru longtemps être aussi des « duos cachés » pour les luthistes et musicologues, ce qui reste possible, mais on voit en les interprétant qu'elles sont quand même valables comme solos, ce qui à mon avis appuie l'idée de la double destination possible de ces pièces, comme cela se voyait parfois au baroque comme à la Renaissance. Idem pour huit pièces environ qui ne seraient pas de Weiss : au premier abord, on croit sentir une écriture et une technique étrangères à Silvius mais le résultat pratique contredit encore passablement cette thèse due à un manque d'analyse instrumentale, car nous pouvons au plus être dans le doute, sauf pour l'*Allegro* p.38 et la *Courante Royale* p.40 qui semblent assez fortement n'être pas de lui. Pour ce qui est du 2^e Concert avec flûte, il est clairement présenté comme étant de son frère Johann Sigismund. Reste *L'Amant malheureux*, p.132, pièce de Gallot qui était encore bien connue à l'époque et qu'a repris admirativement et admirablement Weiss, comme l'ont fait plus tard Liszt et Busoni pour Paganini et Bach.

Il n'y a donc pas de numérotation continue pour les 26 sonates solo, mais six d'entre elles, accompagnées du titre *Parte*, ont des numéros étranges : *Parte 11*, *Parte 13*, *Parte 6o*, *Parte 15*, *Parte 10* et *Parte 4o* apparaissent de façon sporadique et inexplicable aux hauts de page de cinq préludes et d'une fantaisie. Il en est de même pour les sigles *N:16*, *N:4*, *N:6*, *N:9*, *N:6*, *N:4*, *N.4.*, *N.16*. inscrits, par la même main semble-t-il, aux débuts d'autres pièces de caractère varié. Cette étrange nomenclature n'a pas

vraiment été discutée par les analystes jusqu'à maintenant. À première vue, aucun lien n'existe avec la numérotation du catalogue Breitkopf de 1769 contenant les incipit de 66 partitas de Weiss, ni avec aucune des autres sources connues. Une possible explication de cette numérotation est qu'elle aurait pu correspondre à une quelconque collection ou référence de quelqu'un d'autre.

Les sonates comportent 6 ou 7 mouvements chacune, sauf 3 d'entre elles qui en ont 8 et une 10. Cette dernière porte en outre le titre de *Divertimento à Solo*. Deux autres ont un titre littéraire : *L'infidèle* et *Le Fameux Corsaire*. À ces trois œuvres titrées se joignent les six *Parte* déjà mentionnées. Le terme *sonate* n'apparaît nulle part, pas plus que celui de *suite*. Même si le titre *suite* paraît à première vue être le plus juste pour les désigner (on pense à celles des luthistes du 17^e siècle et c'est pourquoi j'ai utilisé ce terme dans mon enregistrement intégral du Manuscrit de Londres), le terme *sonate* leur a cependant été officiellement attribué par D.A.Smith car sept fois voit-on inscrit le titre *Suonata* dans le Manuscrit de Dresde, dont quatre fois pour des œuvres concordantes avec Londres. Mais, en plus de savoir que les termes *Partita* ou *Partie* sont les plus fréquents pour désigner les œuvres de Weiss dans tous les manuscrits, on se demande pourquoi, au lieu de *Sonate*, D.A.Smith n'a pas adopté ce terme *Parte* (ou *partita*) puisqu'on le voit notamment six fois dans Londres. Nous n'en avons jamais vraiment eu l'explication mais je soupçonne que c'est parce que les titres *Suonata* dans Dresde sont parfois de la main de Weiss lui-même alors que les titres *Parte* de Londres sont sans doute considérés comme ayant été ajoutés par quelqu'un d'autre.

Précisons également que chacune des 600 et quelques pièces de Weiss a son numéro individuel. Les 580 numéros Smith de sa thèse/compilation de 1977 sont déjà augmentés et en cours de révision. Ils devront être réajustés après que toutes les sources et concordances auront été passées au peigne fin. Ce qui frappe l'imagination, c'est qu'il y a dans les bibliothèques d'Europe des manuscrits remplis de centaines de pièces pour luth non encore interprétées, analysées, et même identifiées : combien de ces pièces sont ou pourraient être de Weiss ? En même temps, on sait que des pièces « dites » de Weiss pourraient ne pas être de lui. Le décanage devra se faire à la lumière de la connaissance totale des sources et sera très long à résoudre. Toujours est-il qu'en faisant dérouler sous nos yeux les microfilms, c'est un véritable Eldorado musical, un « nouveau continent » culturel entier qui nous apparaît et qu'il nous brûle d'explorer, ce qui ne sera possible que pour les prochaines générations et les occupera certainement encore pendant quelques... siècles.

Ajoutons que, en plus de donner un numéro pour chaque sonate de Londres, l'édition Smith-Peters donne aussi des numéros pour les pièces isolées de ce manuscrit (l'édition en compte 28). Je n'indiquerai pas ceux-ci dans la Description des oeuvres, ni les numéros individuels du grand catalogue Smith, considérant que chaque pièce ne peut mieux être identifiée que par sa page.

Pour ce qui est de la musique de chambre de Weiss, il est agréable de constater que celle-ci surprend le monde musical actuel qui la redécouvre avec étonnement. Elle semble dévoiler, plus que ses œuvres pour luth seul, le génie du compositeur car on peut la comparer plus aisément à celle des compositeurs reconnus comme Bach, Haendel et

Telemann. Les compositions solistes de Weiss, quoique de plus en plus admirées – et pour cause – gardent une espèce de secret quant à leur valeur, n’ayant pas autant de points de comparaison, et ce malgré le côtoiement des œuvres pour luth seul de Bach. Deux surprises supplémentaires seront de constater d’une part que le deuxième *Concert* du Manuscrit de Londres est l’œuvre de Sigismund Weiss (c.1695-1737), frère cadet de Silvius, et d’autre part que toutes les parties de flûte du manuscrit ont dû être reconstituées, car les originales ont disparu. Eileen Hadidian fut à notre connaissance la première à publier, dans l’édition Smith-Peters (1983-1990), des reconstitutions complètes, ce qui aida les interprètes à considérer ces œuvres comme valables et jouables. Mon expérience personnelle m’a amené à vouloir garder le lien avec ces premières reconstitutions, apportant avec la flûtiste Christiane Laflamme certaines corrections mais laissant à peu près tels quels neuf mouvements qu’a réécrit Hadidian mais, en tant que musicien plus soucieux de se rapprocher du lyrisme de Weiss que de suivre des principes musicologiques et didactiques, j’ai constaté la nécessité d’en réécrire entièrement quinze sur un total de vingt-quatre. Et si nous avons apporté ces corrections de lignes pour les morceaux d’Hadidian, c’est parce que cela était nécessaire pour la balance sonore et l’équilibre du discours musical.

Quatre des plus importantes [références](#) pour Weiss sont :

1. La thèse/catalogue de Douglas Alton Smith (1977)
2. Le long article du même paru en janvier 1980 dans la revue *Early Music*
3. L’édition intégrale commencée en 1984 avec Peters et Smith pour le Manuscrit de Londres, et qui se poursuit actuellement (Manuscrit de Dresde, etc.) avec Tim Crawford. Élément essentiel de ces éditions : les *Notes critiques*. Pour Londres, il y a quatre volumes. Les deux premiers contiennent les fac-similés des tablatures avec les annotations de Smith, et les deux autres leur transcription en notation moderne sur deux portées, ce qui a forcé les transpositeurs à interpréter parfois des valeurs de notes laissées volontairement aléatoires dans la tablature, et à choisir des emplacements précis pour toutes les liaisons alors que plusieurs d’entre elles ne sont pas vraiment destinées aux notes que l’on croit, suivant un graphisme uniquement suggestif qui omettait en outre beaucoup de liaisons évidentes, à la façon de la basse chiffrée. Dans ces deux cas, il faut savoir que d’autres interprétations sont possibles et que nous devons toujours revenir à la tablature (Voir mon analyse dans l’Annexe 3).
4. L’article exhaustif de 2000 de Tim Crawford (à être publié dans le *Lute Society of America Journal*) qui apporte par son analyse détaillée de nombreuses explications pour comprendre la genèse des manuscrits de Londres et de Dresde.

Au-delà de ces références, il reste à l’interprète à se procurer la cinquantaine de sources différentes de Weiss, dont il vaut mieux consulter la liste régulièrement augmentée par des chercheurs comme Frank Legl et Markus Lutz, car on découvre sans cesse de nouvelles sources. Les mises à jour sont consultables sur le site Internet Weiss. À partir de cela, il faut commander les nombreux microfilms (certains ont fait l’objet de récentes éditions interdisant l’achat du microfilm à la bibliothèque d’origine et il faut maintenant acheter l’édition commerciale de ces microfilms).

En ayant en main les textes de Crawford et Smith et les sources elles-mêmes, plus un certain bagage de connaissances sur l'ornementation baroque, un interprète a tout ce qu'il faut pour plonger dans la réalité de l'exécution instrumentale de Weiss et de ses contemporains. Cette découverte est fascinante et abondante, puisqu'il y a beaucoup de pièces existant en plusieurs versions, cela nous permettant de découvrir de nombreuses variantes dans l'interprétation. Si, sur les 237 pièces de Londres, 105 sont en version unique, il y en a quand même 132 qui ont des concordances, parfois multiples, avec d'autres sources. Et pour bien saisir la fabuleuse ampleur artistique de ces œuvres, je recommande à toute personne intéressée de lire le poème absolument extraordinaire d'un des contemporains de Weiss, Johann Ulrich [von König](#) (1688-1744), et qui contient un large passage décrivant le jeu inouï du luthiste-compositeur (voir *Le Joueur de luth*, Volume 21 N°4, 2005).

Michel Cardin

&&&&&&&&&&

Le Manuscrit de Londres dévoilé

par Michel Cardin ©

Texte mis à jour en 2005

Avec l'aide de Markus Lutz pour la révision

1. Conclusions d'analyse
2. Contexte général
3. Description des œuvres
4. Annexe 1 : Le luth fin baroque vu au travers de S.L.Weiss
5. Annexe 2 : Ornementation et exemples
6. Annexe 3 : Le concept des liaisons dans les tablatures

3. Description des œuvres

26 sonates solo / 35 pièces individuelles / 5 œuvres en ensemble (duos)

Le pari est gagné en ce qui a trait à la qualité du contenu de ce grand livre de musique. En effet, contrairement à ce que pensaient certains, aucune pièce ne mérite, après un examen minutieux, d'être rejetée d'un enregistrement ou d'un programme de concert, toutes sont de grande valeur. Nous suivrons ici, nonobstant la présentation en trois catégories, l'ordre de pagination du manuscrit, sauf à quatre endroits : l'un pour remettre le menuet égaré de la p.242 dans sa sonate n° 26, l'autre pour rapprocher des pièces de même tonalité (bourrée p.39), le troisième pour insérer le Largo (duo) (p.117) dans le *Duo 5* en ré mineur, et le dernier pour enchaîner la fantaisie en Do (p.305) au prélude ayant le même thème.

26 sonates solo

<i>Sonate n° 1 en fa majeur</i>	<i>(S-C 1)</i>	<i>Sonate n° 15 en fa mineur</i>	<i>(S-C 21)</i>
<i>Sonate n° 2 en ré majeur</i>	<i>(S-C 2)</i>	<i>Sonate n° 16 en sol majeur</i>	<i>(S-C 22)</i>
<i>Sonate n° 3 en sol mineur</i>	<i>(S-C 3)</i>	<i>Sonate n° 17 en si bémol majeur</i>	
<i>Sonate n° 4 en sol majeur</i>	<i>(S-C 5)</i>	<i>« Divertimento à solo »</i>	<i>(S-C 23)</i>
<i>Sonate n° 5 en do mineur</i>	<i>(S-C 7)</i>	<i>Sonate n° 18 en do majeur</i>	<i>(S-C 24)</i>
<i>Sonate n° 6 en mi bémol majeur</i>	<i>(S-C 10)</i>	<i>Sonate n° 19 en sol mineur</i>	<i>(S-C 25)</i>
<i>Sonate n° 7 en ré mineur</i>	<i>(S-C 11)</i>	<i>Sonate n° 20 en ré majeur</i>	<i>(S-C 26)</i>
<i>Sonate n° 8 en la majeur</i>	<i>(S-C 12)</i>	<i>Sonate n° 21 en do mineur</i>	<i>(S-C 27)</i>
<i>Sonate n° 9 en ré mineur</i>	<i>(S-C 13)</i>	<i>Sonate n° 22 en fa majeur</i>	
<i>Sonate n° 10 en si bémol majeur</i>	<i>(S-C 15)</i>	<i>« Le Fameux Corsaire »</i>	<i>(S-C 28)</i>
<i>Sonate n° 11 en la majeur</i>	<i>(S-C 16)</i>	<i>Sonate n° 23 en la mineur « L'infidèle »</i>	<i>(S-C 29)</i>
<i>Sonate n° 12 en do majeur</i>	<i>(S-C 17)</i>	<i>Sonate n° 24 en mi bémol majeur</i>	<i>(S-C 30)</i>
<i>Sonate n° 13 en ré majeur</i>	<i>(S-C 18)</i>	<i>Sonate n° 25 en fa majeur</i>	<i>(S-C 31)</i>
<i>Sonate n° 14 en Fa majeur</i>	<i>(S-C 19)</i>	<i>Sonate n° 26 en fa majeur</i>	<i>(S-C 32)</i>

35 pièces individuelles

Menuet (p.11) en Fa
Men: (p.12) en Fa
Gavotte (p.13) en Fa
Gavotte et double (p.22 en Ré
Prélude (p.33) en Si b
Ouverture (p.34) en Si b
Cour: (p.36) en Si b
Bouree (p.39) en Si b
Allegro (p.38) en Sol
Courente Royale (p.40) en Sol
Prelude (p.80) en Mi b
Menuet (p.92) en Sol
Fuga (p.118) en Do
Fuga (p.130) en ré m
L'Amant Malheureux (p.132) en la m
Fantasie (p.134) en do m
Menuet (p.136) en Si b
Plainte (p.137) en Si b

Tombeau d'Hartig (p.176) en mi b m
Bourrée (p.178) en Do
Menuet (p.180) en Do
Gavotte (p.199) en ré m
Men: p.199) en ré m
Praelude (et fugue) (p.290) en Mi b
Menuet et Trio (p.292) en Sol
Bourée (p.299) en Fa
Tombeau de Logy (p.300) en si b m
Prelud: de Weifs (p.302) en Do
Fantasie (p.305) en Do
Menuet (p.303) en Do
Gavotte (p.304) en Do
Capricio (p.306) en Ré
Menuet (p.308) en Ré
Menuet 2 (p.309) en Ré
Mademoiselle Tirolaise (p.310) en Ré

5 œuvres en ensemble (duos)

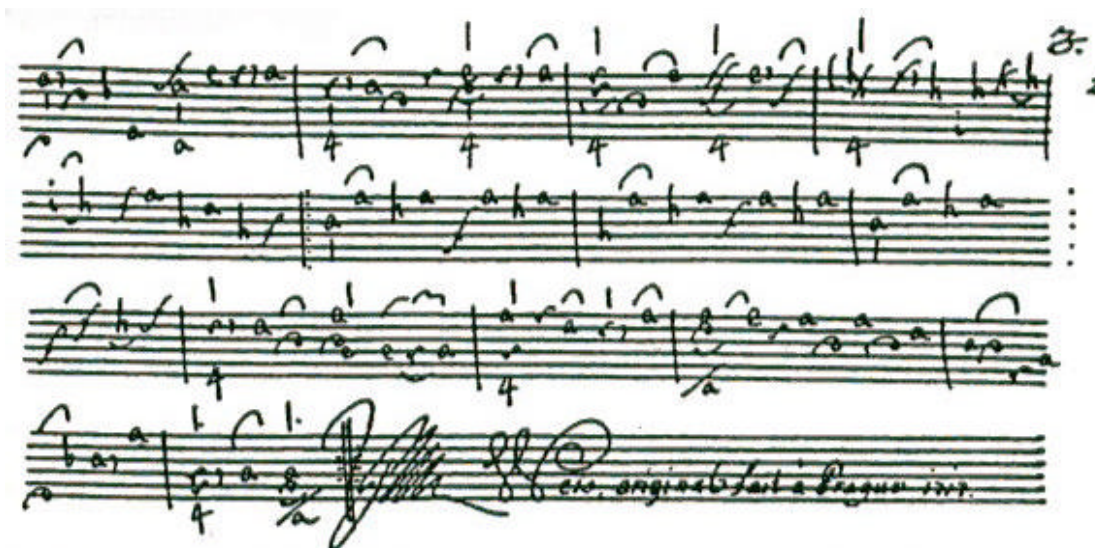
1. Concert d'un Luth et d'une Flute traversiere. Del Sig.re Weis (S-C6) en Si bémol
2. Concert d'un Luth avec une Flute traversiere. Del Sigismundo Weis. (S-C8) en Si bémol
3. Concert d'un Luth avec la Flute traversiere. Del S.L. Weis. (S-C9) en Fa
4. Duo 4 en sol mineur (S-C14).
5. Duo 5 en ré mineur (S-C20)

26 sonates solo

Sonate n° 1 en fa majeur (S-C 1)

Cette sonate existe aussi dans le Manuscrit de Dresde, et on la retrouve partiellement dans ceux de Vienne et de Varsovie, mais à trois exemplaires pour chaque pièce dans ce dernier. Les versions sont fort semblables, sauf en ce qui concerne les liaisons ou *coulés*, à la main gauche. Puisqu'il y a un grand nombre de coulés possibles dans une même pièce, les variantes sont donc inévitables d'une version à l'autre. De surcroît, admettons-le, pas un interprète ne peut s'empêcher de déplacer, retrancher ou ajouter lui-même ici et là quelques liaisons. Même s'il est vrai que ces liaisons affectent directement le phrasé musical, les variantes sont tout à fait logiques et compatibles avec l'idée de la personnalité dans le choix des doigtés et de l'interprétation. Nous devrions par ailleurs peut-être rester le plus fidèle possible à la version de Londres, tout comme pour l'harmonie qui varie également en quelques endroits dans la voix intermédiaire.

Comme source originale, on ne peut trouver mieux que cette première sonate : quatre mouvements sur sept portent en effet la signature de l'auteur avec la date, l'allemande se terminant même avec cette mention en français : « Weiss, original fait à Prague 1717 ».




Fin de l'allemande de la sonate n° 1, à la page 3 du Manuscrit de Londres

En outre, tous les mouvements de Vienne comme ceux de Londres sont rédigés de sa main. Au début du **Praelude**, qui est aussi le début de cet immense volume, pas moins de 27 accords sont écrits avec la seule mention rythmique initiale de blanches. Voilà qui permet diverses interprétations, car il était de mise à l'époque d'improviser sur une telle structure d'accords vide. J'ai adopté quant à moi un début calme, retenu, avec en tête « l'esprit des tonalités » tel que conçu à cette époque, et expliqué par de savants scribes comme le compositeur et théoricien hambourgeois Johann Mattheson (1681-1764) (celui-là même qui dénigrait le luth tout en admirant ouvertement Weiss!). La tonalité de fa majeur est ainsi décrite comme digne et discrète : « Cette tonalité est capable d'exprimer les plus nobles des sentiments universels, et ce avec tant de facilité qu'il est inutile de forcer (le son). Son allure magnanime ne peut être mieux comparée qu'à un être parfait sous tous aspects et dégageant comme disent les Français une « bonne grâce ».

Après les sept premiers accords, tranquilles et méditatifs, pourquoi ne pas faire dérouler les accords suivants en arpèges fournis, mais arrêtant à une cadence pour égrener capricieusement les derniers de ces 27 accords en les fondant au reste du prélude dont le rythme alors précisé n'empêche pas le caractère spontané jusqu'à la dernière note :



Exemple d'ornementation, début du prélude, Suite No 1

L'*Allemande* représente bien, elle aussi, le ton de fa majeur : une grandiloquence discrète s'en dégage. La courante (indiquée *Cour:*) au thème très chantant, semble avoir été écrite sans l'aide de l'instrument, ce qui ne la rend pas facile d'exécution, mais lui confère un souffle qui ne permet aucune pause réelle. La *Bouree* est spirituelle et camoufle à peine son humour, qui doit bientôt laisser place à la gravité d'une sarabande (indiquée *Sarab:*) dans le ton mineur relatif, aux élans contenus. Ces élans successifs proviennent presque d'une seule impulsion rythmique :  et suivent un départ mélodique descendant-ascendant tout à fait conforme au moule de départ commun à chacun des sept mouvements, prouvant qu'il y a chez Weiss un esprit de synthèse réel, et une logique de construction rigoureuse. Nous n'avons pour le prouver qu'à prendre la structure épurée du début de chaque mouvement :



Le menuet (indiqué *Men :*), plutôt candide de caractère, porte aux mesures 6 et 9 les dynamiques *p* et *f*, fait assez rare à l'époque, non parce qu'on ne faisait pas de nuances en jouant, mais bien parce que cette convention de préciser les intentions de jeu de l'auteur par un attirail élaboré de nuances n'était tout simplement pas nécessaire, sauf en de rares endroits comme celui-ci. L'égotisme propre au dix-neuvième siècle n'était pas encore de mise et un compositeur ne pouvait concevoir la fixité de l'interprétation. Il laissait plutôt volontiers aux interprètes de ses oeuvres (lui compris) les choix, multiples et renouvelables, des nuances. La *Gigue*, terminant la sonate sur une note joyeuse, porte irrésistiblement à danser. Notons les sauts de basse en deuxième section qui accentuent ce caractère dansant.

Si l'on considère cette sonate dans sa forme homogène de base et avec le Manuscrit de Londres comme première référence, on peut dire que c'est avec cette gigue que se termine la sonate n° 1 (sept mouvements). Mais il faut savoir que l'analyse thématique de D.A. Smith lui accole 5 autres mouvements (on pourrait même dire 6 si on en ajoute un qu'il a soit oublié soit rejeté). Ce sont : les 2 menuets et la gavotte de Londres qui suivent aussitôt la gigue, un prélude du Manuscrit de Vienne, situé au début, et une chaconne ainsi qu'un autre prélude situé à la fin, dans une des trois versions de Varsovie. Un interprète a toute la liberté, bien entendu, de jouer cette grande version complète en 13 mouvements, mais attention alors à la longueur démesurée de l'oeuvre : au moins quarante minutes ! Et cela comprenant 3 menuets et surtout 3 préludes ! Puisqu'il s'agit assurément non pas d'ajouts à un tout homogène mais bien de substitutions étalées dans le temps et qui résultent de la fantaisie de l'auteur ou de son désir de réexécuter la même oeuvre avec des variantes, pourquoi ne pas plutôt confectionner à son goût son propre amalgame mais sans redondance de mouvement ? Quoi qu'il en soit, je parlerai des deux menuets et de la gavotte dans la section suivante, soit celle des pièces isolées du Manuscrit de Londres.

Sonate n° 2 en ré majeur (S-C 2)

Les sept mouvements qui la constituent sont également éparpillés dans six autres villes d'Europe. Lorsqu'on réaccorde le luth baroque dans une tonalité éloignée de son accord

naturel, les possibilités techniques changent car celles-ci sont soumises au nouvel accord des basses à vide. On devine que cela favorise l'inspiration dans le nouveau ton. Weiss prend ici un plaisir évident à dégager les belles sonorités du registre médium et à utiliser la sensible au registre grave, entraînant ainsi d'heureuses modulations. Le caractère de ré majeur, dont Mattheson disait qu'il « *est naturellement puissant et volontaire, parfaitement à l'aise pour exprimer brillamment des choses amusantes, guerrières et joyeuses* », est bien différent de celui de fa. Weiss semblait être d'accord car le **Prelude** ne donne pas un instant de douceur ou de répit et affiche brillance et force sans ambiguïté.

Comme pour la sonate n° 1, il y a pour la deuxième des substituts de mouvements : la gavotte et double qui suit la sonate n° 2 dans Londres, et la chaconne finissant la version de Varsovie. L'écriture de Léopold se voit dans Londres pour l'allemande, la première moitié de la courante, un segment de la sarabande et pour le menuet et la gigue.

Si l'allemande (**Allem:**) est toute frêle et retenue, elle suit pourtant encore le caractère de sa tonalité, car comme le dit Mattheson, « *une grande délicatesse peut aussi convenir à ré majeur dans les moments calmes* ». Ce contraste entre le prélude et l'allemande est bien clair, et se produit avec naturel. La courante (**Cour:**) est remarquable à deux points de vue : 1) Elle est en doubles croches et non en croches. 2) Elle constitue un véritable exercice de vélocité pour l'annulaire de la main droite, prouvant du même coup que Weiss utilisait ce doigt avec facilité, contrairement à ses prédécesseurs, ce qui lui permettait des arpèges continus comme dans cette courante. La **Bourée** conserve le même dynamisme, doublé d'un véritable esprit de fête, et la sarabande (**Sarab:**) offre d'abord la plénitude d'accords langoureux, aux appoggiatures sensuelles, puis en deuxième section une langueur désormais assoupie et désabusée. Le menuet (**Men:**), aussi bref qu'insouciant, laisse vite place à une **Giga** qui recouvre le fringant aspect du ton de Ré.

Sonate n° 3 en sol mineur (S-C 3)

La particularité de cette sonate, de la main de deux différents copistes et dont aucun mouvement ne se retrouve ailleurs, consiste en ce qu'elle ne possède pas de mouvement final. Ce sont les deux menuets qui en tiennent lieu. Bien sûr, emprunter une gigue à un autre manuscrit et l'intégrer à cette sonate serait facile, mais nous pouvons la jouer telle quelle pour une raison très importante ; on peut lire juste après le second menuet : « *il primo minuetto da capo è poi requiescant in pace* ». Cette phrase on ne peut plus claire, qui est d'abord une indication musicale usuelle mais qui se termine humoristiquement avec un latin de messe, nous assure de la volonté de l'auteur : « *Répétez le premier menuet et puis reposez en paix* ». Lire : « Ne cherchez pas de mouvement final, il n'y en a pas ! » Comme justification supplémentaire, remarquons que dans tout le Manuscrit de Londres, on ne trouve aucune sonate, mise à part la n° 9, à laquelle il manque des mouvements. Au contraire, leur nombre est partout plutôt abondant. Insérer un dernier mouvement eût été aisé, et l'on voit ailleurs des ajouts au manuscrit, sauf ici.

Un **Prelude** dramatique d'allure et dramatiquement court donne le ton à tout ce qui va suivre, dérogeant cette fois à la description de sol mineur que fait Mattheson, pour qui c'est « *sans doute la plus belle des tonalités, car sa souplesse permet de combiner des nostalgies modérées avec des joies paisibles* ». L'**Allemande** nous convainc plutôt des prémisses offertes par le prélude. Les phrases haletantes expriment un fatalisme et une tristesse des plus noires, évoquant même l'allure des deux *Tombeaux* que Weiss composa. La courante (**Courr:**

) est un bel exemple de structure harmonique richement contenue dans le déploiement mélodique, avec une ligne fermement chantante malgré les intervalles souvent larges, tout comme dans les partitas et sonates pour violon seul ou encore les suites pour violoncelle seul de Bach, Bach étant un collègue de Weiss qui a reçu de celui-ci, pour ses oeuvres sans accompagnement, peut-être plus d'influence qu'on ne le croit. Cette influence de style se voit notamment de façon marquée dans la partita pour flûte seule de Bach. Pour la *bouree*, c'est la technique des liaisons à la main gauche qui en façonne cette fois la ligne. L'orthographe en est bien *bouree* comme partout ailleurs dans le Manuscrit de Londres (parfois *bourée*), alors que dans le Manuscrit de Dresde, nous verrons inscrit plus souvent *bourrée*. Ici, les *coulés* font effectivement couler les phrases, mais dans le sens descendant presque exclusivement. Pour faire « remonter » les phrases, on remarquera que Weiss enlève alors les liaisons ou bien procède par « escalier harmonique », si l'on peut dire. Les exemples les plus évidents en sont à la toute fin de la pièce, ou bien encore au tout début :



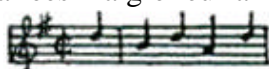
La *Sarabande* semble rester stoïque face à une implacable mélancolie, celle-ci l'emportant tout de même dans les dernières mesures, où les notes viennent mourir l'une après l'autre, comme de lentes vagues sur un rivage ne promettant aucune résurrection. Le *Menuet* et le *Menuet 2do* (secundo) offrent pour leur part un curieux mélange de légèreté et de sérieux, étant presque badins en certains endroits, puis âprement sévères en d'autres. C'est ici que la description de tout à l'heure trouve un bon exemple. On y lit en outre que sol mineur « *allie un côté sérieux à un charme pétulant* ». Cette particularité, assortie à des respirations bien marquées entre les phrases, a dû paraître adéquate au compositeur pour terminer cette troisième sonate pour luth. Pour ceux qui se demandent ce que peuvent bien signifier dans le manuscrit les deux lignes hors contexte qui suivent le dernier menuet, c'est bien simple : elles ne font sûrement pas partie ni du menuet ni de la sonate, mais paraissent être un petit exercice d'arpèges séparés et griffonnés là par hasard.

Sonate n° 4 en sol majeur (S-C 5)

Cette sonate, comme la précédente, ne porte pas l'écriture du maître, sauf pour quelques notes corrigées ici et là, et constitue tout autant une version à la fois unique et complète, c'est-à-dire qu'aucune comparaison avec d'autres manuscrits de la même œuvre n'a été nécessaire, si on exclut bien sûr les deux premières mesures de l'allemande, figurant au catalogue d'incipit Breitkopf de 1769 ; et il n'y a à exclure aucun mouvement supplémentaire qui aurait pu y être accolé, comme pour les sonates n° 1 et n° 2 par exemple. Il est vrai qu'un *Allegro* et une *Courante Royale* en sol voisinent avec la sonate n° 4 dans le manuscrit, mais contrairement aux sonates précitées, il n'y a pas de rapprochement stylistique qui puisse les unir.

Ce qui frappe d'abord dans la sonate n° 4, c'est la similitude entre les premières notes de son prélude et celles du prélude de la 1ère suite pour violoncelle seul de Bach, en sol majeur elle aussi ; égale analogie entre la gigue et celle de la 3e partita pour violon seul de Bach. Une troisième ressemblance nous surprend au milieu - et non au début, nuance intéressante - de la bourrée, où nous croyons reconnaître le « thème du forgeron » utilisé aussi par Haendel (mais qui n'est pas non plus de lui), dans sa 5^e suite pour clavecin.

Le *Prelude*, donc, nous rappelle Bach en tous points, sauf pour ses dimensions : court chez Weiss, peu enclin à développer ses préludes mais qui en composa plusieurs sous le coup de l'improvisation, long chez Bach, qui semblait vouloir y épuiser tous les développements possibles de la cellule thématique, mais qui écrivit moins de sonates/suites/partitas avec préludes. À remarquer que Weiss n'y a mis comme toujours (sauf une fois) aucune barre de mesure, quoique l'accentuation soit bien régulière, et aussi que l'unité de note est la croche, ce qui suggère une vitesse plutôt modérée. Une *Allemande* élégiaque et méditative suit le prélude, lumineuse par ses fréquents débuts de phrases dans le registre haut. La courante (*Cour:*), aux souples arpèges, offre une nouvelle ressemblance, non pas de thème, mais de facture générale cette fois : impossible en effet de ne pas penser à Vivaldi. Les célèbres « modulations étirées » du prêtre roux se reconnaissent du début à la fin. Comme à l'ordinaire chez Weiss, c'est la *Bourée* qui suit la courante, et non la sarabande. Brèves et mélodieuses, ses phrases sont variées malgré leur amorce toujours identique :




La *Sarabande* garde résolument les caractéristiques qui distinguent le ton de sol majeur, soit un esprit « *très évocateur et vivant* ». Le *Menuet* est lui-même si vivant qu'il nous donne envie de le jouer plus vite qu'à l'accoutumée, la voix supérieure et celle de basse se faisant rebondir l'une l'autre joyeusement par des entrées serrées. La *Gigue* conserve la même exubérance jusqu'à la fin, et est propice plus encore que les autres mouvements à des reprises agrémentées. Les arabesques ainsi ajoutées en augmentent son panache tout autant que son caractère conclusif.



Sonate n° 5 en do mineur (S-C 7)

Si la sonate n° 4 peut s'appeler la « sonate aux ressemblances », la sonate n° 5 pourrait porter le titre de « sonate française ». En effet, il s'agit d'une des premières compositions de Silvius Leopold, qui n'était pas encore parti pour son long séjour en Italie (1710-1714) et l'influence des vieux maîtres français du luth paraît ici encore vierge des effets italianisants, dont il sera friand par la suite. Non seulement cette sonate est la plus ancienne datée par l'auteur (1706) mais elle porte à son en-tête, dans la version de Dresde, ces mots de Weiss lui-même : « *Von anno 6. In Düsseldorf, ergo Nostra giuventu comparisce* » (« *De l'année 6 à Düsseldorf, donc celle de nos juvéniles premières armes* »). Silvius et son frère cadet Sigismund étaient à cette époque employés comme luthistes à la cour rhénane de Düsseldorf.

La version de Dresde est donc précieuse grâce à cet en-tête. Par contre, il lui manque le menuet, augmenté d'une insertion de la main de Weiss dans la version de Londres, tout comme la courante : ce sont là d'ailleurs deux insertions facilement reconnaissables, au milieu d'une copie de la main d'un des cinq autres rédacteurs identifiés. L'allemande seule apparaît dans un troisième manuscrit, soit dans le Manuscrit de Paris. Le fait de ne pas y avoir mis, ni ajouté plus tard de prélude et d'y avoir inclus une gavotte, nous conduit à établir un rapprochement avec les six *Suites françaises* de Bach, créées un peu plus tard, qui commencent elles aussi par une allemande et dont trois contiennent une gavotte. L'une d'entre elles se trouve être également en do mineur. Sans aller jusqu'à prétendre que des modèles étaient institués, on peut comprendre que l'atmosphère française recherchée par les baroques germaniques tardifs suscitait chez eux certaines structures de composition.

Dès les premières notes de l'*Allemande*, nous sommes saisis à la fois par la noirceur tragique qui l'habite, établie par le registre grave de la voix supérieure, mais aussi par le style mélodique, très « luthistes français ». Dans le volumineux répertoire pour luth baroque du 17^e siècle, combien de pièces ne commencent-elles pas de cette façon ! Par ailleurs nous pouvons choisir de jouer ici les *notes égales*, selon une pratique de plus en plus courante du baroque tardif, quoique les *notes inégales* conviennent tout autant. La version de Dresde, avec ses notes ou doigtés parfois différents, offre une intéressante variante par rapport à celle de Londres, celle-ci étant plus dépouillée. Leur comparaison permet aux interprètes de légitimer dans une certaine mesure ce genre de changements parfois condamnés. Voilà donc une jurisprudence non négligeable ! Il n'est pas toujours indiqué, comme ici, de fondre les différentes versions dans une interprétation. Il y a incohérence de doigtés ou de phrasés. Il faut donc choisir, et j'ai choisi pour ma part celle de Londres, sans m'interdire par ailleurs des agréments de mon cru, tout en veillant à leur cohérence avec la version choisie.

On dit du ton de do mineur que « *sa tristesse inhérente ne saurait nous défendre d'être volubile (vivant) lorsque la pièce s'y prête* ». C'est bien ce qui se passe dans la courante (*Cour.*). Les jeux d'hémioles et les voix intérieures cachées dans les lignes principales – invisibles dans la partition mais révélées par l'instrument qui octroie une durée précise à chaque note et peut faire ainsi se découper des lignes intérieures – confèrent de plus une grande spiritualité à la pièce (Voir Annexe 1. *Le luth fin Baroque vu au travers de S.L. Weiss*). La *Gavotte* qui suit, encore plus du style « luthistes français » que le début de l'allemande, nous incite à opter cette fois sans ambages pour les *notes inégales* car cette pièce perdrait presque son sens à être jouée en notes égales. Certaines cadences rappellent fortement Robert de Visée, entre autres, tout comme le début de la *Sarabande* suivante, à la cellule rythmique pointée  plutôt qu'en noires ou croches égales. Pour terminer avec la gavotte, mentionnons sa parenté de style avec la courante de la 1^{ère} suite pour luth de Bach : toutes deux alternent des croches sautillantes avec d'occasionnelles doubles croches régulières, ajoutant à la charmante ambiguïté des notes inégales qui doivent dans le style français consister en un dérapage rythmique contrôlé des notes plutôt qu'en un égrènement de notes froidement pointées en série.

Une autre sorte d'inégalité rythmique est souvent en cause, mais cette fois dans les sarabandes : les grandes respirations dues à leur caractère douloureux ou méditatif allongent parfois les mesures et pour se défendre face aux critiques dénonçant une mesure qui n'est pas toujours strictement tenue, je dirais : comment être expressif en jouant d'une façon métronomique du début à la fin ? N'oublions pas que plusieurs auteurs de ce temps ont mentionné ce fait, du commencement de l'âge baroque (Caccini en 1601) jusqu'à sa fin. Couperin ne dit-il pas au sujet de certaines pièces : « *Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure ; il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des passages et à bien attendrir les accents (...)* » ? La qualité principale conférée à l'époque à do mineur transparaît bien dans cette sarabande, soit « *un timbre charmant malgré la tristesse* ». On peut en dire autant du *Menuet*, qui favorise par son style une autre sorte d'inégalité rythmique typique du baroque, soit le rythme lombard. Il s'agit tout bonnement de notes inégales à l'envers :  (la note rapide d'abord, la note lente ensuite), au lieu de  (inverse) et que l'on fait volontiers et plus souvent dans une ligne descendante. C'est la musique elle-même qui nous inspire cet effet au début de la deuxième section ainsi qu'à sa reprise.

La **Gigue** finale est comme la courante, grave mais très dynamique. Les basses qu'on y entend descendre diatoniquement très bas et prendre ainsi une belle ampleur dramatique évoquent le commentaire des historiens selon lesquels « *le baroque c'est le règne de la basse* ». Cette affirmation concerne le style d'écriture comme tel, bien sûr, mais la richesse instrumentale des basses innovée au luth baroque et l'importance accrue qui leur est ainsi conférée appuie davantage cette constatation. La dernière remarque que nous inspire cette sonate touche à la versatilité de la main droite, étonnante : à l'âge de vingt ans, Weiss n'avait peut-être pas encore le souffle qui sera le sien dans la composition des œuvres de maturité, lesquelles atteindront de surprenantes dimensions, mais la technique de sa main droite était déjà aboutie ; l'audace de la difficulté dans de fréquents écarts en fait foi !

Sonate n° 6 en mi bémol majeur (S-C 10)

Tonalité intéressante que mi bémol majeur, qui convenait en principe « *à des sujets plutôt sérieux, ne comportait aucune exubérance et favorisait le pathétique dans l'expression* ». Pourtant, mise à part une sensation de couleur tonale un peu ténue, avouons que cette sonate affiche énergie, sérénité sinon bonne humeur, et même parfois luminosité. Nous en avons ici l'unique version sauf pour la courante (dernière sonate de Dresde), concordance non mentionnée dans les notes critiques de D.A. Smith.

Il nous faut choisir pour cette sonate entre deux préludes. On peut voir d'ailleurs que Weiss a quasiment écrit deux fois le même prélude, le premier étant plus élaboré et avec plus de panache, et le deuxième paraissant une simple et courte variante du premier. Puisqu'il faut en reclasser un comme pièce isolée, ne vaut-il pas mieux faire cela avec le premier, puisqu'il se justifie justement beaucoup mieux par lui-même ? Le second **Prelude**, qui remplit exactement l'espace qui restait sur sa feuille (Voir le Contexte général au sujet des préludes) est non mesuré comme le premier et selon l'usage, constitue à peine une entrée en matière pour établir le ton : on tourbillonne quelques instants autour de l'accord de tonique, on égrène quelques arpèges puis la cadence, et hop ! Nous voilà déjà dans l'**Allemande**, grand soliloque mi-serein, mi-désabusé. On y remarque l'utilisation d'unissons similaires à ceux de l'allemande de la sonate n° 4 S-C5. La courante qui suit (**Cour:**) enchaîne sans répit de grandes phrases allègres, aux mélodies agiles. À peine soufflons-nous le temps d'une courte pause avant la conclusion de chaque section. La **Bouree** est encore plus alerte et sa course brillante nous amène d'une seule traite à la note finale. La **Sarabande** reste dans le ton principal, au lieu d'aller au ton relatif mineur, comme souvent. Son thème de départ se confond avec celui de la chaconne qui suivra trois pages plus loin. On sent le besoin dans cette sarabande de faire abondamment usage de variations dynamiques dans les reprises des deux sections. Peu après le début de la deuxième section se révèlent une telle suavité, une telle rêverie dans la mélodie, que j'ai spontanément agrémenté dans mon enregistrement une mesure en faisant chevaucher son harmonie sur la mesure suivante. Mais puisque celle-ci étire un accord sur ses trois temps, nous pouvons la rattraper tout entière sur le troisième temps seul, en notes rapides :



Cette audace, toute personnelle, est néanmoins en accord avec la permissivité de cette musique (voir les exemples de Quantz). Le **Menuet** nous donne pour sa part envie de

l'intituler « Le hoquet ». Comme les autres menuets il a toutefois beaucoup de grâce. Ce sont les liaisons savamment placées, en conjonction avec la réverbération inattendue de certaines notes lors des changements de cordes, qui nous suggèrent un phrasé ainsi découpé. Au surplus, en mettant en valeur les ornements et leurs variantes possibles, nous obtenons des clins d'œil subtils d'une phrase à l'autre. Voilà encore un bel exemple d'une pièce de luth qui paraît monotone sur partition, mais qui dévoile toute sa richesse dès que révélée par l'instrument. La **Ciaccone**, seule pièce autographe de cette sonate, remplace la gigue habituelle comme mouvement final. Le thème initial, six variations et une conclusion la composent. Elle est sobre, équilibrée et montre le souci de faire chanter les lignes à tout moment.

Sonate n° 7 en ré mineur (S-C 11)

Nous référant toujours à Mattheson, nous pouvons voir dans la tonalité de ré mineur « *quelque chose de dévot et tranquille en même temps que grand, plaisant et satisfait (complet). Cela suscitera donc la dévotion dans un contexte sacré et la paix de l'esprit dans un contexte profane, sans nous empêcher par ailleurs d'y mettre une certaine allégresse, quoique contenue* ». Ce portrait tonal me paraît juste en tous points. Quatre exemplaires de cette sonate nous sont restés : ceux de Londres, Dresde, et deux cahiers différents de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie. Quelques mouvements se trouvent en plus dans d'autres bibliothèques d'Europe. Dans la version de Londres, de la main d'un copiste sauf pour quelques corrections de l'auteur, cette sonate commence directement par l'allemande. Celle de Dresde, paraissant plus tardive à cause de certaines rectifications avantageuses, inscrit au début *Partie de S.L. Weiss* et commence par la **Fantasia**, laquelle est en fait un prélude non mesuré, portant typiquement la marque de l'improvisation. Cette fantaisie, aux phrases éloquentes, est à mon avis indispensable et doit être rattachée à la version de Londres, à moins qu'on ne lui préfère le prélude d'une des deux versions de Varsovie, d'une intensité émotionnelle équivalente.

L' **Allemande**, empreinte de tristesse (nous pensons aux termes *dévot* et *grand*), nous plonge dans la méditation avant que nous ne nous laissions entraîner dans l'une des plus surprenantes courantes (**Cour:**) que Weiss ait écrites, au rythme lancinant et aux modulations inhabituelles. Pas étonnant que Quantz, le partenaire de Weiss, l'ait transcrite pour flûte seule. La **Gavotte** qui suit reste dans le sillage rythmique de la courante puis nous voilà emportés par la sarabande (**Sarab:**) dans un univers de calme et d'abandon. Le **Menuet** reprend subtilement, comme Weiss aime le faire, l'harmonie et les phrases des mouvements précédents, en particulier une ligne ascendante bien reconnaissable dans l'allemande et la courante. Puis la **Gigue** se déploie, impériale, dense, nous réservant pour la fin des traits de doubles croches évoquant l'allégresse contenue ci-dessus mentionnée.

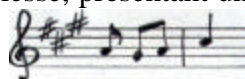
Sonate n° 8 en la majeur (S-C 12)

Peut-être cette sonate, plus que les autres, évoque-t-elle le mot *galanterie*. Celui-ci désignait d'une part la musique instrumentale de chambre ou solo de cette époque (en opposition aux musiques de scène et religieuse), et d'autre part l'élégance et la délicatesse d'une écriture légère que Weiss privilégiait parfois. Son goût et sa préoccupation pour la *galanterie* lui font donner souvent à ses oeuvres une tournure proche du *style galant*, cette musique nouvelle déjà en train de s'imposer. Weiss est pourtant comme Bach un représentant du style allemand, synthèse finale des deux grands styles baroques du 17^e siècle, et faisant

un usage modéré de chaque tendance (style français: texte musical sobre, rempli de brefs et subtils ornements ; style italien: phrases dynamiques remplies de diminutions rapides). Bach et Weiss restent donc résolument baroques, mais ce dernier incorpore une touche de *galanterie* qui rend son œuvre originale et la rapproche du classicisme prochain. On verra par exemple ses dernières compositions, toujours bien baroques, utiliser en même temps les éléments structurels fondamentaux de la forme sonate. Des effluves de ce classicisme émanent déjà de la sonate n° 8 : légèreté, grâce, équilibre, aucun détour tortueux d'écriture, des thèmes clairs, chantants, répétés mais sans contrepont alourdissant, bref une finesse d'expression démontrant qu'une telle organisation de légèreté contrôlée est bien le fruit d'un esprit fin et conscient, qui n'exclut pas non plus la passion, comme la sarabande le prouve.

La sonate n° 8, qui n'est pas autographe, est comme la sonate n° 1 : on en trouve beaucoup de sources, beaucoup de mouvements qui s'additionnent dans le temps (11 en tout, dont trois préludes et un *Conclude*), et il faut faire un choix parmi ceux-ci pour avoir une sonate équilibrée. Le *Prelude* est emprunté, pareillement à la fantaisie de la sonate n° 7, à sa version de Dresde. Il faut dire que, les versions de Vienne et de Varsovie ayant encore chacune un prélude différent, on peut choisir l'un d'eux à la place de celui de Dresde, mais choisir ce dernier est ici plus cohérent avec le processus de synthèse des deux principaux manuscrits. À l'en-tête se trouve l'inscription suivante : « *Suonata del Sigre Sigism. Weifs* ». Mais Silvius l'a corrigée en biffant le nom de son frère et en mettant « *S. L.* » à la place, sans doute après que le copiste ait fait l'erreur. Voilà en tous cas un prélude qui se trouve être à peine une « mise en tonalité » : de typiques accords de départ se développent en volutes par quelques simples modulations. Il fait penser, en plus court, au prélude de la sonate n° 1.

Mattheson décrit le ton de la majeur comme étant « *émouvant (mélancolique) malgré sa brillance, et ayant tendance à être utilisé plus pour les passions tristes que pour les divertissements* ». Cela ne paraît être vrai ici que pour l'allemande et la chaconne, à moins de prendre en compte la sonorité même du luth, naturellement mélancolique. C'est peut-être du moins cette tristesse de la majeur qui crée la tendre luminosité de l'*Allemande*. Quelle meilleure définition que « noble tendresse » convient en effet pour celle-ci ? Une fragile fraîcheur en émane, et on constate tout le savoir-faire du compositeur, qui a encore trouvé l'équilibre entre savante écriture et expressivité dépouillée et limpide. L'entraînante courante (*Cour:*) qui suit conserve grâce et noblesse, présentant une cellule thématique enlevante :



qui laisse cours à des développements brefs et agités. L'auditeur muni de la partition de cette sonate remarquera, dans mon enregistrement comme dans d'autres, de légères divergences par rapport au texte, et notamment, pour cette courante, dans la conduite de la basse. Répétons que ces divergences proviennent des autres copies manuscrites contenant les mêmes œuvres, et cette basse m'a paru personnellement plus équilibrée dans la version de Podebrady.

Le même esprit règne dans la *Bourée*, aux phrases ondoyantes. La franche gaieté et l'insouciance qui l'habitent sont tout à coup annulées par le premier accord de la *Sarabanda*, dans le ton relatif de fa dièse mineur, qui annonce un discours dramatique inattendu et d'une telle gravité qu'on ne peut éviter de penser à l'expression d'une douleur réelle et intense. Cette pièce est pour moi le premier joyau de tout le Manuscrit de Londres, un moment unique de révélation intérieure qui frappe de plein fouet notre imagination. Cette douleur ardente, mais aussi arrogante, crâneuse, nous laisse pantois. Des phrases haletantes

(remarquez la première, au motif ascendant, se butant à un énorme point d'interrogation, puis retombant de désespoir) mènent à d'autres phrases plus déchirantes encore, qui ne peuvent que venir mourir sur des accords écrasants de fatalité. Ces moments intenses occasionnent à propos l'utilisation du *balancement*, cet agrément qui, sous forme de vibrato intense, permet au luth de pleurer littéralement.


Après l'éloquente marque d'affliction suscitée par cette tonalité (Mattheson en parle aussi comme « *menant à une grande affliction languissante* » et comme « *ayant quelque chose d'abandonné, de singulier, de misanthrope* »), voici avec le **Menuet** le retour à l'insouciance. En fait, la galanterie définie plus haut était si appréciée dans l'Allemagne d'alors et ses pays voisins, qu'il n'est pas étonnant de voir tant de menuets dans les manuscrits anciens, puisque celui-ci était idéal pour exprimer cette galanterie. Après le menuet se succèdent deux mouvements conclusifs, soit la **Ciacona** puis la gigue. Bach a fait de même pour sa deuxième partita pour violon seul, mais en terminant à l'inverse par l'immense chaconne. Celle de Weiss, à laquelle nous pouvons ajouter une dernière variation qui se trouvait dans les versions de Vienne et d'Augsbourg, réunit brillance et mélancolie. Contrairement à l'usage courant de ne pas jouer la reprise du thème de clôture, je fais ici cette répétition car elle est minutieusement indiquée dans tous les manuscrits et n'est pas le moins du monde inopportune, car elle permet de renforcer l'emphase des phrases finales. C'est ici le moment de soulever la question à savoir si toutes ces pièces du répertoire baroque, dont la passacaille et les chaconnes de Weiss, qui ont des points de reprise aussi à la dernière section, n'étaient pas plutôt jouées à l'époque avec cette dernière reprise que sans. La **Gigue** est toute exubérance, les notes ricochant trois par trois du début à la fin.

Sonate n° 9 en ré mineur (S-C 13)

Trois des cinq mouvements de cette sonate apparaissent également dans le Manuscrit de Rostock. Précisons bien : cinq mouvements et non six car le *Largo* qui semble terminer l'œuvre s'avère être en fait une section de duo (probablement encore avec flûte traversière). Elle sera donc réunie plus loin au *Duo 5* du manuscrit. Peut-être Weiss ou Adlersfeld cherchaient où insérer cette page isolée et la proximité de la sonate n° 9 leur a-t-elle paru convenable parce qu'il lui manquait une sarabande, qui plus est dans le même ton, et il n'est pas interdit de considérer que ce *Largo* faisait partie des pièces adaptables pour un solo, surtout lorsqu'on pense à l'ornementation que l'on peut se permettre ici. La sonate no 9 est de la main d'un copiste sauf pour une suggestion d'ornement au bas d'une page, par Weiss lui-même.

Voilà donc une sonate qui n'est néanmoins en rien décousue et qui dévoile même une forte unité thématique. On observera effectivement à chaque début de mouvement les pôles mélodiques quinte => tonique réitérés de façon évidente par le même schéma descendant. Il sera au surplus facile de remarquer à quel point le prélude et l'allemande ressemblent à ceux de la sonate n° 7. Certains passages sont pour ainsi dire identiques. Pourtant, comme chez Scarlatti où certaines sonates semblent réapparaître périodiquement dans le catalogue sous un jour nouveau, aucune des pièces de Weiss ne se trouve être la « variation d'une autre en moins bien ». Si la *Fantasia* de la sonate n° 7 possède l'allure fière d'une toccate, le **Preludie** de la sonate n° 9 contraste par une gravité en expansion : contenue et douce au départ, puis s'agitant ensuite peu à peu jusqu'à l'angoisse. Juste avant le dernier accord de ce prélude non mesuré, nous voyons indiqué un renvoi à une insertion ajoutée de la main de Weiss. Celui-ci avait dû trouver la fin trop hâtive, et qu'il fallait ajouter ces quelques arpèges modulants

distincte. Deux mouvements sont autographes dans Londres, l'allemande et la courante. « *Cette tonalité est fort divertissante et somptueuse tout en gardant volontiers quelque chose de modeste ; elle peut donc paraître à la fois magnifique et mignonne. Parmi d'autres qualités qui lui sont jointes, il ne faut pas oublier celle-ci : Ad ardua animam elevat* ». Voilà comment Mattheson décrit si bémol majeur dans sa liste de *Tonartencharakteristik*, émaillant d'ailleurs son texte de nombreux mots français (comme ici divertissante, modeste, magnifique et mignonne).

Une somptueuse noblesse, qui respire quand même la détente, apparaît effectivement dès le début de l'**Allemande**, grâce à ce parti pris affirmé d'utilisation du registre grave. Celui-ci crée une atmosphère tout autre que celle obtenue dans une tonalité mineure, beaucoup plus noire : on pense justement à l'allemande de la sonate n° 5, à la ligne de départ si semblable mais si sombre. Les allemandes de Weiss sont comme certaines pièces de Schubert : interminables. Mais ces longueurs permettent une langueur qui nous fait flotter dans une apaisante rêverie. La sportive courante (**Cour:**) qui nous réveille ensuite fait penser, avec son mélange de croches égales et en triolets, à une course de slalom. La version de Dresde porte la mention *moderato* et remplace tous les triolets par la cellule , ce qui lui donne une allure de menuet ! Voilà qui est intéressant : on voit qu'à la fin du baroque, à cause des nouveaux besoins d'expression musicale, ces deux cellules rythmiques tendent à se distinguer alors qu'elles étaient auparavant très similaires puisque les triolets étaient joués en principe inégalement.

Esprits de fête et de danse règnent dans la **Paisane**. On notera en passant que les sonates 10, 11 et 12 contiennent chacune une paysanne, mais pas de prélude, et ne présentent aucun mouvement dans le mode mineur. Ni drame ni badinerie n'animent la sarabande (**Sarab:**), mais une touchante bonne grâce. Le **Menuet** est volontaire mais reste également gracieux. C'est la **Gigue** terminant la sonate qui se réserve tout le panache et la majesté d'un grand discours, avec des phrases éloquentes et ne manquant pas de souffle.

Sonate n° 11 en la majeur (S-C 16)

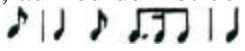
Cette sonate pourrait, comme l'a fait observer Tim Crawford, être appelée la « Sonate de Noël de Weiss ». En effet les paysannes, les pastorales et les effets d'écho étaient volontiers associés au thème de la nativité. De ses six mouvements, seule la pastorale est en version unique. Les manuscrits de Vienne et de Dresde contiennent les cinq autres mouvements et remplacent cette dernière par la gigue de la sonate n° 8, S-C12. Ceux de Podebrady et d'Haslemere en ont deux pièces chacun. La copie de Londres est entièrement de la main du compositeur. Celles de Vienne et de Dresde portent respectivement les titres *Partita Mons. Weis* et *Suonata del Sigre S.L. Weifs*. Tout comme pour la sonate n° 8, je ne trouve pas que le ton de la majeur ait inspiré ici les passions tristes évoquées par Mattheson, sauf encore une fois pour l'allemande, qui offre, il est vrai, de doux moments de mélancolie. Nous n'avions cependant pas cité cet auteur entièrement : « *La majeur est très approprié pour les œuvres pour violon* » ajoute-t-il. Voilà peut-être une réponse à notre divergence et je crois en outre que Mattheson décrit les tonalités en pensant d'abord, ou beaucoup en tous cas, à l'orchestre.

L'allemande (**Allem:**) dégage donc de la mélancolie mais en même temps une imposante assurance, comme une royale majesté. Comme pour sa sœur de la sonate précédente, le registre grave y est amplement utilisé et le sera même dans les autres

mouvements, l'auteur semblant prendre plaisir à faire résonner tous les timbres riches qui en émanent. L'*Air en echo* qui suit nous offre toute une surprise : il porte le sous-titre *Largo* (très lent) alors que dans les trois autres manuscrits on y lit *Vivace* (très vite). Que faire ? Quatre considérations entrent en compte. D'abord cet air prend la place normale d'une courante et est, sur quatre sources, trois fois mentionné *Vivace*. Ensuite, la partition de cette pièce dite « en écho » fait justement alterner constamment et clairement les mentions *f* et *p* (fort et doux), ce qui est, avec les nombreux ornements indiqués, très difficile à contrôler à grande vitesse. Troisièmement, il ne faut pas oublier que jouer la même pièce dans des tempi complètement opposés était courant chez les luthistes du dix-septième siècle. À preuve, des pièces comme l'allemande dite *Testament de Mézangeau*, chef d'œuvre d'Ennemond Gautier, qui se retrouve pourtant comme gigue dans d'autres manuscrits, et de façon convaincante ! L'idéal serait donc peut-être de jouer la pièce deux fois d'affilée, très lentement et très rapidement. Quatrième constatation qui arrange aussi les choses : cette pièce a tout du menuet (accentuation, dimensions des phrases, etc.). Tout compte fait, la lenteur d'un *largo* paraissant inopportune après une allemande, et un *vivace* techniquement beaucoup trop rapide, mon choix fut de jouer cette page comme une courante modérée, proche de l'esprit du menuet.

La *Paisañe* est très vivante, avec une alternance régulière de thèmes sautillants et de courtes envolées chantantes. Comme elle apparaît aussi dans quatre sources différentes, on remarque pour ses différentes phrases quatre différentes sortes de coulés :



Ceci montre encore à mon avis la non-fixité des détails interprétatifs de cette musique. Sérénité, calme et simplicité sont le propre de la sarabande (*Sarab:*), dont la première mesure rappelle en tous points (sauf pour le registre, beaucoup plus bas ici) celle de son homonyme de la quatrième sonate, alors que le frivole menuet (*Men:*), qui porte le sous-titre *Madame la grondeuse* dans la version de Vienne, fait penser à un jeu de saute-mouton (tressautante petite cellule mélodique) constamment interrompu par un personnage effectivement ronchonneur (basse descendante). La jolie *Pastorrell* conclusive est en mesure de 6/8 comme une gigue, mais on y trouve, au lieu du flot continu de notes de cette dernière, le balancement champêtre caractéristique  . Détail inusité, influencé par l'esprit de Noël peut-être : cette pièce n'est pas faite de deux sections avec reprises, mais bien d'une seule, entièrement reprise.

Sonate n° 12 en do majeur (S-C 17)

Seule autre source de cette sonate, le Manuscrit de Salzbourg est en si mauvais état (en tout cas d'après le microfilm qui m'est parvenu), que le déchiffrement en est franchement ardu. Ce recueil de Salzbourg est en outre assez étonnant en ce qu'il contient 46 *Parties* et 4 *Concertos da camera* bien numérotés, tous destinés à être exécutés en trio puisqu'on indique au début de chaque œuvre *Liutho, violino è basso* (sauf un en quatuor avec mandore). Huit de ces partitas sont de Silvius et plus de vingt sont d'un certain Fichtel, qu'il nous faudra bien découvrir mieux qu'en surface un jour et qui redeviendra, qui sait ? un compositeur joué et respecté, comme Weiss. Mais j'ai décelé pour cette sonate une version malgré tout fort semblable à celle de Londres, ce qui semble confirmer la polyvalence de certaines œuvres de ce temps, jouables en solo ou en ensemble. La version de Londres porte dans la marge de sa

première page, écrits par leur auteur, les mots *Veritable original. S.L.Weis.* Comme pour la sonate no. 10, l'allemande et la courante sont d'ailleurs rédigées par la propre main de Weiss; le reste de la sonate est de la main d'un copiste.

Description de do majeur à l'époque : « *Cette tonalité a un fort caractère de brutalité et d'effronterie mais n'est pas impropre aux réjouissances là où on laisse ordinairement cours à sa joie. Un compositeur habile peut, en dépit de cela, quand il choisit bien les instruments accompagnateurs, en faire quelque chose de charmant et l'appliquer aussi convenablement aux moments de tendresse* ». Ce tableau ambivalent est très proche de celui de ré majeur.

Comme d'habitude, il faut agrémenter dans cette sonate les reprises de chaque section, particulièrement celles de l'allemande (**Allem:**) aux modulations volontairement espacées ici, mais dont la faconde déclamatoire ne se tarit pas. Il en est d'ailleurs pour le traitement ornemental comme pour la simple exécution des notes écrites : un univers insoupçonné de possibilités expressives se révèle à nous dès que nous avons l'instrument en main, et reste inenvisageable sans celui-ci. Idem pour l'ornementation : le mélange des cordes ouvertes et notes jouées sur manche, et la disposition fortuitement renouvelée de la main gauche sur celui-ci occasionnent des fioritures spontanées et surprenantes, que nous aurions peine à élaborer cérébralement. Les luthistes ne devraient donc pas être surpris par l'allure de certains passages qu'ils viennent d'orner spontanément, ils sont parfaitement naturels et outrepassent les époques ; ils viennent d'abord directement de l'instrument lui-même et pas seulement de notre imagination débridée ! Nous suivons d'ailleurs en cela une méthode créative weissienne fondamentale, soit celle de la composition directe par motifs d'écriture fortement idiomatiques, et imitons même souvent des motifs déjà existants dans ses oeuvres. Un dernier mot sur l'allemande : son air de parenté avec l'allemande précédente vient certainement de ce que la ligne de basse est la même pour les trois premières mesures.



La volubile **Courante** qui suit présente ce même symptôme dans les basses par rapport à celle de la sonate n° 1. Le motif des notes répétées sert par contre ici efficacement d'élément dynamique. C'est une **Bourrée** pleine de soleil qui lui succède, à l'allégresse non contenue. Notons que la bourrée, tout comme la paysanne de cette même sonate, n'a pas, fait assez rare, de titre inscrit au début de la partition. Il était facile de déduire par leur style que nous avions là une bourrée et une paysanne, mais cela est de toute façon confirmé par le manuscrit de Salzbourg qui porte ces deux titres. Suavité, féminité, légèreté, élégance s'appliquent à la **Sarabande**, et c'est avec ces qualités, comme le dit le luthiste dresdois André Burguete, que nous retrouvons toute la Dresde de ce temps, représentante flamboyante de ces qualités françaises et italiennes parfaitement équilibrées. Pas étonnant que notre maître du luth s'y sentit chez lui et y demeura malgré les offres faramineuses que les autres cours princières d'Europe lui faisaient.

Le **Menuet** fait partie des « menuets rapides » qui, par leur harmonie amaigrie et leur échange commode de voix, font contraste avec la plupart des autres menuets, à la mélodie continue au soprano avec des voix d'accompagnement discrètes (mais d'un impact sonore très puissant !) et qui doivent à notre avis être joués à vitesse modérée. Ce menuet-ci est comparable avec, par exemple, celui de la sonate n° 4. Les dimensions de la **Paysanne** et son caractère fier et résolu lui attribuaient bien logiquement la place de mouvement final, et c'est peut-être pourquoi elle ne se trouve pas au milieu de la sonate, comme les paysannes des deux sonates précédentes.

Sonate n° 13 en ré majeur (S-C 18)

La sonate solo n° 13 inaugure la série des cinq sonates centrales du manuscrit datant toutes de 1719, année particulièrement féconde, d'autant plus que trois autres pièces isolées du manuscrit portent aussi cette date. Ces cinq sonates sont de la plume de deux différents copistes, mais comme partout dans le manuscrit l'enchaînement des graphies est plutôt disparate que régulier, à savoir que ne correspondent pas nécessairement un copiste et une oeuvre entière (voir le Contexte général). On note aussi que presque tous leurs mouvements portent à la fin les mots *Weis* ou *Weis 1719* ou encore *S.L. Weis 1719*. Une autre constatation d'ordre typographique est que l'usage d'un seul *s* est constant dans tout le manuscrit de Londres, sauf aux quatre dernières mentions où l'on verra apparaître *Weiß* tel qu'il est inscrit systématiquement dans celui de Dresde.

Dans le Manuscrit de Vienne, cette sonate commence par le prélude de la sonate n° 2 et se termine par l'angloise, la passacaille ne s'y trouvant pas. Celle-ci existe cependant dans le Manuscrit d'Haslemere. Suivant ce que je disais dans le Contexte général, il y aurait certainement lieu ici, comme pour chaque sonate qui n'a pas de prélude, d'en façonner un en puisant les éléments thématiques dans les autres mouvements. D'après la description de ré majeur à cette époque que je donnais pour la sonate n° 2, nous devrions trouver dans cette tonalité deux esprits opposés : l'un « *brillant et volontaire* », l'autre « *délicat dans les moments calmes* ». Ces moments calmes ne semblent guère habiter que l'allemande et le début de la passacaille, la sarabande étant plutôt nerveuse, fiévreuse et agitée. Notons dans l'*Allemande*, dont le début suit un patron harmonique weissien typique, des octaves parallèles à la façon classique et que l'on retrouvera chez Haydn ou Mozart. Lorsqu'on travaille une allemande de Weiss, on a l'impression de sculpter du cristal : tout comme on taille le verre en examinant les possibilités d'effets de la lumière à travers les facettes du cristal, on cisèle chaque note par un dosage minutieux des timbres, chacune ayant sa couleur.

Jouer la courante (*Cour:*) sans s'essouffler relève de la gageure: sa virtuosité inhérente a de quoi décourager plus d'un exécutant ! L'*Angloise*, sur cinq manuscrits, porte trois fois ce nom (Londres, Vienne et Buenos Aires) mais aussi deux fois le nom de paysanne (Vienne-2ème copie et Varsovie). Nous y trouvons des phrases courtes et pimpantes, contrairement à la courante qui a les siennes longues et élaborées. Une composition comme cette angloise montre à quel point un intermède léger peut aérer une sonate contenant tant d'autres moments plus sérieux. Sa construction nous paraît presque plus classique que baroque, pour ainsi dire quasiment haydénienne ! Les notes égales et inégales peuvent s'y mélanger tout naturellement, technique et musicalité en étant les causes : en effet, le doigté de main droite nous fait émettre spontanément le rythme  plutôt que la cellule écrite  et quelle platitude ne trouverions-nous pas à ne jouer que cette dernière tout du long, à moins d'interpréter la pièce très vite. Les sources alternatives de cette pièce m'ont apporté une agréable surprise : en l'exécutant, peu avant la fin de la première section, un besoin irrésistible de répéter deux mesures me causait un tracass d'intégrité professionnelle; quelle joie de voir peu après qu'une des copies de Vienne contient précisément cette petite reprise écrite note pour note ! Autre surprise dans cette angloise : la deuxième section commence carrément par l'enchaînement harmonique caractéristique du Rock&roll, soit celui de la gamme pentatonique : voilà une petite anticipation stylistique non sans intérêt...

La sarabande (**Sarab:**) est assez difficile techniquement en ce qu'elle nécessite un *legato* intégral, pratiquement sans coupure sonore, à part celles des reprises, nous obligeant à développer des doigtés de main gauche du genre dit « spaghetti ». La fin ornée de la reprise de la première section, bien écrite ici, dépasse de beaucoup la mesure officielle. Cela confirme encore l'élasticité du rythme que l'on se permettait lorsque les besoins d'expressivité de cette musique s'imposaient. Le **Menuet** nous fait penser à l'adjectif « guerrier » utilisé par Mattheson pour décrire ré majeur, et on y décèlera sans peine, au début exactement, le même canevas mélodique que pour la sarabande, ainsi que vers la fin ce qu'on appelle le « thème caché » (réapparition voilée du premier thème). Le début du morceau se retrouve en outre dans un autre menuet de Weiss, mais il n'y a que la première mesure qui soit semblable.

Tous les guitaristes connaissent la **Passagaille** conclusive, qui ne montre aucune pagaille dans l'écriture mais au contraire une maturité de composition admirable; elle se déroule en un crescendo dramatique enlevant mais contrôlé, et cela à condition de faire toutes les reprises y compris celle de la conclusion, tel qu'indiqué. C'est une des rares pièces de ce grand volume à avoir déjà passé sous les doigts de nombreux interprètes. Elle est notamment au programme de plusieurs classes de guitare dans le monde. Un de ses attraits réside dans la versatilité de la basse, continuellement syncopée et donnant ainsi au discours une impulsion originale.

Sonate n° 14 en Fa majeur (S-C 19)

Des extraits de cette sonate apparaissent dans les Manuscrits de Munich et de Rostock. Elle nous rappelle facilement la sonate n° 1, tant par la tonalité que par la technique d'écriture. Le ton de Fa semblait donner à Léopold toute l'inspiration désirée pour exprimer cette noblesse et cette aisance évoquées pour décrire fa majeur. Après un bref **Prelud:** respirant l'audace harmonique autant que l'improvisation brute, voici, avec l'**Allemande**, cette noblesse dans tout son éclat. Comme d'habitude une rêverie s'empare de nous peu après le début. La deuxième section s'entame même avec une sorte de tendre divagation faisant flotter une ligne mélodique incertaine qui balance entre tonique et dominante : voilà une perle weissienne qui éveillera notre réceptivité bien plus, il me semble, que la typique marche harmonique « à la baroque » qui suit. Weiss se saoule ici du son de son instrument, tout à fait comme, pourrions-nous dire, Louis Couperin de son clavecin, lors de similaires flottements de discours régis par la pure jouissance du son.

Constatation rare : cette allemande n'a pas de reprises de sections. Malgré cette rareté, je serais étonné que cela soit un oubli. La plupart du temps je n'en fais pas quand je la joue mais j'orne alors directement le texte musical presque comme si j'étais en situation de reprise. Ce n'est donc pas divergence du texte mais ornementation qu'il y a, tout comme c'est le cas pour d'autres pièces jouées en concert ou sur disque, où des reprises sont parfois – rarement – enlevées (allemandes ou sarabandes presque uniquement), arbitrairement il est vrai, mais non sans raison de limite de temps. Notre allemande en Fa contient par ailleurs une grande *petite reprise* à la fin, bien indiquée cette fois. Un passage n'est pas sans rappeler la ligne ascendante initiale de l'allemande de la sonate n° 2.

La triomphante allégresse qui habite la courante (**Cour:**) est exprimée entre autres par de savantes hémioles (rythmes binaires à cheval sur une mesure ternaire) et par des lignes mélodiques secondaires à contretemps. Il y a aussi un évident jeu de balle entre les

liaisons sur temps forts et celles sur temps faibles. On trouve la même allégresse dans la dynamique *Bourée* qui suit. Mais quels sauts de pouce ne devons-nous pas faire à la main droite ! Remarquons aussi, dans les deux exemplaires de la bibliothèque de Rostock, des ornements différents mais encore plus difficiles que ceux de Londres, ce qui laisse supposer que leurs titulaires étaient très virtuoses ou qu'ils ne la jouaient pas nécessairement à grande vitesse.

La sarabande (*Sarab:*) semble être un grand point d'interrogation; elle débute d'ailleurs avec une double surprise : le ton relatif mineur et un départ qui esquive l'affirmation habituelle du premier degré. C'est un bijou de suavité et de mélancolie. La joie paisible revient avec le *Menuet*. On y reconnaît sans peine une parenté thématique avec le menuet en Sol bien connu, mais postérieur, de J.S.Bach faisant partie du deuxième Petit livre d'Anna Magdalena Bach (1725). Un peu avant la fin, on trouve même une ligne descendante qui sera évoquée par la Musette du même livre. La *Gigue* finale, de par son fugato serré et ses modulations continues, nous astreint à son tour à un lourd travail technique, nécessitant de constants étouffements de cordes pour un discours clair. Certaines mesures de la gigue donnent encore la preuve de voix internes multiples, issues des voix principales simples, pensées et rendues par des doigtés minutieusement choisis. À d'autres endroits il est clair que des doigtés ont été choisis par Weiss pour leur couleur de timbre.

Sonate n° 15 en fa mineur (S-C 21)

Le décalage que l'on voit ici avec la numérotation Smith-Crawford sera le dernier : il est dû à ce que nous sautons encore, pour le moment, par-dessus une cinquième et dernière sonate-duo voisine en ré mineur, regroupée aux quatre autres à la fin de cette analyse, ainsi qu'à la sonate S-C4 que je classerai aussi plus loin dans les pièces isolées car elle est incomplète.

« *Ce ton semble tempéré et paisible, mais aussi profond et lourd, avec quelque chose de désespéré donnant l'idée d'une angoisse mortelle, et qui est aussi mobile à l'excès. Cela exprime bien une mélancolie noire et doit faire naître chez l'auditeur un frémissement ou un frisson* ». La description de Mattheson s'avère à mon avis assez juste car cette musique possède un allant, une sorte de vigueur essoufflante, bref une grande mobilité exerçant une sorte de brassage ininterrompu de sombres idées musicales. Le manuscrit de Dresde contient la même sonate en entier et nous pouvons y puiser comme à l'habitude quelques variantes intéressantes, surtout pour la sarabande. Cette dernière est étonnamment placée dans Londres à la manière de Bach, soit avant la bourrée et non après. On découvre dès l'*Allemande* que cette tonalité implique pour la main gauche des positions inhabituelles. On sent chez l'auteur la conscience de jouer avec une résonance spéciale, avec un nouveau rapport entre son jeu et les vibrations harmoniques dans le bois de l'instrument. Il y a, peu avant la fin de ce morceau, un accord de cadence incluant un contre-mi grave devant être joué sur le dixième chœur, nécessitant donc un barré de l'index de 18 cordes ! C'est une de ces positions qui font que, comme pour la sonate n° 10 S-C15 l'on ne peut jouer cette sonate qu'avec un modèle de luth courant et non théorbé, et ce long accord suspendu donne raison à la description ci-haut en suscitant un réel "frisson".

La *Courante* qui suit (la même orthographe apparaît dans Dresde) est encore riche en voix intérieures syncopées mais son écriture produit une grande fatigue pour la main gauche, cette fois à cause des barrés presque permanents dus aux très nombreuses notes bémolisées.

Elle dégage une énergie empreinte de fatalité, l'énergie du désespoir en quelque sorte. Ce désespoir est également bien présent dans la **Sarabande** dont le titre porte la mention *adagio* et qui est un cri du coeur comme celle de la sonate n° 8, S-C12. Son thème principal nous rappelle Bach et Schubert, et l'on peut noter encore ici une anticipation du style classique par les longues pédales soutenant des tierces alanguies. La **Bourée** et le menuet suivent bien aussi notre tableau de fa mineur, étant mobiles et agités dans la noirceur. Si ce dernier porte en fait le titre **Tempo di Menueto**, c'est peut-être pour préciser justement qu'il ne faut pas laisser le tempo s'emporter sous l'influence de cette agitation ! Même chose pour la **Gigue** qui pourtant affiche une belle élégance. Plus que jamais l'auteur se permet d'enchaîner les modulations dans des tons éloignés, ceci rendant évident son désir de donner à chacune de ses sonates sa particularité, faisant fi des difficultés et malgré un langage discret et conventionnel. On comprend pourquoi la soeur du grand Frédéric II de Prusse, la Princesse Sophie Wilhelmine, qui fut l'élève de Weiss, disait de lui qu' « *il n'avait jamais eu d'égal et que ses successeurs ne pourraient que l'imiter* ».

Sonate n° 16 en sol majeur (S-C 22)

Existant dans le seul manuscrit de Londres, sauf pour l'incipit (les deux premières mesures) de la toccate (catalogue Breitkopf de 1769) et pour l'allegro (Moscou), cette grande sonate en sol se démarque des quinze précédentes par un début hors normes, soit par un prélude, toccate et fugue. Il y a huit mouvements en tout, mais les trois premiers constituent en réalité les trois temps d'une grande pièce d'ouverture. Cela donne donc une impression de six mouvements plutôt que huit et écarte toute idée de lourdeur due à un excès de mouvements. Les cinq pièces autonomes suivantes portent chacune, à la fin, les mots *S.L. Weis 1719*. On peut noter aussi que les sonates 16 et 17 révèlent l'écriture d'un seul et même copiste parmi les cinq qui ont assisté Weiss dans la rédaction du grand volume.

Mattheson disait de sol majeur qu'elle " *possédait une forte puissance d'évocation suggestive et qu'elle était la tonalité idéale pour une oeuvre que l'on voulait empreinte de vitalité*". On ne saurait mieux décrire le climat de la sonate n°16; la grandeur (évocation puissante) et l'allégresse (vitalité) sont en outre plus fortes que dans l'autre sonate en sol du manuscrit de Londres, la quatrième, S-C5.



Le **Preludie** commence par neuf accords qui n'ont pas de valeur rythmique inscrite, donnant à l'interprète pleine liberté d'exécution. De foisonnants arpèges nous permettront un départ brillant, annonçant le grand souffle des prochaines phrases de la fugue et même celles des autres mouvements. Ces arpèges nerveux que je préconise ne doivent quand même pas, à mon avis, aller au-delà d'une certaine élasticité accordée à la pulsation rythmique choisie. Ces enchaînements d'accords sont en tous cas similaires à ceux des préludes des sonates 1 et 8, bien que ceux-ci portent les indications rythmiques respectives de blanches et de noires. Le court développement qui s'ensuit ressemble lui aussi en tous points à tant d'autres. Weiss ne semble vouloir, avant la toccate et fugue, qu'une brève entrée en matière comme pour vérifier, à la façon des luthistes du 17ème siècle, si le luth est bien accordé. On se rend compte par ailleurs qu'en ne jouant pas trop vite ces simples salves de doubles croches, on permet aux résonances de susciter une impression de structure harmonique plus complexe et plus riche.

La **Toccata**, loin de déployer une avalanche de traits empanachés, nous transporte plutôt par la majesté solennelle, la gravité et la brillance de ses accords. Elle porte d'ailleurs

dans le catalogue Breitkopf la mention *Adagio*. Ces deux temps de notre ouverture, le premier nerveux et le second grave et lent, mènent sans faire de façon à la pièce de résistance, la *Fuga*. Celle-ci, magnanime et pleine de "vitalité", se conclut néanmoins par un retour à la formule d'ouverture à la française, soit une finale lente et royale, marquée elle aussi *Adagio*. Elle fait bien sûr penser illico à Bach par son thème, très proche entre autres de celui d'une des fugues pour orgue du cantor, mais aussi à y voir de plus près à celle de son Prélude, fugue et Allegro BWV 998. Dans celle-ci, qu'il destinait "*au luth ou au clavecin*", mais qu'il a composée avec le luth et sa technique en tête, Bach semble vouloir suivre le modèle idiomatique ici présenté par Weiss : thème en valeurs longues, voix superposées en valeurs moyennes, puis développements en notes rapides arpégées. Mais Weiss en reste volontairement ici au plus simple, avec des sections d'arpèges brèves mais combien jubilantes ! (Alors que Bach étire au maximum, tel qu'on le connaît, chaque section comme pour régler le sort de l'univers dans une seule œuvre). Entre les mesures 129 et 137 se trouve un bel exemple de gradation de couleurs très orchestrale : avec toutes ces basses à vide d'affilée, l'épaisseur sonore est de plus en plus grande, jusqu'à saturation, et s'accompagne de superpositions de couleurs (chaque corde ayant la sienne). Notons aussi à la fin d'une autre marche harmonique la basse chromatique sur manche la plus extrême qui se puisse faire au luth : un contre-do dièse. Surprenants sont aussi les points de reprise à la fin de la pièce, et je me dois de soulever ici la question concernant les points de reprise que l'on voit souvent dans de tels cas chez Weiss : pourquoi ? Je dirais, comme Robert Donington, que la signification la plus plausible serait une reprise optionnelle. En effet, si on se met dans l'esprit de l'époque, on peut concevoir qu'une œuvre comme une fugue était parfois réclamée une deuxième fois par les auditeurs, étant données la densité de l'œuvre et la plus grande difficulté à retenir les thèmes et contre-thèmes. Il s'agirait donc d'un *bis* anticipé, en quelque sorte.

Comme la courante de la sonate n° 13, celle de la sonate n° 16 (*Cour* :) est toute en longues phrases, aux cellules d'autant plus répétitives qu'elles sont charmantes et légères. Elles permettent ainsi d'agréables modulations. La *Bouree* dévoile des formules mélodiques/harmoniques annonçant la paysanne de *L'Infidèle* (sonate n° 23, S-C29) qui viendra bientôt. Le rebondissement élastique des croches qui s'y trouve est irrésistible et le moins qu'on puisse dire c'est que, pour Leopold, l'inspiration dans les bourrées ne manque pas ! Le nom de cette danse viendrait, à l'origine, du sautillement particulier des danseurs ivres dans les fêtes villageoises auvergnates et dont on disait qu'ils étaient "bourrés". Une *petite reprise* de fin est ici tout indiquée et pour donner une idée de la fréquence de ces petits rallongements déjà demandés par l'auteur ou ajoutés par l'interprète, précisons que sur les dix-huit pièces des sonates 16 et 17, je joue personnellement neuf petites reprises, dont six sont de Weiss et trois de moi. Le besoin d'en faire peut varier bien sûr selon les sonates. D'ailleurs, rien ne nous interdit d'en esquiver parfois si le cœur nous en dit. On remarquera que, à part bien sûr les préludes, fugues ou toccates qui n'en ont jamais, certains mouvements sont moins enclins que d'autres à se voir ajouter ces épilogues, mais souvent ceux-ci sont plus que nécessaires à l'ampleur voulue par le discours musical. C'est sans contredit en tous cas un des éléments importants de la sonate weissienne.

La *Sarabande*, dans le ton relatif de mi mineur et avec ses trois voix serrées, porte comme sous-titre *un poco andante*. Elle procède effectivement plus de la marche que de la sarabande habituelle, avec sa "basse conductrice". Fait assez spécial dans sa structure, la première section, habituellement deux fois plus courte que la deuxième, est ici pour ainsi dire carrément de la même longueur (20 & 21 mesures). Il est vrai cependant que la *petite reprise*

allongera la deuxième section. Au surplus cette sarabande est beaucoup plus longue que les autres, en nombre de mesures du moins. Le sens rythmique et l'atmosphère même de la pièce dépendent beaucoup du choix personnel d'interprétation des ornements écrits - mais très libres d'exécution - que sont les deux signes  (appoggiature supérieure, simple ou multiple (trille), lente ou rapide et  (idem mais inférieure). Ces signes se retrouvent dans toutes les pièces de Weiss, mais l'allure fondamentale dépendra ici plus qu'à l'ordinaire du traitement ornemental de l'interprète, et ce même avant de faire les reprises. La fin très dramatique nécessite en outre, il me semble, une ornementation agitée. J'ai choisi pour ma part d'ajouter un déferlement de diminutions à la mesure de cette grande émotion. Les mots de Mattheson pour décrire la tonalité de mi mineur me paraissent excellents pour dépeindre notre sarabande : « *Si l'on peut difficilement ajouter de la gaieté à ce ton, parce qu'il est très pensif, profond, affligé et triste, on peut quand même y cultiver de l'espoir. Y mettre une certaine vigueur pourra bien sur nous y aider, mais sans pour autant nous faire atteindre à la lumière tant désirée* ».

Le *Menuet* est fait tout de charme et montre l'importance que peut prendre la technique des liaisons pour l'expressivité. L'*Allegro*, qui à son tour annonce une prochaine pièce du manuscrit, le presto du *Fameux Corsaire* (sonate no 22, S-C28), est une course folle ne permettant aucun apaisement. « Vitalité » est encore le mot clé pour cette pièce brillante qui a tout de l'écriture baroque à l'italienne. Je me souviendrai toujours de l'état de grâce dans lequel Nigel North avait plongé son auditoire en interprétant cette oeuvre lors d'un concert non moins extraordinaire l'ors du stage de la Lute Society of America en 1987.

Sonate n° 17 en si bémol majeur « Divertimento à solo » (S-C 23)

Seul à porter un titre générique parmi les 26 sonates solo et les 5 sonates-duos du grand volume, le *Divertimento à solo* paraît comporter à première vue, tout comme la sonate n° 16, une surcharge de mouvements, alors qu'il n'en est encore rien du tout. En effet, puisque l'Entrée est pour ainsi dire un sosie de l'allemande, et que la Saltarella est comme une gigue sautillante, nous trouvons donc ici un agencement de mouvements des plus logiques car six des pièces centrales ont été réunies par paires, ce qui nous donne une sonate équivalant à sept mouvements réels. Même si Weiss n'a pas inscrit Bourrée I, Bourrée II, etc. pour confirmer cette construction par paires, comme il l'a fait dans les sonates 3 et 25, celle-ci est évidente et me paraît inaltérable. C'est une formule repérable chez plusieurs autres compositeurs baroques et s'il est vrai que la Bourrée I, la gavotte I et le menuet I apparaissent isolément dans une autre sonate du manuscrit de Dresde (cette même bourrée I se trouve aussi dans celui de Munich), on y voit là un appauvrissement structurel : l'amputation de la deuxième pièce qui, ne l'oublions pas, permet et rend même obligatoire un *da capo* (reprise) de la première, réduit celle-ci à une courte rengaine.

La description par Mattheson de si bémol majeur, que nous avons déjà donnée pour la sonate n° 10, semble encore plus pertinente ici; ce caractère de « *grandeur imprégnée de simplicité* » nous semble bien réel. C'est aussi en toute cohésion de vues avec Mattheson que Weiss donne le titre de Divertissement à une sonate en Si bémol, puisque le qualificatif français *divertissant* est le premier utilisé par Mattheson. Nous sommes en outre pleinement d'accord avec Mattheson sur les termes *somptueux* et *modeste* pour décrire le *Praelude* qui, comme bien d'autres, ne semble être là que pour nous "mettre dans l'ambiance", quoiqu'un allongement improvisé par l'interprète serait ici le bienvenu. Une légère touche de *notes*

inégales assouplit les premières mesures qui sonnent comme un “Oyez! Oyez!” qui lance le grand discours.

Ayant tout à fait les inflexions agogiques de l’allemande et ses quelques doux moments de tendresse, l’**Entrée** est, par contre, moins élaborée que les allemandes précédentes, évitant de nous plonger dans un long rêve. On y trouve par ailleurs des contours mélodiques ainsi qu’un premier accord fourni, de cinq notes, préfigurant l’allemande de la sonate n° 22 ci-haut mentionnée. D’autres formules d’écriture sont de petites prémonitions de l’Entrée, cette fois, de *L’Infidèle*. En plus d’ornementer les reprises, il est à propos ici de débiter chaque section en serrant l’anacrouse, c’est à dire en jouant la première note comme une double croche plutôt qu’une croche.

Nous passons ensuite aux deux bourrées sans qu’il y ait de courante, fait surprenant jusqu’ici puisque les seize premières sonates solo en contenaient une (même la n° 11, avec son *Air en echo* ambigu qui en tient lieu). On notera à partir de maintenant qu’au contraire, sur dix sonates solo restantes, sept n’en auront pas ! Il est vrai qu’avec la sonate n° 16 nous entrons dans une deuxième période du Ms de Londres, que nous pourrions appeler celle des sonates aux moules éclatés et aux mouvements «spéciaux» (rigaudon, passepied, musette, presto) ou aux agencements spéciaux de mouvements. Une volonté manifeste de «casser le moule» préoccupera Weiss désormais.

Une seule lecture suffit pour constater que, comme je le disais plus haut, si les deux Bourrées n’ont pas été écrites ensemble, elles l’ont été du moins pour aller ensemble. La deuxième **Bourée** répond parfaitement à la première **Bourée** par une atmosphère et des développements complémentaires. Son début (degrés harmoniques I-V-VI plutôt que I-V-I) n’a d’ailleurs de sens qu’en tant que continuation d’une première bourrée. Ce tout cohérent en deux sections est aussi frappant pour les gavottes et les menuets. Notons dans la bourrée II une indication de doigtés de main droite très soignée, ceci pour une bonne accentuation. Les deux Gavottes, durant lesquelles beaucoup de cordes résonnent en suspension comme à la harpe, ne peuvent se révéler ainsi qu’à l’instrument original. Cet enrichissement sonore est, une fois de plus, insoupçonné dans la simple partition. Si l’unité de mesure de la deuxième **Gavotte** est différente de celle de la première **Gavotte** (2/2 au lieu de 2/4), c’est de toute évidence pour y adoucir l’accentuation, ce qui prouve encore une complémentarité et aide au gracieux balancement qui alterne, à l’aide de charmants triolets, avec le rythme fièrement martelé de la gavotte I. On remarquera que les deux bourrées et les deux gavottes comportent chacune une petite reprise de fin, et que celles des deuxièmes sont environ deux fois plus courtes que celles des premières. Symétrie donc, qui renforce l’équilibre de l’ensemble.

La **Sarabande**, moment d’accalmie bienfaisante au milieu de ces trépidantes envolées, est cette fois de proportions modestes, sans phrases longues et pleines de gravité qui cultivent une angoisse dévorante, comme c’est le cas dans la sarabande de la sonate précédente. Ce maigre texte musical est paradoxalement idéal car, comme pour certaines pièces de clavecin de Louis Couperin, il permet combien d’élégantes arabesques. Dans la deuxième partie, en particulier, la tablature confirme sans en avoir l’air cette recherche de sonorités superposées qui rehaussent le climat de la pièce. Prenons par exemple la mesure 17 :

Londres, nous n'en sommes plus, point de vue thèmes, à une similitude près ! Et autant que chez ses deux collègues, Weiss fait preuve d'une maîtrise totale de son art : ses choix, lorsqu'on parle de développement, de modulations, d'équilibre de structure, sont sûrs, fins, sensibles. Comme d'habitude, il n'y a ici strictement rien à changer. Il est par ailleurs de mise, en jouant, de surpointer dans les deux parties certaines notes pointées, cela augmentant le caractère altier du discours. Finesse d'écriture parmi d'autres, on peut voir, juste avant le retour au thème lent, une "hémiole sur rythme normal", soit un ralentissement de la ligne intermédiaire sans changement de mesure puisque les deux autres voix restent normalement accentuées :



La *Bourée*, deuxième mouvement vu les circonstances, déploie quant à elle une écriture très polyphonique mais garde son caractère dansant et chantant. La ligne de départ annonce tout à fait la sarabande qui suivra et on y trouve l'effet d' «écho » qui sera très officiellement annoncé dans la sonate n° 20 S-C26 et dont on peut constater une utilisation de plus en plus systématique chez Weiss, à cette époque de composition. En effet, ces sections ou fragments de phrases qui se répètent un peu partout dénotent non pas, comme on pourrait le croire, un manque d'imagination ou le résultat d'une oeuvre plutôt improvisée et peu figulée, mais bien en fait le désir de jouer sur les effets de nuances, particulièrement celui du contraste *Forte / Piano* qui deviendra un élément clé du style classique à venir. C'est pourquoi le luthiste se doit de voir, à mon avis, ces répétitions thématiques comme devant comporter des effets dynamiques et d'utiliser, pour ce faire, la technique appropriée de main droite au luth baroque, au risque sinon de laisser ces contrastes inexistantes ou peu présents, ou bien de les remplacer par une sur-utilisation du rubato.

Tout en réaffirmant la supériorité pratique de la tablature pour le déchiffrement des notes à l'instrument, j'aimerais montrer, à la dernière mesure de la première partie de la bourrée, encore un exemple de l'insuffisance de l'écriture musicale, même sur partition standard, à rendre la réalité sonore du luth, celle-ci étant intraduisible sinon à l'aide d'une partition éventuelle très élaborée du type orchestral. Et encore, cette partition idéalisée ne pourrait de toute façon être fixe car, les sons étant souvent suspendus par la résonance des cordes, l'auditeur interprète lui-même ce «résultat sonore » à sa guise. Il y a comme un effet de harpe qui n'est pas perpétuel mais plutôt séquentiel, éveillant ainsi cette «reconstruction des lignes par l'esprit » propre au luth baroque (Voir l'Annexe 1). Voici l'effet de notre présent exemple :



On peut voir que le *la* de la mesure précédente, étant sur une corde voisine, résonne encore dans la mesure finale, et c'est l'auditeur qui considérera ou ne considérera pas, instinctivement bien sûr, ce chevauchement comme une *appoggiatura* du dernier *sol* .

La sarabande, centrale comme toujours dans la sonate, porte ici le nom de *Aria*, avec la mention *un poco andante*. Voilà encore une bribe de classicisme qui s'installe dans l'esprit du compositeur. Une autre serait les indications de silences, rares dans une tablature, et qui montrent ici le désir d'exprimer un arrêt marqué du chant. Une autre encore consiste en la

reprise intégrale du thème de départ juste avant la conclusion de la pièce. Le *Menuet* se veut charmant et sans histoires, laissant la dimension rhétorique au *Trio* qui, apparaissant tout à coup en do mineur, nous assène un coup de cafard inattendu et allonge des phrases morfondues, non sans une certaine gracilité. Le menuet repris ensuite tel que demandé en *Da capo* paraît d'autant plus léger et badin. C'est une *Gigue* à 9/8, et non à 6/8, qui conclut, ce qui implique une dynamique de phrasé différente, au point que nous trouvons en fait ce 9/8 entrecoupé régulièrement par un 3/4 ! Réminiscence du *Canario* de la Renaissance, ce joli effet rythmique d'« hémioles officialisées », si l'on peut dire, donne à ce dernier mouvement un piquant qui la rend spirituelle et enjouée.

Sonate n° 19 en sol mineur (S-C 25)

Cette sonate se retrouve presque entièrement dans le manuscrit de Dresde où la sarabande n'est pas la même. La copie de Dresde est un autographe de Weiss, alors que celle de Londres ne l'est pas, et j'y ai pigé pour mon enregistrement, non sans une certaine parcimonie, quelques variantes avantageuses, à vrai dire quelques notes différentes, surtout pour la bourrée, aux harmonies plus riches en certaines mesures. Précisons qu'un prélude a été accolé ultérieurement par un copiste à la version de Dresde et que nous pouvons ne pas jouer, non seulement parce qu'il semble d'évidence apocryphe et provenant d'un feuillet détaché, mais parce qu'il est très court (même pas trois lignes) et conventionnel, ne consistant d'ailleurs qu'en des arpèges semblant directement issus d'un autre prélude (Dresde, p. 25). La description de sol mineur telle que donnée par Mattheson, qui parle de « *nostalgie modérée* » et de « *joie paisible* », nous avait parue plutôt inadéquate pour la sonate n° 3, car celle-ci présentait avant tout un caractère sombre et tourmenté. Mais il faut avouer qu'ici ces caractéristiques dominant en effet. Un « *charme pétulant* », comme dit Mattheson, transparaît clairement. Une autre caractéristique de sol mineur au luth baroque est que la quinte du ton se fait beaucoup entendre, puisque qu'il s'agit du *ré*, note pivot de l'accord à vide. On peut clairement l'entendre en suspension au dessus de la basse finale de chacun des six mouvements. Encore un élément sonore invisible...

Le premier mouvement porte le titre *Andante*, une indication de mouvement plus « moderne » que *Allemande*, mais en fait pareille en terme de vitesse (pas rapide, mais allant). Le titre dans Dresde est d'ailleurs *Allem: andante*. Dès le départ, la tablature nous révèle un doigté de main gauche surprenant par sa difficulté car il implique un écart énorme. On peut dire que Weiss ne semblait pas avoir de problèmes d'extension ! Même si cette pièce est d'une écriture bien familière, on peut y déceler des inflexions agogiques nouvelles. Le dosage des accords ou des doublures de notes est parfait comme toujours, prouvant à quel point le compositeur « entendait » bien son instrument. Ces doublures de notes, à l'unisson ou à l'octave, ajoutent un support important au discours car des harmoniques supplémentaires se font entendre, contenant en elles-mêmes beaucoup d'expressivité. Voilà encore un élément important de cette musique impossible à évaluer autrement que par l'écoute. Parlons aussi des « strates » de frottements de cordes (dissonants ou consonants), comme par exemple :



Ces formations idiomatiques par cordes voisines, que Weiss connaissait évidemment par coeur en composant, sont toutes utilisables et se résolvent différemment les unes des autres et selon la tonalité. L'interprète doit assimiler ces données et finit par les deviner en jouant, apportant la juste inflexion dynamique. Il vaut la peine aussi de montrer la ligne de basse au début du morceau, disloquée à première vue, mais en réalité riche et pleine dans sa double tessiture :



Dans son souci de variété, Weiss remplace ici la courante par un *Passepied* espiègle et vif, qui porte bien ses différences par rapport au menuet, à savoir un mouvement plus rapide, une levée avant la première mesure de chaque section et la présence périodique de mesures doublées, ce qui permettait aux danseurs de *passer le pied* ou *faire le pas*. Après tant de fois, voici encore une **Bourrée** qui nous entraîne dans son allégresse, faisant assurément de Silvius le maître de cette forme. Les phrases musicales se lancent comme des fusées et permettent néanmoins une accentuation formidablement marquée et soutenue. Notons ici l'absence de titre, contrairement à Dresde. La **Sarabande**, au thème qui l'apparente à celle de la sonate n° 7, S-C11, livre toute son éloquence grâce aux ornements qu'on peut y ajouter. De longues suspensions lui donnent l'allure d'un monologue empreint de fatalisme et attendant d'improbables réponses. Les phrases musicales consistent en des pans successifs d'atmosphères rythmiques différentes et même parfois antinomiques, exacerbées en plus par l'ornementation aux reprises, cela donnant un discours surprenant et intéressant.

C'est encore le traitement du rythme qui confèrera un aspect ludique au menuet appelé **La babilleuse en Menuet**. Le babil de notre Babilieuse sera révélé en effet par l'alternance des notes inégales avec les notes égales, ceci donnant à la fois un joli et sensuel déhanchement aux phrases et l'idée d'un débit de paroles turbulent. Il est clair que «jouer carré» ce menuet le rendrait plat et ennuyeux. L'idée de babil est aussi rendue par des trilles allongés, tous bien inscrits dans la partition. Ajoutons qu'il est intéressant d'examiner les doigtés de main gauche dans la version de Dresde, car ils nous précisent davantage les intentions d'articulation des phrases et d'accentuation des notes chez l'auteur. Il en est de même pour la **Gigue**, qui contient aussi des doigtés de main droite. Weiss était vraiment un virtuose du pouce ! Néanmoins ces doigtés démontrent à mon avis que l'on ne jouait pas si vite qu'on croit les giges de ce type à l'époque, et que l'on favorisait peut-être plus les riches sonorités et ornements.

Sonate n° 20 en ré majeur (S-C 26)

Les sept premiers mouvements de cette sonate sont uniques à la source. Le huitième se trouve par contre dans les manuscrits de Varsovie (deux copies) et Buenos Aires sous les titres *Bourée* et *boure*, puis dans celui d'Haslemere sous le titre *Capricio Pichler*. Serait-ce une composition de ce dernier dont le nom apparaît quelquefois en d'autres manuscrits pour luth ou était-ce une sorte de dédicace à monsieur Pichler ? L'écriture et l'esprit nous paraissent en tous cas être bien ceux de Weiss. Puissance, brillance, paradoxalement aussi délicatesse dans un moment calme, les attributs de cette tonalité selon Mattheson conviennent parfaitement à cette sonate qui contient une forte unité thématique et exprime une joie non retenue.

Seul le **Prélude**, dont le titre en fait manque, est de la main du compositeur. On y sent le résultat d'une inspiration spontanée et d'une improvisation complète. L'autographe de Weiss est en outre éloquent par ses traits larges et ondoyants, venant d'une main vive, forte, passionnée, et faisant contraste avec la graphie modeste et appliquée qui suivra, de son copiste. Il est normal pour l'interprète d'être fluctuant dans le rythme et l'accentuation puisqu'il faut rendre cet esprit d'improvisation, voulu au point que le compositeur a minutieusement omis d'inscrire le rythme pour une bonne partie du texte et de retoucher celui-ci lors de bifurcations modulantes un peu surprenantes.

La particularité de la **Marche** est ce que nous pourrions appeler un « carillon contrebasse » survenant dans les deux sections et faisant sonner trois « cloches » avec une volée différente pour chacune. Exemple :



ressort de la *Musette*, avec comme il se doit la typique pédale, omniprésente. La toute première attaque, motif idiomatique qui sera répété tout du long, contient cinq *ré* simultanés (répartis sur trois chœurs) et qu'il faut faire sonner comme des clairons. Sans tous ces redoublements à l'octave ou à l'unisson, nous aurions une pièce plutôt maigrichonne. On peut essayer d'accentuer l'idée de musette par des doubles mordants et l'effet dit de *chute* (Voir Annexe 2). Pas de finesse compositionnelle ici, mais plutôt une recherche d'expression par effets dynamiques, dont l'utilisation de *f* et *p*.

Pièce d'exception par sa construction, le *Rondeau en Echo* suit la forme A-B-A-C-A, avec *adagio* indiqué pour la partie B et *allegro* pour la partie C, le rondeau A étant implicitement rapide lui aussi. L'écho se fait bien sûr suivant les indications *f* et *p* encore présentes. C'est un air gai, obscurci par une deuxième section triste : encore un contraste recherché.

La huitième pièce de cette grande sonate, *Comment Sçavez vous ?*, finale parfait par sa joyeuse ritournelle, a toutes les inflexions d'une angloise lorsqu'on pense par exemple à l'angloise de la sonate n° 13, en Ré elle aussi et fort ressemblante, et ce même si elle est intitulée comme on l'a vu *Bourée* dans deux autres manuscrits. Si les versions de Varsovie sont très proches de celle de Londres, celle d'Haslemere est un peu différente et tout aussi jolie. La version de Buenos Aires paraît quant à elle avoir été rédigée à la hâte ou de façon négligée, peut-être même de mémoire (par exemple, il manque des basses...). Par son charme fou d'« air à siffler », ce mouvement final constitue une perle, un peu comme *Les baricades mystérieuses* de Couperin, comportant d'ailleurs comme cette dernière une construction thématique dite d'antécédent-conséquent. Le plus intéressant est qu'il renferme un mystère qui ne s'élucidera qu'en le jouant. En méditant sur les raisons qu'eut pu avoir l'auteur de donner ce titre saugrenu, je me suis rendu compte qu'il y avait un thème caché dans la basse, et que c'était celui de ... *Frère Jacques* ! (déjà cité, constatons-nous alors, dans le « passage des cloches » de la Marche). Au surplus, dès le départ, au dessus du thème à la basse, la voix supérieure nous rappelle justement les clochettes du vers «sonnez les matines ». C'est pourquoi au moment d'enregistrer cette pièce, j'ai osé faire un pont avant une reprise générale, pont qui se trouve être ni plus ni moins que cette célébrisissime chanson internationale, l'enchaînement avec le thème qui recommence ensuite prouvant, je crois, la similitude. Weiss avait semble-t-il prévu cette découverte chez ses auditeurs et on les imagine lui disant : «Mais, ce que vous jouez là, ça me rappelle quelque chose, voyons..., ne serait-ce pas Frère Jacques ? »; à quoi il devait répondre : «Comment savez-vous ? ».

Sonate n° 21 en do mineur (S-C 27)

On peut voir également cette sonate dans les manuscrits de Dresde et de Salzbourg, mais sans le prélude, qui se trouve être d'ailleurs ici un autographe de Weiss. La sarabande manque aussi dans Salzbourg, remplacée par une autre, et cette version ajoute en plus deux mouvements supplémentaires au tout. Comme je l'avais dit pour la sonate n° 12, toutes les œuvres de Salzbourg sont destinées à être jouées en ensemble, ce qui fait de la sonate n° 21 une œuvre d'ensemble si on le souhaite. La gavotte et le rigaudon existent en outre dans le manuscrit de Munich. Les septième et huitième mouvements constituent en fait les deux parties d'un tout, à la façon déjà vue dans la sonate solo n° 17, S-C23.



De la description minutieuse que Mattheson nous fait de do mineur, nous pouvons retenir que « *le timbre en est charmant quoiqu'empreint de tristesse. La première de ces*

qualités est toutefois dominante. À moins que l'œuvre n'exige une interprétation plutôt endormante, il ne serait pas inapproprié de la jouer d'une manière vive ». Dans le manuscrit de Londres nous trouvons aussi en do mineur une fantaisie et la sonate n° 5, S-C7. Une vivacité affirmée est à notre avis effectivement bien présente dans ces trois œuvres, mais seule la sonate 21 semble être imprégnée de charme plus que de gravité.

Et encore, même son *Praelude*, dans la même veine d'improvisation que celui de la sonate n° 20, porte un discours dramatique marqué. C'est une vague montante d'arpèges, qui démarre dans le plus sombre climat, mais s'élève ensuite de plus en plus vers la lumière. Il semble être une sorte d'interrogation face à la vie. La forte plume de Weiss, imposante et émouvante à regarder, s'accorde tout à fait avec cette flamme expressive et nous dévoile le tempérament volcanique du génie à l'œuvre. Ce prélude non mesuré l'est pourtant le temps d'une seule mesure, au tout début, l'auteur voulant de toute évidence bien montrer l'accentuation qu'il souhaite pour les deux arpèges initiaux entourant un accord exclamatif de septième qui nous prend au cœur. Toujours à l'affût d'associations thématiques, j'ai l'impression d'entendre à la toute fin du prélude le début de la célèbre bourrée de J.S. Bach, de sa première sonate pour luth BWV 996.

Comme dans le manuscrit de Salzbourg, l'*Allemande* porte ici le sous-titre *andante*. Nous pouvons enfin sentir, exactement comme le dit Mattheson, que l'aspect charmant du discours musical l'emporte sur la tristesse inhérente à cette tonalité, toujours présente mais au second plan. Et cela est tout à fait pareil dans les mouvements suivants : une tristesse flotte mais se trouve allégée par des lignes mélodiques fluides et sereines. Les notes inégales s'imposent dans la jolie *Gavotte* qui a des réminiscences du style des luthistes français du 17^e siècle. Ce qui prouverait peut-être l'usage des notes inégales par le compositeur, c'est la présence de liaisons de temps faibles à temps forts dans certaines mesures. En comparant les sources, il y a une mesure du thème principal que je préfère dans la version de Dresde, dont l'harmonie est plus riche en cet endroit. Mais mis à part des moments précis comme celui-ci, où il semble y avoir un désir d'amélioration (comme on va le voir avec l'allemande du *Fameux Corsaire*), nous avons constamment l'impression, quoique mitigée, que les détails harmoniques, tout comme les liaisons instrumentales, sont plus soignés, sinon cohérents, en général dans le manuscrit de Londres que dans les autres sources, même Dresde.

Le *Rondeau*, qui rappelle fort certains airs de Lully et de Montéclair, suit une formulation identique à celle du rondeau de la sonate n° 20, soit en trois parties avec des reprises (*Da Capo*) du thème. Encore ici voit-on le charme l'emporter sur la mélancolie. Notons les audacieux décalages rythmiques des basses dans la deuxième partie. Que de réflexions nous demande une sarabande de Weiss ! On dirait que par cette ébauche musicale que nous devons fleurir avec soin au luth, l'auteur nous contraint à une méditation profonde, nous obligeant à aboutir à un discours cohérent et éloquent que l'on croira, que l'on souhaitera en tous cas, proche de la vérité cachée qu'il nous a demandé de retrouver par une juste accentuation et une imaginative ornementation. Inscrite ici *Sarabanda*, elle est dans le ton relatif de do mineur, soit mi bémol majeur, qui « convient aux sujets sérieux et favorise le pathétique dans l'expression ». Description très juste. De surcroît, cette sarabande permet de belles couleurs, notamment un frottement d'intervalle de septième majeure dans un thème récurrent du registre médium et sur pédale de dominante (avec un très approprié *balancement*). Ce thème nous gonfle le cœur de poésie, faisant perdre la notion du temps par sa répétitivité soporifique et ses cellules effilochées. Dans les sarabandes, on peut le dire, Weiss est un grand contemplatif.

Il y a dans cette sonate en do mineur, en particulier la sarabande et *La belle Tirolaise*, des procédés d'écriture qui la rapprochent fort des sonates 22 et 23, indiquant de façon assez convaincante, je crois, une proximité chronologique identique à la proximité de pagination du manuscrit. Quant au fiévreux *Menuet*, il contraste avec l'ensemble par ses phrases volontaires, voire obstinées, gardant toujours cependant une grande qualité lyrique nous le faisant facilement mémoriser et fredonner. Comme je le disais, le *Rigaudon* et *La belle Tirolaise* forment un tout, cette dernière étant en fait un rigaudon II, avec *Da Capo* bien indiqué pour le premier. L'orthographe de cette danse qui s'apparente à la gavotte par son accentuation et ses joyeux sautilllements, et qui apparaît ici pour la première fois dans le Manuscrit de Londres, trouve une autre variante dans celui de Salzbourg où on peut lire *Rigedon* (Dresde et Munich : *Rigaudon*). Par ailleurs, notre Tirolaise devient dans Dresde et Salzbourg une Anglaise, ce qui étonne du fait de la caractéristique rythmique  qu'on y trouve plutôt que  des anglaises typiques. Toujours est-il que ce titre évocateur est approprié, les nombreux trilles et doubles mordants qu'on peut y mettre nous rappelant adéquatement le *Yodloo* des chants tyroliens, et la pédale de basse donnant un effet, dirait-on, de « cornemuse montagnarde ». On remarquera que ce thème a favorisé une première section plus élaborée qu'à l'habitude dans ce genre de composition.

Sonate n° 22 en fa majeur « Le Fameux Corsaire » (S-C 28)


Avec *L'infidèle*, la sonate n° 22 est la seule à porter un titre poétique sur les quelque 90 sonates de Weiss que nous connaissons. Comme le suppose Douglas Alton Smith, notre corsaire ne serait nul autre que Barbe noire (Edward Teach), le célèbre pirate qui défrayait la chronique et dont la mort spectaculaire en 1718 fut amplement reportée. Sinon, il pourrait s'agir alors du corsaire René Duguay-Trouin, aux exploits retentissants à la même époque.

Noblesse et aisance, voilà les deux mots clés pour décrire fa majeur, l'une des tonalités privilégiées chez Weiss. Cette définition de Mattheson s'applique aussi bien ici que pour les sonates 1 et 14. *Le Fameux Corsaire* existe en deux versions complètes, celle de Londres et celle de Dresde. Chacune offre des avantages rythmiques ou mélodiques, les divergences les plus fortes apparaissant dans la bourrée et le menuet, deux pièces que nous avons aussi dans le manuscrit de Vienne de la main du compositeur. Le dernier mouvement est en outre présent dans celui de Moscou, mais sous le titre *Allegro*.

Nous sommes confrontés dans l'*Allemande* à un curieux problème : les notes des mesures 2 et 3 de la version de Dresde vont deux fois plus vite que celles de Londres. De par l'évidence musicale, j'ai l'impression qu'il s'agit non pas d'une faute d'inattention de la part du copiste de Dresde, mais bien d'un remaniement de ces deux mesures, qui ainsi coulent plus aisément et finement. Leur première version a dû après un certain temps paraître à l'auteur déséquilibrée par rapport au débit général et d'une trop grande lenteur. Ce n'est pas la première fois que Weiss ajuste après coup certains passages, soit dans le même manuscrit (justement deux fois dans le menuet de cette même sonate –version Londres- et de sa main), soit d'un manuscrit à l'autre. Une explication de ce changement pourrait être qu'au moment de la rédaction du Ms de Londres, Weiss jouait ce passage en notes inégales, ce qui atténue la lenteur, et qu'au moment de celle de Dresde il le sentait plutôt en notes égales, donc irrésistiblement plus rapides. Ce n'est que par la pratique que nous pouvons supposer cela.

Toujours est-il que cette allemande est une véritable élégie, contemplative à souhait, qui nous délecte de sa grâce avec douce et sereine majesté. J'ai eu dès le début tendance en la jouant, une fois n'est pas coutume, à ne pas faire de reprises. Cette décision s'est imposée d'elle-même car tout dans le discours fait de cette pièce une sorte de tranquille prélude à la sonate, dont l'énergie éclatera après dans la courante. En effet, aucune pièce d'ouverture ne précède l'allemande, sa première section paraît anormalement courte et surtout les lignes mélodiques s'étalent comme autant d'affirmations définitives.

La *Courante* lance de grandes phrases ondoyantes qui se succèdent comme de vigoureuses vagues océanes et semblent chercher à nous raconter l'épopée du «fameux corsaire». On y entend de coulantes hémioles ainsi que des cadences de sections en octaves parallèles annonçant ce qui deviendra un cliché pianistique du classicisme musical. La *Bouree* se développe également en joyeuses vagues, dont une bonne part est cette fois à l'initiative des basses qui contiennent – j'ai toujours ma propension à faire des associations thématiques – le motif exact, quoiqu'en majeur, de la fugue en do mineur du premier livre du Clavier bien tempéré de Bach, celle-ci ayant vraisemblablement été composée après cette bourrée (Bach : 1722 / Weiss : 1720 (?)).

La *Sarabande*, dans le ton relatif de ré mineur, vient jeter une ombre inattendue sur le discours, et nous y trouvons de superbes triolets de croches dont l'apport à un aspect langoureux («dévot», dirait Mattheson) est d'autant plus inspiré qu'ils se situent exactement aux bons endroits, laissant assez de place au motif rythmique très voisin  et formant avec celui-ci une heureuse alternance. Nous découvrons ensuite un *Menuet* discret et à peine serein, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne veut pas quant à lui faire de vagues! Si l'unité thématique se fait sentir partout dans la sonate, c'est cependant le menuet qui en offre la plus grande preuve, soit deux premières mesures strictement semblables à la première de l'allemande, ceci étant bien sûr camouflé par des pulsations rythmiques différentes. Un joli cadeau nous est donné à la fin des versions de Dresde et de Vienne : elles nous gratifient d'une ornementation écrite en annexe pour les quatre dernières mesures. Ceci constitue un bon exemple d'agrément par diminutions qui incluent une interpolation harmonique sous la ligne principale : précieux spécimen pour un interprète.

Le *Presto* final, nommé *Allegro* dans le manuscrit de Moscou, et que je joue plutôt comme tel, c'est-à-dire sans excès de vitesse, nous replonge dans l'allégresse, avec un souffle impressionnant dû à de très longues phrases. Son thème de départ est peut-être bien issu du hornpipe bien connu



Ce hornpipe, étant une chanson de marins, a dû contribuer à inspirer à Weiss le titre de l'œuvre, à moins que ce ne soit l'inverse.

Sonate n° 23 en la mineur « L'infidèle » (S-C 29)

Voilà bien une des œuvres de Weiss les plus prisées, tant chez les luthistes et guitaristes que chez les auditeurs, une œuvre-aiguillon ayant contribué à ma conversion au luth. Eugen M. Dombois enregistra cette sonate magnifique en 1971-72 avec tant de profondeur et de perspicacité esthétique, faisant œuvre de précurseur, qu'il dévoya ainsi les âmes de bien des guitaristes tombés aussitôt sous la révélation foudroyante du luth baroque.

Le joli titre de l'œuvre s'expliquerait cette fois par la présence d'intervalles à caractère oriental qui nous surprennent en quelques endroits, particulièrement au début du menuet. Ceux-ci dans leur « irrespect » des règles de l'harmonie, rappelleraient « l'infidélité » du monde islamiste à la religion chrétienne, car on était encore à cette époque sous la forte impression laissée en 1683, alors que les Turcs furent repoussés de Vienne de justesse. Le grand vainqueur de cette bataille fut le roi de Pologne, Johann III, dont Weiss allait être au service de la famille lors de son séjour à Rome, et dont les successeurs régnèrent à Dresde du temps de Weiss, la Saxe et la Pologne étant alors sous la même coupe.

La mineur est décrit comme « *une tonalité devant produire un affect majestueux et sérieux, tel qu'il peut cependant tourner à la flatterie. Sa nature est vraiment mesurée, plaintive mais honnête et détendue. Elle invite au sommeil et peut aussi être utilisée pour toutes sortes de mouvements de l'âme. Elle est en outre douce, et même suave* ». Lorsqu'on repasse la sonate n° 23, il est inouï de constater à quel point tous les termes de cette description de Mattheson sont justes. Comme les deux précédentes sonates, celle-ci se trouve aussi dans le manuscrit de Dresde. La musette et la sarabande y sont cependant inversées quant à l'ordre. Les deux versions ont été rédigées par des copistes. Il n'y a que le menuet qu'on retrouve ailleurs, soit dans deux copies différentes du manuscrit de Varsovie.



Tout comme pour *Le Fameux Corsaire*, nous avons un premier mouvement, l'**Entrée**, qui tient lieu d'ouverture, mais qui est ici dynamique et grandiose, semblant porter le regard vainqueur du roi Johann Sobieski. Il est facile de réaliser à quel point les reprises de sections y sont nécessaires, à l'inverse de l'allemande de la sonate solo n° 22. La courante (**Cour:**), mêlant la nostalgie à l'allégresse, contient des formules originales d'écriture, notamment aux cadences allongées des deux fins de sections. Quelle surprise de constater qu'elle renferme, 250 ans d'avance, le thème du film *Love Story* !

La **Sarabande** semble symboliser la marche implacable du destin. Les atmosphères uniques que permet un tempo lent au luth sont ici génialement agencées. Le **Menuet** dévoile également une écriture luthistique sophistiquée, cette fois par de savantes *campanellas* (une corde différente par note) pouvant seules rendre cette richesse particulière du luth fin-baroque aux cordes nombreuses. Cela donne un chatolement lumineux et envoûtant. Encore plus que les autres mouvements, la **Musette** semble nous parler, nous révéler des vérités cachées, avec gravité mais aussi poésie, en s'épanchant tendrement en certaines douces phrases qui alternent pourtant avec d'autres plus brutales, voire guerrières si l'on repense au titre. On sera surpris de découvrir que la musette est la seule des six pièces à user des deux derniers chœurs, peut-être parce que la sonate a été composée d'abord sans musette et pour luth à onze chœurs, puis augmentée de celle-ci lorsque Weiss adopta avant ses contemporains le luth à treize chœurs, faisant honneur à son nouvel instrument en y donnant la part belle à ce contre-la tout neuf ? D'un autre côté, même si le manuscrit de Dresde offre un remaniement des autres mouvements en faveur des deux nouveaux chœurs graves, nous n'en avons pas moins préféré jouer tout selon celui de Londres, l'équilibre sonore nous y paraissant très correct. Il en va de même pour les redéfinitions rythmiques ou mélodiques de la musette dans Dresde, excepté pour une mesure qui semblait dans Londres s'être égarée de sa ligne de tablature pour tomber au milieu de celle d'en dessous - inattention du copiste semble-t-il. La **Paysane** conserve la majesté jusqu'alors omniprésente mais ajoute un superbe esprit de danse, façonnant ainsi une conclusion enflammée et, c'est le cas de le dire, héroïque et conquérante.

Sonate n° 24 en mi bémol majeur (S-C 30)

Cette sonate a plus tendance que la sonate solo n° 6, S-C10, à suivre l'esprit de sa tonalité selon Mattheson. Elle a effectivement un aspect austère ou sérieux un peu plus marqué. Elle existe aussi dans sa version de Dresde avec un prélude différent et l'ajout de la courante de la sonate S-C10. Dans Londres, le prélude non mesuré typique a été visiblement ajouté par après car il occupe l'espace laissé par la deuxième page de l'allemande (Voir le Contexte général à propos des préludes). À noter : d'ici la fin du manuscrit, presque toutes les pages seront de la main d'un même copiste, autre que Weiss, et il s'agit en fait du copiste le plus souvent présent parmi les six identifiés dans tout le volume. Mais nous pouvons voir qu'il prend pour chacune des trois dernières sonates une inflexion de plume légèrement différente. Effet de style ? Effet du temps passé entre les copies ?

Voilà donc un **Prelude** libre mais où il faut quand même bien distinguer les croches des doubles croches. Comme ailleurs, il est évident que Weiss veut des phrases et accents irréguliers, ce qui donne tout le piquant dans une telle pièce. L'auteur prend plaisir à faire attendre les résolutions dans une voix alors que tout est déjà résolu dans l'autre voix, ce qui donne inmanquablement un chevauchement de phrases et d'harmonie. Voilà une subtilité qui affirme une fois de plus le caractère exigeant et assuré du compositeur. Nous trouvons en outre un bel exemple de contrainte harmonique au luth qui donne en fait une couleur originale avec le *la* bécarré grave obligatoire - car en corde ouverte - plutôt que le très attendu *la* bémol. Encore, le compositeur se fait audacieux et il gagne son pari, surtout que partout dans la sonate, il saura tirer profit de cette curiosité, nous la rendant peu à peu familière et toujours expressive.

L'**Allemande**, très exigeante pour la main gauche et dont la partition est parsemée de doigtés de main droite, ne commence pas avec l'anacrouse (petite note de départ) mais directement sur le premier temps, ce qui est très étonnant car elle est la seule avec l'allemande de la sonate 25 dans cette catégorie pour tout le manuscrit. Elle nous offre quelques moments de ferveur mystique en deuxième partie. Le **Rigaudon** s'affirme avec force accents. Sa formule rythmique  soutient avec ténacité des lignes mélodiques vivifiantes. Le signe de vibrato  y apparaît à deux endroits. La sarabande (**Sarab:**), bien que fort semblable aux autres de ce volume, a quand même sa personnalité grâce à des enchaînements harmoniques particuliers. Comme autre preuve du contrôle nécessaire par l'interprète de la complexité sonore cachée derrière la simple tablature, mentionnons un passage en deuxième partie où la basse qu'on laissera sonner en pédale sous le trille du temps suivant enrichira alors le discours d'un effet dramatique des plus pertinents (sonorité inimaginable sans l'instrument original !). Par contre, dans la même séquence modulante à la mesure suivante, le luthiste se rendra compte qu'il faut au contraire ne pas faire cette juxtaposition, la sonorité devenant alors déséquilibrée.

La **Gavotte**, au même caractère affirmé que le rigaudon, conserve malgré tout une jolie désinvolture et présente une pulsation rythmique et des basses descendantes très similaires à celles non pas de la gavotte, mais bien du rigaudon de la sonate n° 21 en do mineur. Leurs titres seraient donc, voilà qui est surprenant, interchangeables. L'élégant **Menuet**, princier mais quelque peu précieux, évoquant les mouvements des danseurs à la cour, n'en est pas moins difficile d'exécution pour autant, lorsque l'on cherche une exécution

nette mais sans rigidité. Comme ailleurs, le principe premier pour chaque phrase est le chant, permanent et naturel.

Le Sans Soucie nous fait penser au château de Sans Souci, près de Berlin, mais celui-ci ayant été construit environ vingt ans après la composition, le lien n'existerait alors que parce que le titre aurait été ajouté plus tard. Cependant, il est vrai que Weiss a rendu visite en 1728 à Frédéric II de Prusse, qui valorisait la culture française autant que la musique et y invitait d'éminentes personnalités comme Voltaire. Appréciant les jeux d'esprit, Frédéric avait écrit à Voltaire sous forme de rébus :

$$\frac{\text{p}}{\text{venez}} \quad \text{à} \quad \frac{\text{si}}{100}$$

À quoi Voltaire avait répondu : **G a** . Weiss semble anticiper par cette pièce heureuse le bonheur que lui procurera sa rencontre avec Frédéric II, lui-même flûtiste, et sa soeur Wilhelmine, luthiste et admiratrice. La pièce est sous-titrée *Allegro assai*, mais est écrite en valeurs de croches et non de doubles croches, la rapidité excessive n'y étant donc selon moi pas de mise. On imagine une joyeuse carriole et on pense alors au thème et au rythme sautillants similaires du *Caprice sur le départ de son frère bien aimé* de J.S. Bach, avec son «chant du postillon». Cet allegro est aussi d'un moule semblable à celui de la paysanne de la sonate précédente. Évoquant des lieux en Allemagne et la princesse Wilhelmine, constatons l'ironie de l'histoire qui veut que Bayreuth, où celle-ci vivra et fera honneur au luth - instrument intimiste aux révélations intérieures profondes - en y invitant de grands luthistes successeurs de Weiss comme Falckenhagen, deviendra quelques décennies plus tard le centre wagnérien de la démesure romantique. Pourquoi ne pas apprécier cette tournure historique et la complémentarité plutôt que l'opposition des aspirations humaines dans le domaine musical ? Surtout lorsque l'on constate que les compositeurs aux idées orchestrales les plus monumentales appréciaient pourtant les instruments à la plus intime sensibilité (Wagner a dit que l'orchestre était une grande guitare, Berlioz composait ses opéras avec la guitare, Bach et Monteverdi ont tenu à inclure le luth ou le théorbe dans des oeuvres orchestrales majeures).

Sonate n° 25 en fa majeur (S-C 31)

Cette sonate est en exemplaire unique. Nous trouvons cependant une variante pour l'allemande et une autre pour la gigue dans les deux premières sonates du manuscrit de Dresde. La gigue de Dresde montre un surprenant entrecroisement de mesures tout à fait pareilles et de mesures différentes en première partie (la deuxième partie est quant à elle franchement différente après les huit premières mesures). À l'inverse de D.A. Smith, je crois que cette sonate est très unie et que la bourrée située après la gigue n'est pas une Bourrée II mais une pièce isolée à exclure, car elle ne va pas avec l'autre : elles n'ont pas la même vitesse et ne peuvent non plus s'agencer en bourrées I-II-I.

L'esprit de fa majeur s'applique encore très bien à cette oeuvre. L'*Allemande* nous fait penser beaucoup, mise à part celle du *Fameux Corsaire*, aux autres en fa majeur de ce volume. Weiss avait-il d'abord beaucoup composé en fa, tonalité naturelle première du luth baroque avec ré mineur, puis dispersé ces sonates dans le manuscrit par après ? Car on y voit cette tonalité au début, au milieu et à la fin dans des oeuvres de facture très semblable et trahissant une forte proximité de datation. L'*Allegro*, remplaçant la courante, peut faire croire par son écriture qu'il s'agit d'un duo, mais pourtant la pièce se tient très bien en solo. Elle est en cela semblable par exemple à la courante de la quatrième sonate solo S-C5 en sol.

Placé comme deuxième mouvement, après l'allemande, et avec cette longueur ne supposant pas du tout un mouvement final, cet Allegro à cet endroit ne paraît pas fortuitement ajouté mais, à mon avis, bien à sa place, à la manière des oeuvres pour luth et flûte. Il y a dans cet allegro un habile jeu d'alternance des modes majeur et mineur, comme chez Mozart. On y trouve aussi deux mesures parfaitement identiques au thème central de l'allemande de la troisième suite pour violoncelle seul de Bach.

Facétieuse comme beaucoup d'autres, la *Bourrée* succède très logiquement à l'Allegro car elle contient les mêmes structures thématiques. À mon avis, l'unité de la sonate y est bien présente et ce y compris jusqu'à la gigue. Comme cela arrive souvent avec Weiss (par ex. celle de la sonate solo n° 6), cette bourrée paraît à première vue médiocre et sans imagination. Certains croient même, ne l'ayant que parcourue en lecture à vue, qu'elle n'est pas de lui. En la répétant et en la jouant à bonne vitesse on se rend compte qu'il n'en est rien et qu'elle est au contraire, bien que simple, riche et équilibrée. Sans une certaine virtuosité acquise, on ne peut comprendre la musique de Weiss, l'impulsion véritable de ses phrases, des notes, des accents. Car sans cela, «l'efficacité» de la musique ne peut être évaluée. Et c'est là que l'on se rend compte que la musique de Bach, référence incontournable de notre musique occidentale, reste toujours logique en analyse, qu'elle soit jouée lente ou vite. Chez Weiss, au contraire, nous sommes souvent déroutés si nous ne prenons pas le pouls de la pièce, son sens dynamique réel, un peu comme chez Vivaldi. Mais il fut plus facile de déceler cela chez Vivaldi lors de sa redécouverte il y a cinquante ans ! Voilà une des raisons, avec sa monumentalité, de la préférence des spécialistes comme du public pour Bach : il est palpable sans difficulté de tous les côtés. Les musicologues devraient approfondir cet aspect comparatif car Weiss doit être compris non seulement du point de vue de son instrument, mais aussi de celui de sa méthode compositionnelle.

Pour revenir à notre bourrée, cela va encore plus loin avec certains endroits qui semblent contenir des erreurs d'écriture pour qui n'a pas le luth en main (on voit cela par exemple chez certains éditeurs modernes pour guitare). Encore là, les justes sonorité, vitesse et accentuation révèlent cette écriture comme étant équilibrée et non gauche, et sans erreur aucune. Munie de belles arabesques montantes, la bourrée nous révèle aussi un jeu de notes accentuées qui fait irruption dans trois voix successives, subtilité bien weissienne selon moi :



La notion de staccato est encore plus importante dans cette bourrée que dans l'Allegro, nous faisant jouer certaines notes de façon extrêmement détachée. Notons aussi dans cette pièce la possibilité de faire, si on le souhaite, les reprises entièrement à la manière des *doubles*. Les deux menuets affichent également plus de caractère qu'on ne le croit à première vue. On y trouve aussi des motifs déjà présents dans la bourrée, renforçant notre conviction d'unité thématique de toute la sonate. Et s'il est vrai que l'absence d'une sarabande s'explique mal, le *Menuet 2do* (secundo), dans le ton mineur relatif, semble tenir lieu de remplacement, d'autant plus qu'il a presque deux fois plus de mesures que le premier *Menuet*. Peut-être avons-nous d'ailleurs ici un autre bon exemple de la différence entre S.L.Weiss et J.S.Bach. Dans les développements de deuxième partie, la poésie chez Weiss se révèle avec autant de mélancolie mais, dirions-nous, moins d'austérité luthérienne que chez

Bach. Des modulations surprenantes se succèdent en des phrases qui errent en des méandres mystérieux et se brisent en plein développement. Pourtant on se rend compte qu'elles se tiennent solidement, fortes d'un réel sens poétique autant que structurel. La **Gigue**, à trois temps qui donnent un effet d'allègre moulinet, a de belles basses chantantes au rythme de gambade.

Sonate n° 26 en fa majeur (S-C 32)

Il s'agit donc ici de la dernière sonate solo, occupant les toutes dernières pages du Manuscrit de Londres. Entre la précédente et celle-ci se trouvent placées dans le manuscrit neuf oeuvres individuelles, certaines de grande maturité (Voir le tableau complet du Manuscrit de Londres dans le Contexte général). La sonate n° 26, tout aussi représentative de sa tonalité que la précédente, existe aussi au complet dans les manuscrits de Dresde et de Wroclaw. On voit aussi la gigue dans l'exemplaire de Podebrady. Cependant celui de Dresde possède une différente gigue. Dans Londres, le second menuet n'est pas présent dans la sonate mais essequé 70 pages avant, entre les sonates 18 et 19. Qu'est-il allé se loger là ? Il a peut-être d'abord été composé séparément, puis adjoint par après au premier menuet. Ce rapport a été oublié dans les notes critiques de l'édition Peters, et on a d'abord l'impression que cette pièce est absente de Londres. Dans la version de Wroclaw, cette sonate porte le titre *Parthie a liuto solo Sigre Silvio Leopold Wejfs* 1739. C'est en tous cas ce que l'on croit déchiffrer. En effet, le microfilm, (peut-être le manuscrit lui-même) est flou et abîmé. Il est possible aussi que l'année soit en fait 1729 ou 1719. Ce qui est bien avec différentes versions d'une même oeuvre, c'est que non seulement nous pouvons analyser la variété des doigtés, etc., mais cela nous donne assez souvent aussi le choix entre deux ou plusieurs bonnes possibilités, et cela malgré les fautes de copie dans les sources complémentaires car d'une version à l'autre existe toujours la fascinante comparaison des goûts et habitudes.

L'**Allemande** est tout à fait dans le moule de celle de la sonate n° 1. On peut en dire de même des deux sonates entières. Nous retrouvons donc à la fin du manuscrit le même style de composition et la même tonalité qu'au début (sonate n° 1) et au milieu (sonate n° 14). Voilà donc une autre preuve de la volonté de l'auteur d'établir un tout homogène et représentatif de sa première grande période, même si certaines oeuvres possèdent déjà la finesse qu'on retrouvera dans ses dernières grandes sonates (les 14 tardives parmi les 20 originales du Manuscrit de Dresde). Cette volonté d'homogénéité est telle que nous avons comme première mesure de la dernière sonate exactement la même que pour l'allemande de la première sonate ! Mais étant donné que les exemplaires de Dresde et de Wroclaw n'ont pas ce départ par trop identique, il ne serait pas mauvais dans nos prestations de leur emprunter ces premières notes de section, pour bien différencier cette allemande-ci, qui du reste est complètement différente ensuite. Mais il faut avouer qu'il y a malgré tout un « air de famille » chez les allemandes des sonates 1, 14 (S-C19), 25 (S-C31) et 26 (S-C32). On peut en dire de même pour la courante (**Cour:**) : même style, mêmes jeux de voix, de rythmes et de marches harmoniques que dans celle de la première sonate. Il y a dans cette courante une allégresse unique, qui nous emporte, avec une verve et une organisation séquentielle enlevantes que l'on ne trouve peut-être que dans la courante de la sonate S-C12. Nous sommes emportés par un thème d'allure triomphale, avec de pompeux sauts de basses, ainsi qu'un thème en première partie qui reprend celui de *Les anges dans nos campagnes*, « Gloria in excelsis Deo ».

La *Bouree*, bien construite comme toutes les bourrées de Weiss, étonne en ce que son thème initial ressemble fort à celui du presto du *Fameux Corsaire*. Dans la version de Wroclaw, on voit plus de basses, en fait des répétitions de mêmes basses. Est-ce parce que le propriétaire de ce manuscrit avait à ce moment-là des cordes basses moins neuves ou moins résonnantes à son luth? Par contre, on ne trouve presque pas de liaisons dans Wroclaw. La *Sarabande* dégage beaucoup d'intensité. Des phrases très longues, au souffle ample, s'enchaînent les unes aux autres. Comme pour les autres morceaux, on découvre que cette sarabande a été rédigée dans Londres avec beaucoup plus de soin, car les liaisons et doigtés y sont plus sophistiqués. Cela est clair dès le début de la pièce.

En voyant le *Menuet* dans Wroclaw, on a la forte impression, comme pour la sarabande, qu'il y a été rédigé à la hâte, de par ses nombreux doigtés incommodes. Nous avons dans cette pièce un bon exemple d'interprétation par notes inégales en alternance avec les notes égales, tout choix étant suggéré par la recherche de l'expression naturelle des phrases. Le deuxième *Menuet* (de la p.242) est plein de finesse et il complète très adéquatement le premier menuet. Curieusement, et voilà comme quoi il faut vérifier minutieusement toutes les sources, la version de Wroclaw est nettement meilleure que celle de Dresde. En général, quand il y a concordances, Dresde paraît d'emblée plus soignée que les autres sources (sauf Londres bien entendu). L'unité de la sonate est probante en ce deuxième menuet car d'évidents motifs en tierces de la bourrée s'y retrouvent. En tous cas, les configurations de main gauche et les modulations en deuxième partie prouvent selon moi que ce menuet est bien de Weiss. Nous sourions lorsque nous voyons que le début - il fallait bien qu'il ait sa petite phrase à la « Canon-de-Pachelbel » - est l'universelle marche harmonique par quarts des compositeurs baroques.

La *Gigue* nous confirme que, par sa ressemblance avec celle de la première sonate (même nombre de mesures, mêmes enchaînements d'octaves aux fins de sections) et son allure de finalité, il y a volonté à la fois de conclure solidement ce volume (remarquez comme le tout premier morceau du manuscrit se voulait aussi un majestueux départ !) et de le faire dans le même style qu'au début. Elle a donc soit été écrite à la même époque que la sonate S-C1, soit que Weiss a voulu plus tard établir cette ressemblance et cette homogénéité : les mordants seraient-ils une indication en ce sens ? On aura noté en effet que les mordants deviennent plus fréquents dans les oeuvres plus tardives. Sur les liaisons : on peut en emprunter quelques unes au manuscrit de Podebrady. Comme d'habitude cependant, on voit que les versions autres que Londres et Dresde contiennent beaucoup d'inexactitudes (basses manquantes, fautes de copie, etc.).

35 pièces individuelles

Même s'il n'y a pas d'indication à cet effet, les deux menuets en Fa ([Menuet p.11](#) (13) et [Men: p.12](#) (14)) se complètent très bien en tant que Menuet I et Menuet II, ce qui amène naturellement le *Da capo* du premier. C'est sans doute pourquoi ils ont été mis ensemble. Ils sont comptés par Smith et Crawford comme étant des mouvements pouvant appartenir à part entière à la sonate n° 1 voisine, quoique comme substituts de celui que nous trouvons à l'intérieur de cette sonate. Le deuxième apparaît comme unique menuet de la même sonate qui se trouve en trois exemplaires dans le manuscrit de Varsovie. Comme Markus Lutz nous l'a fait remarquer, les quinze premières mesures du premier menuet le sont aussi pour celui, en si bémol, de la sonate en duo S-C14 en sol mineur (tous deux

n'existent que dans Londres). Après ces quinze mesures communes, tout est différent. Il y a donc eu réadaptation, mais s'agissait-il au départ d'un duo ou d'un solo ? Je dirais que nous avons là le discours continu typique d'un solo mais aussi une preuve supplémentaire de polyvalence solo/ensemble finalement peut-être plus fréquente qu'on ne le croit chez Weiss. Chez les luthistes baroques, on peut ainsi constater depuis le début des polyvalences. Nous avons déjà cité pour l'*Air en écho* de la sonate S-C16 Ennemond Gautier et ses pièces comme l'allemande dite *Testament de Mézangeau* qui se trouve être également - et de par la volonté affirmée de l'auteur - une gigue par simple réorganisation rythmique, ce qui nous fait facilement croire qu'une pièce pourrait tout aussi bien être refaçonée en duo. Les trois versions de Varsovie du deuxième menuet sont pour luth à 13 chœurs, alors que celle de Londres, de la main même de l'auteur, l'est pour luth à 11 chœurs. S'il vaut la peine d'emprunter certaines basses à la version 13 chœurs, certaines cadences sont plus figées dans celle à 11 chœurs. Un peu avant la fin de ce deuxième menuet on trouve entre deux notes un signe qui ressemble fort à un gruppetto. Si on s'essaie à en faire un, celui-ci tombe parfaitement sous les doigts, ce qui confirme à notre avis cette intention. Observons encore dans ces deux pièces que les positionnements des doigts demandés par la tablature nous révèlent, il me semble, que Weiss avait des doigts fins et assez longs.

La [Gavotte \(p.13\)\(11\)](#) en Fa, également assimilable à la sonate n° 1, donne peut-être l'impression à première vue d'un duo mais je ne suis pas du tout sûr que cela en soit un. La répétitivité d'un motif quasi unique n'implique pas nécessairement un manque mélodique ou la nécessité d'une autre voix dans le discours et rappelle les nombreuses sonates de Scarlatti ainsi construites et auxquelles on sent qu'il ne manque rien. Cette pièce suscite un certain attachement par sa simplicité justement, un peu comme les pièces de Bach composées pour Anna Magdalena. Comme dans le deuxième menuet, les points de reprise et la lettre *R* sont bien clairs à la fin du morceau pour les trois dernières mesures, qui sont d'ailleurs pleines de charme. Cette gavotte contient la typique difficulté weissienne pour la main gauche. On dirait une étude de legato impliquant l'anticipation systématique du coude gauche. Cette pièce n'apparaît dans aucun autre manuscrit.

Il n'y a aucun titre pour la [Gavotte et double \(p.22\)](#) en ré majeur, aussi de source unique, et je pense que nous aurions pu aussi bien l'appeler anglaise, vu sa ligne ascendante prédominante. Elle appartient en principe à la deuxième sonate, mais ayant été ajoutée après la gigue elle donne plutôt l'impression d'une pièce isolée ou d'un substitut à la bourrée. Son allure rustique n'est pas déplaisante et agit même - je suis sûr que c'était l'intention de l'auteur - comme antidote à nombre de pièces de ce volume tellement plus sérieuses, et je ne vois pas là, pas plus que dans la gavotte précédente, de faiblesse d'écriture ou de duo caché.

Des quatre pièces suivantes en Si bémol, deux sont des mouvements de la sonate incomplète S-C4 qui se trouve par contre entière dans le manuscrit de Dresde. Il manque à Londres le menuet et la gavotte, et le prélude de Dresde est différent de celui de Londres. On se rend compte également que la bourrée de Dresde est une variante suffisamment élaborée de celle de Londres pour la rendre indépendante, ce qui ne laisse en réalité en commun aux deux manuscrits que deux pièces : l'ouverture et la courante. Puisqu'il y a par ailleurs dans Londres quatre pièces en Do et quatre pièces en Ré vers la fin du manuscrit paraissant être aussi des sonates incomplètes, il y aurait lieu de se demander si ces deux groupes de pièces ne pourraient pas constituer elles aussi deux sonates en soi. Mais D.A.Smith a choisi d'appeler sonate les pièces en si bémol malgré les restrictions mais pas celles en Do et celles en Ré, ce qui est étonnant. J'ai choisi personnellement d'identifier dans mon analyse ces

pièces S-C4 comme les pièces en Do et celles en Ré, soit comme pièces individuelles et non comme sonates. J'aurais au surplus forcé les choses en ajoutant dans mon enregistrement les deux pièces manquantes mais en omettant obligatoirement un des deux préludes. Dans un contexte pratique, et voulant rester le plus près possible des originaux, mon choix fut donc de ne pas changer la présentation de Londres (voir le Contexte général).

Le [Prélude \(p.33\)](#) (source unique) affiche une orgueilleuse magnificence et une énergie qui ne fera que croître dans les deux mouvements suivants. En effet, l'[Ouverture \(p.34\)](#) brille de couleurs orchestrales à la Haendel ou à la Telemann (le thème dans les basses ayant carrément la couleur du basson) et suit le patron lent-vite-lent typique, l'*Allegro* développant un thème fugué enlevant. Dans la version de Dresde, la première partie et l'*allegro* ont tous deux des points de reprise. Comme mentionné précédemment, ceux-ci pourraient s'expliquer plus dans l'esprit d'un « bis » possiblement anticipé que comme points de reprise ordinaires.

La courante ([Cour: p.36](#)) débute comme celle du *Fameux Corsaire* mais la ligne mélodique est inversée. On voit dans cette pièce toute la maturité du compositeur. L'équilibre thématique n'est en rien amoindri par les longues phrases se suivant à la chaîne. Certains doigtés de main gauche sont finement indiqués dans la tablature. Notons que depuis le prélude il n'y a pas, dans Londres, de 12^{ème} et 13^{ème} chœurs utilisés, ce qui suppose l'utilisation originale d'un 11 chœurs. Par contre, c'est à cause de cette courante et de l'ouverture, excellent prétexte au demeurant pour changer de couleur instrumentale, que nous avons utilisé un luth standard pour notre enregistrement et non notre luth théorbé (allongé) habituel, car elles contiennent toutes deux une basse chromatique jouable uniquement sur le modèle standard, à la touche plus large. Cela aura donc été le cas pour des œuvres des Volumes 4, 5, 6 et 10 de notre intégrale de douze CDs. Mais puisqu'il n'y a que neuf pièces du Manuscrit de Londres qui nécessitent vraiment un luth standard, je les nomme ici à titre indicatif. Deux d'entre elles (elles sont marquées d'un *) pourraient même avoir leur unique basse chromatique ou leur section de phrase remontée d'une octave sans pour autant déranger le discours musical. Il s'agit de : ouverture et courante en Si bémol (S-C4), allemande* en do mineur (S-C7), allemande et gigue en Si bémol (S-C15), prélude* en ré mineur (S-C20), allemande et sarabande en fa mineur (S-C21), fugue en Sol (S-C22).

La [Bouree \(p.39\)](#) existe aussi dans le manuscrit de Podebrady en version plus simple. L'orthographe est *Bouree* pour Londres, *Bourée* pour Dresde et *Burè* pour Podebrady. La version de Dresde est intéressante, avec plus d'arpèges et des répétitions de cellules, mais j'ai préféré ne pas faire de mélange de versions dans mon enregistrement. On dirait que la cohésion se perd alors et qu'il vaut mieux choisir celle que l'on préfère en y apportant nous-mêmes au besoin quelques ornements de reprises.

L' [Allegro \(p.38\)](#) en sol majeur, unique à Londres comme la courante qui lui succède, est placé dans le manuscrit entre les deux pièces en si bémol susmentionnées. C'est certainement parce qu'il a été ajouté plus tard et que cette page vide pouvait le recevoir. Nous avons donc interverti la bourrée et l'*allegro* dans notre présentation. On se demande si celui-ci n'est pas d'un autre compositeur, bien qu'on y retrouve tous les éléments weissiens de doigtés et d'écriture, comme par exemple des dialogues mélodiques rappelant la gavotte de la sonate S-C27. On se serait d'ailleurs attendu ici à un titre comme paysanne ou gavotte. Mais l'usage abondant des deux derniers chœurs au point de rendre la sonorité générale confuse ne « fait » pas Weiss du tout il me semble. Peut-être est-ce, comme le menuet p.136,

du frère de Silvius ? Autre ambiguïté : je croyais d'abord assez fermement que cette pièce était un duo mais elle contient tellement de basses activement mélodiques qu'elle se tient tout à fait comme solo. S'agirait-il encore d'un solo refait en duo plus tard ou inversement, puis considéré à la longue comme étant l'un *et* l'autre ? C'est bien possible.

Les mêmes doutes concernent la *Courante Royale* (p.40), du même copiste tardif, mais beaucoup moins car elle donne peu de possibilités à une autre voix et, si elle n'est pas de Weiss, elle est alors d'un élève ou disciple qui a voulu utiliser toutes les formules idiomatiques de son maître. En effet, elle reprend précisément les motifs, et pas seulement les arpèges, de la courante de la sonate S-C11, de celle du *Fameux Corsaire*, de l'allegro de la sonate S-C22, et puis carrément un motif de l'allegro de la sonate S-C35 (Dresde).

Si j'ai sauté la bourrée en ré mineur de la page 78, c'est parce que c'est la même que celle de la sonate solo n° 9. Mais il faut dire que nous avons là un bel exemple de reprises ornées par l'auteur. Nous passons donc au *Prelude* (p.80) en Mi bémol, une autre œuvre en version unique, qui appartient à la sonate solo n°6 mais qui n'a pu y être incorporée puisque nous avons choisi d'enregistrer plutôt son substitut, le court prélude ajouté dans l'espace libre de sa deuxième page. La raison en est simplement que j'ai préféré enregistrer le plus imposant des deux comme pièce isolée plutôt que l'inverse. Il y a encore ici des points de reprise à la fin de la pièce et pourtant nous avons là l'exemple même d'une œuvre improvisée ! Ceci renforce donc l'idée à mon avis du bis anticipé par l'auteur pour une pièce en principe terminée. L'épanchement de tendresse du début se transforme peu à peu en exaltation énergique et même parfois furieuse. On sent un esprit vagabond et pourtant plein d'assurance. Ainsi, ce prélude est presque une représentation musicale de la rencontre de Weiss et de sa femme telle que décrite par Marpurg dans son livre d'anecdotes savoureuses sur des gens célèbres de son époque : Léopold se promène un beau dimanche et voit passer devant lui une beauté qui le transporte tant et le rend d'une éloquence telle qu'il convaincra la belle inconnue de l'accompagner au parc puis de lui présenter ses parents qui, devant son exaltation, consentiront le même jour à ce qu'il l'épouse ! L'histoire se termine - et notre prélude semble chanter cette conclusion - par « *et ils vécurent une des plus belles unions que l'on ait connues* ». Ce prélude nous rappelle en outre par endroits ceux des sonates solo n° 9 et 20.

Le *Menuet* (p.92) en Sol, encore unique à Londres et qui n'a pas de titre, semble en première lecture être la continuation de la Courante Royale avec sa même utilisation abondante d'unissons dans les thèmes et sa calligraphie du même copiste. On croirait donc d'abord que c'est une courante mais la fréquence des basses et des notes accentuées en font assurément un menuet. Il est encore difficile d'affirmer que cette pièce n'est pas de Weiss quoique le soupçon règne à cause de cette surabondance de basses qui n'est pas du tout son genre. Je ne serais pas surpris par ailleurs qu'elle ait vécu sous forme parallèle de duo.

La *Fuga* (p.118) en do majeur et la *Fuga* (p.130) en ré mineur constituent deux grands moments du Manuscrit de Londres, deux moments uniques. Chacune est de facture parfaite et a son penchant psychologique propre : la première est sereine et conquérante, la seconde d'une sombre et rageuse énergie, et c'est surtout cette dernière qui ressemble à du Bach, avec d'ailleurs un début pareil à celui d'une des fugues du Cantor. Wenzel Pichel (1741-1804) a aussi écrit une fugue pour violon solo avec ce même thème de départ. On ne trouve ces fugues dans aucun autre manuscrit, quoiqu'une variante de celle en ré mineur existe dans le manuscrit de Buenos Aires mais, sans dire que celle-ci est moins belle, elle

nous paraît quand même d'une écriture moins rigoureuse. La fugue en Do, qui a aussi des points de reprise à la fin et est plus difficile techniquement à cause de ses nombreux sauts de main gauche, possède un rythme martial mais empreint d'une sorte de tendresse harmonique, alors que celle en ré mineur suinte de ses frottements d'intervalles acidulés. La première est aérienne et légère, la deuxième dense et lourde, et on trouve dans celle-ci un seul et unique doigté de main droite : l'auteur demande en effet, détail touchant, de jouer une note bien précise avec le majeur, de toute évidence pour obtenir la meilleure couleur possible. La fugue en ré mineur commence au milieu d'une page, la première moitié étant vide. On peut supposer que Weiss l'a fait exprès pour pouvoir un jour y ajouter un prélude qu'il n'avait pas le temps cette fois d'improviser et de noter. Mais cette demi-page est restée vide pour la postérité...

L'Amant Malheureux (p.132), présent aussi dans le manuscrit de Paris, composition célèbre qui inspira d'autres compositeurs germaniques (par ex. Pachelbel et *L'Amant malcontent*) n'est pas de Weiss mais de Jacques Gallot (dates inconnues, mort à l'époque de la naissance de Weiss) dit *Le Vieux Gallot* (manuscrit Vaudry de Saizenay) dont l'influence est importante. Par exemple *La Psyché* de Gallot, autre pièce magnifique, fait penser à la chaconne en sol mineur de Weiss ainsi qu'à certaines de ses allemandes. Ce qui est formidable ici c'est d'avoir la version de Weiss de sa propre main avec ses variantes et les reprises ornées au complet, ce qui nous interdit pour une fois de les faire. Et cela se comprend : on ne voudrait changer aucune note, aucune inflexion à ce chant sacré, éthéré, que sais-je, mystique enfin. Il est vrai cependant que nous pouvons utiliser à notre guise les notes inégales pour augmenter le pathos. La poésie de Gallot à peine modifiée et pourtant amplifiée avec tant de respect et d'intelligence par Weiss près de 100 ans plus tard : quelle magnifique association artistique à travers le temps ! L'imagerie sonore parle : les larmes au début qui tombent une à une, le désespoir qui envahit l'âme et s'amplifie ensuite, puis les sanglots à la fin. Les intervalles ont leur force symbolique propre et les intervalles clés sont la quinte, la tierce, l'octave. Cette pièce est un chef d'œuvre de son temps et l'égal des œuvres-cultes bien connues. La version de Paris, en sol mineur, est correcte et soignée (serait-elle de Silvius et antérieure ?), mais celle de Londres, en la mineur, avec les reprises écrites, a quelque chose de génial et d'ineffable.

La *Fantasie (p.134)* en do mineur, en version unique et portant à la fin l'inscription *Weiss 1719 à Prague*, a été publiée en mi mineur pour guitare dans les années 1960 et l'enregistrement à la même époque de Julian Bream, au legato si parfait, de cette pièce ainsi que du Tombeau de Logy et de la Passacaille en Ré ont poussé bien des débutants d'alors à vouloir connaître davantage le compositeur Weiss. Il est vrai que Segovia avait joué déjà en concert quelques pièces de Weiss auparavant à la guitare et il ne faut pas oublier son influence, quoiqu'il ait sans vergogne fait composer parallèlement des pastiches par son ami le compositeur mexicain Manuel Ponce et les ait présentés comme étant de Weiss, pour ne pas avoir l'ennui d'adapter les autres œuvres originales qu'il devait trouver par trop idiomatiques, ce avec beaucoup d'agacement puisqu'il détestait le luth en lui-même. Je me souviens de m'être demandé à chaque mesure, quand je la jouais à la guitare, comment pouvait bien sonner cette fantaisie au luth. La première moitié, non mesurée, est un flot continu de phrases brillantes et ondoyantes et la deuxième, mesurée, consiste en un thème fugué prenant vite de l'expansion puis revenant tout à coup au libre discours mélodique du début jusqu'au paroxysme des accords de la fin.

Le [Menuet \(p.136\)](#) en Si bémol n'a pas de titre mais son style est très clair. Il se trouve aussi dans le Ms de Varsovie avec l'inscription *Junior Weiss*, ce qui fait supposer qu'il serait du frère de Silvius, Johann Sigismund. Il est léger et apporte une bouffée de fraîcheur, sonnante effectivement très « fin dix-huitième », et nous fait douter en première lecture qu'il est de Silvius. On dirait Haydn ou Mozart, et la technique est facile. Pourtant, il s'apparente aussi aux petits menuets de Bach, bien contemporains, et l'équilibre d'écriture fait tout à fait « senior Weiss ». La [Plainte \(p.137\)](#) n'a pas non plus de titre à son en-tête mais voici ce que l'on peut lire à la fin de la pièce : « *Plainte de Monsieur Weis sur la générosité de la grande Noblesse au cap de bonne espérance, en attendant la flottille d'or de leur promesse : composé le 11 janvier 1719* ». Nous retrouvons ces sentiments dans la musique qui allie le désabusement à une méditation sereine, philosophique et sans rancœur. Weiss était à Vienne avec la cour de Saxe en visite pour la préparation du mariage des héritiers qui eut lieu le 20 mars. On se demande à laquelle des deux cours il en voulait de ne pas avoir touché les cachets escomptés. Mais il est vrai que celle de Vienne tenta un jour de l'engager en lui offrant un salaire incroyable. La Plainte côtoie ici la sonate solo no 10 en si bémol dont elle pourrait remplacer la sarabande et se fait appeler justement sarabande dans la même sonate copiée dans le manuscrit de Dresde, qui semble avoir perdu ou laissé tomber celle de Londres. Sa particularité consiste en de longues appoggiatures aux débuts de sections qui créent une harmonie spéciale car ces appoggiatures demeurent harmoniquement plus fortes que leurs résolutions. Il fallait y penser...

Le [Tombeau \(p.176\)](#) sur la Mort de M: Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719. Composée par Silvio Lepold Weis à Dresden est, comme le deuxième tombeau qui suivra, un autre moment fort du manuscrit. Il est sous-titré *Adagio assai* et sa tonalité de mi bémol mineur, aux nombreux chœurs graves abaissés (l'accord du luth est inscrit par Weiss lui-même à la fin de l'œuvre) est fabuleuse et tout à fait à propos, bien qu'elle fut considérée à l'époque comme bizarre, ou du moins inusitée. Pas étonnant que Mattheson n'en donne pas de description d'*affekts* et l'exclue de sa liste des tonalités. Il dit en fait des quelques tonalités qu'il ne décrit pas que « *leurs effets sont peu connus et doivent être laissés à la postérité car ils sont très rarement utilisés* ». Mais Weiss aimait bien devancer la postérité et il ne s'est pas gêné pour utiliser une technique terriblement difficile de barrés à la main gauche ! J'ai de surcroît volontairement mis le diapason quelques comas plus bas pour noircir davantage le climat, ce qui surprend l'oreille lorsqu'on vient d'écouter la Plainte juste avant. Cette œuvre, qui n'a pas d'autre source connue, rend hommage à Cajetan Christoph Anton Freyherr von Hartig (1686-1719), le benjamin de cinq frères, dont la mort subite est décrite dans un journal viennois : « *Seigneur à Rückers, il décéda célibataire à Prague chez lui près des marches du château le 23 mars, à 5h00 du matin, de l'an 1719, d'une chute de cheval arrivée la veille quand il revenait du zoo impérial de Bubenetz. Il tomba durement sur les marches du château où son cheval affolé galopait. Il agonisa pendant plusieurs heures sans pouvoir parler jusqu'à sa mort. Il était âgé de 33 ans. On l'enterra le même soir à St-Thomas dans le cloître Sainte Barbara.* » .

Plus encore que pour *l'Amant malheureux*, et autant que Bach a pu le faire dans ses œuvres, Weiss nous expose ici un scénario musical symbolique détaillé. Ce que j'y vois, personnellement, c'est ceci : les premiers accords sont les trompettes qui annoncent le grave événement ; ceux qui suivent, traînants et lourds, suggèrent la maladie ; puis voilà des marches harmoniques qui semblent raconter la vie écoulée du personnage ; la montée subséquente de tierces propose le caractère édifiant qu'il a su garder au cours de sa vie ; le

passage serein qui termine la première partie rappelle la mortalité des êtres et notre soumission consciente à la volonté du destin ; le début de la deuxième section représente le souffle haletant du mourant ; la longue pédale avec accords suspendus indique la marche du temps qui confirme les destinées ; l'orage qui suit montre la révolte face à la mort et le combat ultime jusqu'à l'épuisement (accord en *ff*) ; la descente mélodique suivante représente la résignation ; puis de lourds accords saccadés signalent l'accomplissement du trépas et le drame de la perte d'un être aimé tout en donnant l'impression d'émettre les dernières pulsations du cœur ; les accords suspendus de l'avant-dernière mesure signifient que là où s'arrête le rythme s'arrête la vie, et le fait qu'ils soient diminués montre la désagrégation du corps qui retourne en cendres ; finalement, la ligne ascendante de la toute fin c'est l'âme qui monte au ciel.

La volubile [Bourrée \(p.178\)](#) en do majeur, qui nécessite une grande versatilité technique, n'a pas non plus de titre et ne se trouve pas ailleurs que dans la source londonienne, mais le [Menuet \(p.180\)](#) dans le même ton qui suit existe comme *Trio* d'un autre menuet dans le manuscrit de Varsovie. C'est une pièce harmoniquement mince, volontairement simplifiée comme si Weiss l'avait écrite pour son fils ou un débutant. On pourrait croire par ailleurs que cette structure suggère fortement un duo ou une pièce d'ensemble. Mais cela n'exclut pas un certain charme en solo. On trouve une fois de plus, peu après le début, le thème reconnaissable de *Gloria In Excelcis Deo* ! Il y a dans cette pièce un renvoi de bas de page qui propose une reprise ornée de la première section.

La [Gavotte \(p.199\)](#) et le menuet ([Men: p.199](#)) en ré mineur côtoient une sonate du même ton mais n'en font visiblement pas partie, d'autant plus que celle-ci se trouve être une des deux sonates-duos cachées du manuscrit. La gavotte existe aussi en trois copies différentes dans le manuscrit de Varsovie, proposant des ornements supplémentaires. La reprise *Da Capo* y est clairement indiquée. Par contre, le menuet est en source unique et j'y ajouterais une *Petite reprise* à la fin. La gavotte est dynamique et rythmée et le menuet paraît inoffensif à première vue mais s'avère en fait avoir beaucoup de caractère. Il est, harmoniquement parlant, à rapprocher de la bourrée de la sonate solo n° 9 S-C13.

Nous sautons maintenant presque cent pages plus loin, sans nous arrêter au Menuet en Fa isolé de la page 242, déjà incorporé à la sonate n° 26. Nous voici donc au Prélude et fugue en mi bémol majeur, qui ne porte comme titre que le terme [Praelude \(p.290\)](#) (source unique). Au moment où la fugue commence, on y voit cependant la mention *allegro*. À l'entête se trouvent aussi les mots *Del Sig.re Silvio Leopold Weis*, ainsi que *Parte 10* doublement souligné. Cette étrange nomenclature n'a pas vraiment été discutée par les analystes jusqu'à maintenant (voir à ce sujet le contexte général).

Ce prélude est empreint au début d'une majesté austère reflétant bien le caractère de sa tonalité. Tout à coup, le discours est brusquement interrompu par une série d'accords énigmatiques autant que dramatiques, au-dessus desquels on peut lire *adagio*, puis en allemand *einen jeden ein mahl Staccato* (chaque accord une fois staccato, à moins que ce soit plutôt écrit *F toccato* dans le sens de «jouer fort», comme le suggère Ruggero Chiesa. Mais puisque *Staccato* existe en d'autres sources et est un synonyme corroboré par des écrits comme ceux de Leopold Mozart, nous penchons fortement en faveur de la première interprétation). Ces accords martelés laissent place aussitôt à une ligne descendante indiquée *presto*, puis s'ensuivent des arabesques d'arpèges finissant par de lourdes descentes chromatiques - du jamais vu encore chez Weiss - qui provoquent une insupportable anxiété.

Toutes ces étrangetés se résorbent peu à peu dans un flot continu d'arpèges et la fugue peut alors commencer, sereine et aérienne. Mais son thème léger est constamment repris à la basse qui, dans ce discours à trois - même parfois quatre - voix, alourdit pompeusement son allure. Il y a un je ne sais quoi dans cette fugue, peut-être la récurrence des cadences parfaites de même ton, qui nous rappelle Monteverdi. Un *Adagio* aux dernières mesures termine l'œuvre à la manière d'une ouverture.

Le Menuet (titre manquant) et Trio (p.292) en Sol (source unique) est un cas spécial dans le Manuscrit de Londres. Il est unanimement considéré comme n'étant pas de Weiss ou, au mieux, en tant que duo auquel il manquerait la deuxième partie. J'admets que j'avais la même impression en le déchiffrant, que cela semblait venir d'une main malhabile, à la technique limitée. L'ayant dans les doigts, on se rend alors compte que cette jolie ritournelle n'a rien de monotone, et que ce qui semble une construction simplette ou incomplète est en fait un discours sage et épuré. Un ratage aurait eu lieu si l'auteur avait fait achopper des phrases nécessitant plus de développements. Mais Weiss nous a prouvé que jamais une pièce, si courte soit-elle, n'avait manqué de soin dans sa facture. Notons que les deux pièces ont un Da Capo, que le trio est ici en sol mineur et que le thème à contretemps du menuet (dont le titre en fait manque) semble être une réminiscence lointaine du *hoquet* du Moyen-âge et nous rappelle celui de la *Loure* de Bach, également simple et fraîche, dans sa partita pour luth ou violon BWV1006a. Certains auront remarqué dans mon enregistrement, à la fin de la première section, l'empiètement cadentiel voulu sur la dernière mesure, pouvant donner l'impression de raccourcir celle-ci d'un temps. La Bourée (p.299) en Fa, appelée Bourrée II par Smith et Crawford, fait alterner des lignes chantantes avec d'autres en arpèges ondoyants. Je crois maintenant, après l'avoir interprétée, qu'elle est bien de Weiss mais qu'elle n'a pas de rapport avec la bourrée de la sonate en Fa voisine, ne serait-ce que par leurs tempos diamétralement opposés. Celle-ci ne peut atteindre la même vitesse que l'autre, cela serait trop difficile à jouer et aurait une allure ridicule, et inversement, l'autre bourrée ne tient pas debout au tempo idéal de celle-ci qui par surcroît n'a pas un thème ni des modulations de pièce subséquente. Il suffit pour s'en convaincre de faire une comparaison avec les bourrées, gavottes et menuets du Divertimento en solo/sonate n°17, S-C23 qui sont véritablement complémentaires. Cela appuie en outre une idée que j'ai construite en jouant systématiquement Weiss pendant des années, qui veut que dans son univers compositionnel, les pièces de même type doivent être aussi sous-catégorisées par leur vitesse et leur épaisseur sonore.

Le Tombeau (p.300) *sur la Mort de Mur (Monseigneur) Comte d' Logÿ arrivée 1721. Composée par Silvio Leopold Weifs*, un des fleurons du manuscrit, est en si bémol mineur et sous-titré *Adagio* (source unique). Il est inspiré par le Comte pragois Jan Antonin Losy (1650-1721), lui-même excellent luthiste et compositeur dont Weiss reçut l'influence et qui fut l'un des chaînons importants dans la tradition française du luth transmise aux musiciens de l'Europe de l'est et dont Weiss est le suprême exemple, quoique non le dernier puisque cette lignée durera jusqu'à Scheidler au premier quart du dix-neuvième siècle. Parlant de cette époque d'après-Weiss, si on regarde de près la gravure connue de Falckenhagen, de la génération suivante, avec son luth entre ses mains, on a l'impression que ses doigts sont positionnés pour jouer le premier accord de ce Tombeau de Weiss. C'est un des chefs-d'œuvre du genre, tous instruments confondus. Comme pour le tombeau précédent (pour le Baron d'Hartig), la tonalité inusitée jette ici une couleur sombre qui en accentue la tristesse. On remarque des liaisons de phrasés sur temps forts, surtout en dernière section, qui donnent une impression d'agonie. Toute l'œuvre se désagrège vers une fin où le souffle s'éteint, où

toute ligne mélodique s'étirole, tombe en lambeaux dans des accords très denses qu'il faut arpéger en véritables grappes. Ici l'œuvre travaillée à fond, où chaque note avait sa place prévue, semble se confondre pourtant avec l'improvisation pure apportant ses surprises et ses audaces. La richesse que nous y trouvons est tout simplement unique au monde, et n'appartient qu'à Weiss. Luise Gottsched en parle en 1760 comme étant incomparable parmi ses propres chefs-d'œuvre. Nous pourrions, comme nous l'avons fait pour le tombeau d'Hartig, imaginer à son écoute tout un scénario racontant la vie du personnage selon le caractère des différentes phrases musicales. Non sans l'influence de l'interprétation de Julian Bream, mon choix personnel a été de ne pas faire ici de reprises. Je peux affirmer sans exagérer que s'il y a eu un élément déclencheur de ma passion de la guitare et du luth m'amenant à réaliser mes disques, c'est bien l'enregistrement magique du Tombeau de Logy par Julian Bream à la guitare moderne en 1965.

Le [Prelud: de Weifs \(p.302\)](#) en Do (source unique) est directement suivi dans mon enregistrement par la [Fantasie \(p.305\)](#) en Do (source unique) car ils s'enchaînent logiquement, la fantaisie étant en fait une grande fresque improvisatrice sur le thème du prélude. Dans le manuscrit, elle est placée trois pages plus loin, soit après le menuet et la gavotte du même ton. Nous avons avec ce prélude une démonstration de lustre et de noblesse issus de son thème ineffable qui est une pure incantation. Il contient au milieu une succession harmonique rappelant celle de l'allemande de la troisième sonate solo en sol mineur, autre moment pathétique. La fantaisie est quant à elle un véritable feu d'artifice, aux successions continues de phrases montantes laissant foisonner une passion délirante. La note la plus haute du luth est atteinte dans cette fantaisie, et ce sera la seule fois, si je ne m'abuse, qu'on la touchera dans le manuscrit. Je suis d'accord avec la plupart des interprétations de notes floues, fréquentes dans cette pièce, qu'en fait D.A. Smith dans l'édition intégrale Peters.

Le [Menuet \(p.303\)](#) en Do (source unique), à deux voix au lieu de trois, me paraît plutôt académique. On dirait une pièce d'étude, destinée peut-être à un des enfants de Weiss ? Cependant, le discours est subtil et non banal, et il dépend du délicat façonnement des phrases et d'un bon contrôle des respirations entre celles-ci. Il faut de surcroît une ornementation de reprises assez élaborée et impliquant tout bonnement une reconstruction de ces phrases pour justement renouveler le discours. La modulation surprise du milieu de la deuxième partie, lumineux moment rempli d'expression, nous rappelle la tendance moderniste du compositeur. La [Gavotte \(p.304\)](#) en Do (source unique) est joyeuse et dansante. Cette légèreté d'esprit ne s'accorde pas tellement avec la petite phrase écrite à la fin : *Compose en se craignant à Töplitz le 12 juillet 1724*. Mais peut-être ces mots sont-ils reliés à la Fantaisie car juste sous la gavotte s'y trouve un fragment d'une ligne. Toujours est-il que cette expression, un germanisme typique d'un Allemand écrivant en français, selon le spécialiste du 18^e allemand Pierre Pénisson, voudrait dire « dans la crainte de Dieu », dans le sens de se recommander à Dieu. Töplitz, aujourd'hui Teplice, se trouve dans l'actuelle République tchèque, à mi-chemin entre Prague et Dresde.

Après ces quatre pièces en do majeur, les quatre dernières pièces solo sont en ré majeur (si mineur pour le deuxième menuet). Il y aurait lieu de se demander, comme nous le disions plus haut, si ces deux groupes de pièces ne pourraient pas constituer, même de façon incomplète, deux sonates en soi. Le [Capricio \(p.306\)](#) au thème fugué respire la joie et l'assurance, une assurance comme celle que l'on voit sur le visage de Weiss peint par Denner. Il fait constamment alterner sa cellule thématique modulante avec de gracieuses sections arpégées en un déferlement de bonne humeur conquérante. Cet esprit tranche

passablement avec l'esprit plutôt sérieux de Weiss, habituellement dominant même dans ses vigoureuses bourrées ou rapides prestos. La version de Londres est courte mais se termine curieusement par une longue et grandiose cadence. Si on examine les deux autres sources de cette œuvre, qui se trouvent dans le manuscrit de Varsovie (les deux sont presque en tous points similaires) on voit qu'elles ne constituent pas vraiment une variante de l'œuvre, mais plutôt un complément indispensable. Elles ont une première moitié semblable à presque toute la version de Londres (à part la cadence) et l'on constate d'abord en les jouant qu'avec une grande deuxième moitié la mesure de la pièce est ici adéquate et correspond à son grand souffle thématique. Ensuite, on se rend compte qu'il est possible et même facile d'adjoindre cette deuxième moitié à la version de Londres un peu avant la cadence finale. Et si le retour à la version londonienne se fait au bon endroit, c'est-à-dire quelques notes après l'avoir laissée (ces notes ne sont pas perdues car présentes dans notre ajout), nous aurons alors toute la musique présente dans Londres avec en plus un second développement qui au final justifiera à point nommé la cadence, franchement démesurée pour la seule version londonienne. Tout s'explique alors car, la fin de Varsovie étant bêtement bâclée par deux stupides accords, nous comprenons que les deux versions ne sont pas des variantes mais bien faites pour se compléter, d'où la non nécessité pour l'auteur d'élaborer la moindre cadence pour Varsovie. Je parierais donc que Weiss, pour des raisons évidentes d'équilibre, a agrandi son *Capriccio* dans cette deuxième source en pensant l'accoler à la version londonienne dans ses prestations.

Nous pouvons voir que c'est en entrant dans la tonalité de fa dièse mineur que le développement inédit de Varsovie commence, et que la meilleure transition pour ce faire dans Londres se trouve à la mesure 44. Il n'y a rien à changer au texte musical si ce n'est d'ajouter deux basses sous la voix supérieure à la fin de la mesure 43, pour adoucir la modulation, et encore, je dirais que cet ajout est facultatif. Si à l'avant-dernière mesure de Varsovie nous retournons à Londres sur le troisième temps de la mesure 47 (devenue alors mesure 75), tout s'enchaîne comme si de rien n'était et la grande cadence se trouve très naturellement justifiée. Ce qui est intéressant, c'est que les mesures 44-45-46 et la première moitié de 47 n'ont pas été perdues car elles font aussi partie du développement varsovien, ce qui appuie à mon avis la thèse de la volonté de l'auteur de compléter minutieusement son œuvre. (Voir la pièce reconstituée dans le Joueur de Luth, Volume 19 N° 1, 2003).

Respirant la maturité, les grands [*Menuet* \(p.308\)](#) et [*Menuet 2* \(p.309\)](#) (source unique), aux thèmes volontairement erratiques typiques de sa méthode d'écriture, font partie des menuets plutôt lourds de Weiss qui, selon les mêmes principes vus ci-haut pour la bourrée, sont en opposition avec ses menuets légers et sautillants. Il y a en effet avec ce retour constant aux trois voix dès qu'une ligne de cantabile est terminée, une épaisseur sonore voulue pour appuyer un certain caractère philosophique recherché. Il n'est pas facile pour l'interprète de faire chanter ces phrases à la technique difficile. Il le faut pourtant car tout chante en permanence chez Weiss. Le *Menuet 2* nous rappelle harmoniquement le Rondeau de la sonate solo n° 20 S-C26 de Londres, dans le même ton, et l'on trouve dans sa deuxième partie une recherche intéressante de modulations et de syncopes dans les basses. Comme Mozart, Weiss reprend systématiquement les mêmes phrases du mineur au majeur et inversement. À la fin est inscrit « *Il primo Minuetto si replica, ma senza ripetizione* ». Le Da capo sans reprises est bien clair.

La dynamique [*Mademoiselle Tirolaise* \(p.310\)](#), une paysanne portant d'ailleurs ce titre dans deux copies du manuscrit de Varsovie, montre les mêmes procédés d'écriture et

agencements techniques que l'on voit dans la paysanne de la sonate solo n° 12, S-C17 et dans la pièce *Comment savez-vous* de la sonate solo n° 20, S-C26. Certaines mesures sont mieux écrites dans Varsovie, d'autres dans Londres. J'ai intégré, grâce aux reprises de sections, les variantes des deux copies de Varsovie dans mon enregistrement, celles-ci faisant parfaitement figure d'ornementations.

5 œuvres en ensemble (duos)

Toutes les œuvres en ensemble du Manuscrit de Londres sont de source unique, sauf le premier *Concert*, qu'on trouve aussi dans Dresde. Trois écritures de copistes, autres que celle de Weiss donc, y sont identifiées. Plus qu'un simple accompagnement, leurs parties de luth fournissent au moins deux voix complètes dans un contexte de sonate en trio, et parfois même plus, au point de sembler être alors des solos. Cette musique d'ensemble serait aussi très belle avec l'ajout du clavecin et de la viole de gambe, ce qui donnerait une toute autre allure et beaucoup d'ampleur. Mais j'ai voulu personnellement mettre l'emphasis sur l'intimité du dialogue et aussi sur le son du luth pour bien montrer sa richesse et la plénitude de son écriture en proche relation avec celle de la flûte. J'ai donc choisi d'enregistrer ces concertos sans violoncelle ou viole de gambe, misant également sur la capacité du luth à produire une basse consistante et stable. La sonorité fluide de la flûte et les cordes pincées du luth aux basses bien dégagées s'agencent à merveille et donnent une plénitude très satisfaisante. Sauf pour le premier mouvement du Duo 4, il y a eu aussi chez nous le parti pris de faire toutes les reprises. La dimension des thèmes et de leurs développements le mérite à nos yeux.

En duo avec la flûte, Weiss a joué d'abord notamment avec Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), nommé à Dresde en 1715. Celui-ci fut professeur du frère de J.S.Bach, Johann Jakob «il fratello diletissimo», et ultérieurement de Johann Joachim Quantz (1697-1773) qui à 16 ans jouait du violon, du hautbois, de la trompette, du cor, du trombone, du cor, de la flûte à bec, du basson, du violoncelle, de la viole de gambe et de la contrebasse, en plus d'étudier le clavecin et la composition. Quantz a d'ailleurs laissé des centaines d'œuvres, dont de très nombreux concertos pour flûte. Il nous a laissé en outre sa transcription pour flûte solo de la courante de la sonate S-C11 en ré mineur de Weiss. C'est à Dresde, où il obtient d'abord un poste de troisième hautbois, qu'il apprend la flûte auprès de Buffardin et devient après quelques mois flûte solo de l'orchestre. Régulièrement, il sera envoyé avec Weiss comme musicien vedette à des événements royaux, comme par exemple à Prague en 1723 pour jouer dans l'opéra *Costanza e fortezza* de Fux présenté à l'occasion du couronnement de Charles VI.

Pour les flûtistes baroques, il est étonnant de voir que toutes les œuvres avec flûte du Manuscrit de Londres ont des tonalités en bémol, car si ces tonalités sont naturelles pour le luth, au traverso baroque, à cause de l'emploi de doigtés de fourche, plusieurs notes y ont une sonorité voilée, ce qui n'empêche pas une riche sonorité par ailleurs. Mais il faut dire que Quantz, qui jouait régulièrement avec Weiss en duo, avait un modèle de flûte disposant d'une clef supplémentaire (voir sa *Méthode* de 1752). Comme le fait remarquer Christiane Laflamme, insatisfait des flûtes à sa disposition (flûtes à une clef), Quantz y ajouta une seconde clef en 1726 afin d'améliorer la justesse des demi-tons. Il voulait utiliser la technique différentielle des demi-tons mineur et majeur, technique qu'il trouvait impossible avec la flûte usuelle. Selon cette théorie, le demi-ton se calcule inégalement : par exemple, le

do dièse élève le *do* de 4 commas et le ré bémol abaisse le *ré* de 4 commas, ce qui laisse une différence d'un comma entre le do dièse et le ré bémol, un ton comportant 9 commas. Quantz dit dans sa méthode : « *Jusques là la Flute n'eut qu'une clef ; mais lorsque j'appris à connoître peu à peu la nature de cet instrument, je trouvai qu'il y avoit toujours encore un petit défaut par rapport à la netteté des certains tons, auquel défaut il ne pouvoit être remédié qu'en ajoutant la seconde Clef, laquelle j'ai ajoutée en l'année 1726* ».

Le *Concert d'un Luth et d'une Flute traversiere. Del Sig.re Weis (S-C6), en Si bémol*, premier des trois *Concerts* du manuscrit, est aussi la quatrième œuvre d'ensemble parmi les huit du dernier fascicule du manuscrit de Dresde ayant comme titre *Weisische Partien*. C'est là un duo pour deux luths car la tablature porte l'indication *Leuto 1.mo* (primo). Heureusement que cette version de Dresde existe car une bonne moitié du dernier mouvement - en fait la dernière page - manque dans Londres. Comme le devine Tim Crawford, Weiss n'avait sans doute pas avec lui sa musique de chambre lorsqu'il est allé à Prague recopier les pages perdues par le propriétaire du manuscrit. Tout comme pour la partie du deuxième luth dans Dresde, il a fallu recomposer celle de la flûte ici et pour tous les autres duos (voir le Contexte général).

Les quatre mouvements ont des titres italiens de style concertant : Adagio, Allegro, Grave et Allegro. Trois possèdent exactement l'esprit de leur tonalité selon Mattheson, si bémol étant à la fois « *divertissant et somptueux quoique modeste* », mais le Grave en sol mineur est non pas « *modéré et paisible* » mais plutôt sérieux et tourmenté. On sent partout un compositeur aussi à l'aise que dans ses œuvres en solo, et quelle souplesse dans la conduite des thèmes et des répliques d'un instrument à l'autre ! L'*Adagio* déploie une tranquille majesté et fait place en *attaca* au plus vaste des mouvements, le premier *Allegro*, qui demande beaucoup d'agilité. Le *Grave*, méditatif et d'une tristesse résolue, a par ailleurs une allure peu baroque et presque classique, on pourrait dire de « *galanterie mélancolique* ». Enfin, l'*Allegro* final est frais, brillant et il porte bien les caractéristiques du style concertant.

Il existe, avec le *Concert d'un Luth avec une Flute traversiere. Del Sigismundo Weis. (S-C8) en Si bémol*, une autre œuvre d'ensemble de Sigismund dans le Ms de Dresde et on peut dire que dans l'une comme dans l'autre, autant que dans ses œuvres sans luth, ses qualités de compositeur sont surprenantes. On sent une main sûre, un discours éprouvé qui fait bonne figure à côté des pièces d'ensembles de son frère Silvius. Sigismund et leur père Johann Jakob étaient luthistes à la cour palatine, d'abord à Düsseldorf, puis à Heidelberg et à Mannheim.

Les deux premiers mouvements, *Andante* et *Presto*, s'enchaînent sans aucune pause. L'*andante* rappelle l'*adagio* du premier Concert : le même esprit y habite, nous sommes d'ailleurs dans la même tonalité, et la facture thématique s'en rapproche. Le *presto* est constitué d'un échange serré de thèmes où les deux instruments se répondent sans cesse. La partie de luth n'a rien à envier, côté virtuosité, à celles de Léopold. Une différence importante avec le premier *Concert*, cependant, est que le troisième mouvement, un autre *Andante*, reste en Si bémol au lieu de nous plonger dans la morosité du sol mineur relatif. Les qualificatifs de Mattheson pour si bémol majeur, « *somptueux mais modeste* », sont ici très justes, et une calme sérénité nous accompagne pendant six bonnes minutes, avec un esprit pastoral qui flotte agréablement dans la deuxième section aux notes en pédales rappelant la musette. L'*Allegro* final ne contient pas moins de deux *petites reprises*. D'après les accords répétés du luth, Sigismund voulait de toute évidence laisser place à la virtuosité

du flûtiste plutôt qu'à lui-même. En effet, le luth ne dialogue en mélodie qu'à partir de la cinquantième mesure, obligeant les flûtistes à mettre leur endurance respiratoire à l'épreuve.

Le *Concert d'un Luth avec la Flute traversiere. Del S.L. Weis. (S-C9), en fa majeur*, possède bien aussi sa particularité tonale de noblesse naturelle. L'*Adagio* initial porte les caractéristiques d'une marche lente, comme une marche nuptiale. L'*Allegro* qui suit est une fugue à quatre voix, trois d'entre elles étant tenues en permanence par le luth jusqu'à la fin, mais intercalant aux deux tiers de la pièce des octaves d'allure orchestrale. Sa joyeuse vitalité laisse place soudainement à un énigmatique *Amoroso* en ré mineur, qui évoque des sentiments plus tourmentés qu'amoureux, ou sinon un amour désespéré, déchiré. La passion y règne en abondance et d'une manière obsessionnelle, notamment démontrée par un *enflé* baroque à la flûte peu avant la conclusion de la pièce. La cadence évitée ajoute à l'énigmatique en ce qu'elle anticipe un prochain mouvement aussi en ré mineur. Pourtant nous revenons à fa majeur pour l'*Allegro* final, rempli d'allégresse.

Nous appellerons la prochaine œuvre *Duo 4 en sol mineur (S-C14)*. Rien ne dit, si ce n'est la musique elle-même, que c'est un duo. Weiss a peut-être joué aussi cette œuvre avec le violon ou le hautbois baroque. Son *Adagio* initial fait le lien avec les *Concerts* par son titre et son esprit, mais les autres mouvements sont de même type que pour la plupart des œuvres en solo de ce manuscrit. L'*adagio* est peut-être la plus belle pièce d'ensemble de Weiss avec la chaconne dont nous trouvons déjà des cellules thématiques, et nous pouvons dire que des modulations bien choisies et une ligne de flûte envoûtante et enrichie d'harmonies colorées au luth lui confèrent la sagesse d'une profonde incantation.

La *Gavotte* est sautillante mais gracieuse. Les thèmes se dandinent presque avec humour au travers d'une mélancolie pourtant sans équivoque. La profondeur soudaine de certaines basses de luth sous les envolées lumineuses de la flûte traversière en bois révèle encore ici d' uniques couleurs. La *Sarabande* et le *Menuet* ont l'air sur papier de piécettes sans envergure et cependant elles sont frappantes de maturité et de saine construction. Aux mesures 3, 5 et 7 de la sarabande, on trouve à mon sens une preuve que les appoggiatures des tablatures baroques ne peuvent être parfois exécutées autrement qu'en valeurs longues car il est clair que les jouer rapidement brise ici le discours musical. Comme mentionné plus haut, le menuet est en partie le même que celui en fa qu'on trouve en page 11 comme pièce solo. Dans la deuxième section, malgré mon désir de faire une partie de flûte d'allure normale pour un passage ressemblant ni plus ni moins qu'à du...Poulenc (!), cette impression de clin d'œil d'une autre époque reste néanmoins. Cela n'est d'ailleurs pas si étonnant lorsqu'on voit des thèmes mélodiques très «20^e siècle» dans les œuvres anciennes, notamment pour luth du 17^e français. L'esprit de galanterie règne dans ce menuet, amplifié il est vrai par du chromatisme à la flûte et que m'a inspiré Weiss lui-même (voir par ex. le prélude et fugue en mi bémol majeur). Cela se répètera d'ailleurs dans la chaconne, et je défends un tel chromatisme dans un contexte où les thèmes sont par ailleurs très prévisibles. Weiss fait justement partie à mon avis, comme Telemann son collègue et ami, de ces compositeurs qui aiment rester dans un moule établi, mais avec de belles surprises à certains moments pour justement épicer un discours traditionnel.

Exceptionnellement, la *Bourée* se situe après la sarabande et même après le menuet. Est-ce parce que la chaconne finale débute lentement, on ne sait, mais il est vrai que cela donne un équilibre rythmique logique. D'une grande volubilité, cette bourrée est très exigeante techniquement. Les formules mélodiques s'échangent prestement et sans aucun

répit entre le luth et la flûte. Le dernier mouvement, une magnifique *Ciacona*, nous transporte par sa noblesse et son dynamisme qui annule le besoin de reprises des variations, reprises qui ne sont d'ailleurs pas indiquées dans la partition. Les luthistes et guitaristes jouent depuis plusieurs années cette œuvre comme un solo, et il est vrai qu'en variant les sections en accords par des arpèges et divers ornements, nous obtenons un beau résultat, ce qui me fait répéter qu'il est possible que Weiss lui-même jouait parfois de telles pièces polyvalentes de l'une ou de l'autre manière. Il faut admettre aussi que les reprises seraient justifiées en solo. Force nous est tout de même de constater qu'en duo, le résultat est somptueux.

C'est avec le *Duo 5 en ré mineur (S-C20)* que se termine cette présentation des œuvres du Manuscrit de Londres. Trois mouvements portent l'inscription *Weiss 1719*. Nous y avons ajouté le *Largo*, pièce isolée soixante-quinze pages avant dans le manuscrit, et qui tient parfaitement lieu de sarabande. Comme pour le *Duo 4*, seule la logique du discours musical de ces pièces indique qu'il s'agit vraisemblablement de duos, la partie de luth alternant subitement entre mélodies volubiles et enchaînements simples d'accords. Le *Prelud: presto* est néanmoins visiblement pour luth seul, mais constitue une excellente introduction pour le mouvement suivant. Véritable tourbillon à la manière des toccates de Bach, il déploie sa furie en passant par une section *Adagio* qui comprime la tension avant qu'elle ne se libère à nouveau dans une séquence marquée encore *presto*. Dans ce contexte dramatique, les effets de « verre cassé » (vibrato) et de basse frisée (on pourrait dire d'*alla Bartok*), sont évidemment bienvenus car tout à fait baroques d'esprit. Le *Un poco andante* est majestueux mais retenu. Des pédales de dominante aux fins de sections appuient un caractère rêveur. Le dialogue est étroit entre les deux instruments, comme pour *La Badinage* qui suit, et pour cause dans celui-ci. Ce mouvement tient lieu de courante et en a toutes les caractéristiques. On pense au titre proche de Bach, la *Badinerie*, justement pour flûte (et orchestre).

Le *Largo* étonne par son dialogue d'instruments aux envolées alternées de triples croches, établissant une angoissante conversation. Dans le même esprit que je décris plus haut concernant la similitude des thèmes musicaux à quelques siècles de distance, je mentionne sans culpabilité que la cellule mélodique initiale que j'ai trouvée ici pour la flûte est inspirée d'une chanson de 1970 du groupe pop King Crimson. Ce largo aurait pu comporter des reprises aux deux sections, la première se terminant exactement à la moitié du morceau par une cadence conclusive, mais Weiss a préféré la continuité sans retour, le drame étant consommé, en quelque sorte. Et la continuité dure : en effet, c'est une cadence évitée qui termine le largo et non une cadence parfaite, ce qui annonce donc un mouvement complémentaire. Nous avons de la chance en ce que *Le Sicilien* qui suit s'imbrique parfaitement dans le sillage du largo, y apportant même un épilogue. Raison de plus pour placer ce largo à l'intérieur d'une sonate : nous obtenons une situation similaire au troisième *Concert*, dont un mouvement s'achève aussi par une cadence évitée. Notre sicilienne exprime une sorte de douceur acariâtre, ou de tendresse insatisfaite, pourrait-on dire. On y entend un maximum d'harmonies faisant rebondir le discours. C'est tout un changement d'atmosphère que le *Menuet* nous propose. Dans le ton relatif de fa majeur, il affiche la plus complète insouciance. Finalement, une *Gigue* enlevante et résolue termine brillamment ce dernier duo de Silvius Léopold Weiss.

Michel Cardin

&&&&&&&&

Le luth fin baroque : Sonorité et esthétique sonore vues au travers de S.L. Weiss

par Michel Cardin ©1994 et 2005

Cet article a pour but d'aller un peu plus à l'intérieur de notre processus de perception et d'organisation mentale lorsque nous écoutons du luth baroque dernière période, en examinant les éléments fondamentaux, à savoir la sonorité proprement dite et l'esthétique sonore unique à l'instrument ; puis nous tenterons dans l'Annexe 2 de démontrer la prépondérance énorme de l'ornementation dans, cette fois, l'organisation du discours musical. Pour ce faire, nous ne pouvons sans doute trouver de meilleurs exemples que dans la musique de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), le grand génie de cet instrument.

Sonorité

Pour mieux définir la sonorité du luth, il sera utile de la comparer à celle du clavecin. Nous savons qu'au début du baroque, la prédominance du luth comme instrument polyphonique soliste et ses fortes caractéristiques idiomatiques ont amené les clavecinistes à adopter tout naturellement celles-ci (style brisé, mordants, accords roulés). Nous voyons entre autres Froberger venir à Paris et profiter de l'influence du grand maître du luth Gautier, puis établir les mouvements de la suite instrumentale de clavier d'après l'habitude répandue chez les luthistes. Mais en approchant de la fin du baroque, la tendance inverse se produit : l'écriture pour luth imite de plus en plus celle du clavecin qui s'était développée et révélait les immenses possibilités du clavier (arpèges, traits, voix distancées).

Ce partage stylistique appuie à mon avis la tendance naturelle d'un luthiste à agrémenter des pièces du baroque tardif à la « façon clavecin », et rend logique et non pas ambiguë, comme on pourrait le croire, les destinations polyvalentes décidées par J.S. Bach pour quelques-unes de ses oeuvres dites pour luth ou clavecin (1). Cette fusion va d'ailleurs plus loin : le luth-clavecin, cet instrument à clavier avec cordes de boyau conçu pour imiter la fascinante enveloppe sonore du luth, n'était pas qu'un instrument expérimental soumis aux tentatives originales d'un J.S. Bach par exemple (il en possédait deux chez lui) (2), mais bien un instrument en soi, existant depuis deux siècles, et qui répondait à cette conscience de la polyvalence fréquente des deux répertoires (3).

Mais la relation entre le luth et le clavier ne s'arrête pas là. En effet, comme le disait Luise Gottsched et de nombreux autres témoins de la fin du baroque, l'expression musicale à cette époque atteignait encore son sommet avec le luth dont Weiss était le maître des *affekten* grâce à sa maîtrise des nuances *forte* et *piano*. Réunissant trois éléments-clés, cantabile du violon, harmonie soutenue du clavier et couleurs de timbre du luth, celui-ci était complet pour une expression musicale idéale. Ce qui lui a manqué cruellement dans le nouvel esprit musical grandissant parallèlement - et c'est ce qui amènera sa disparition - c'est le volume sonore. On sait que le pianoforte vient du clavecin mais la motivation des premiers facteurs de pianos à rechercher ces nuances vient certainement en grande partie du luth et de son répertoire, servis comme ils l'étaient par de formidables virtuoses depuis Francesco da Milano (celui qu'on

appelait le Michel-Ange de la musique) jusqu'à S.L. Weiss. Si l'on tient compte de cet exemple esthétique très important d'un grand répertoire soliste servi par des nuances foisonnantes et inépuisables, il n'est pas exagéré de dire que le luth a influencé, complémentirement au clavecin, la conception du piano. En corollaire, il est intéressant de constater, comme nous l'apprend Johanne Couture par sa recherche musicologique, que de 1529 jusqu'à 1670 ne parut en France aucune publication pour clavecin et que les clavecinistes pouvaient jouer la musique de luth en lisant directement la tablature au clavier. Cette pratique est facilement applicable et plusieurs indications nous prouvent que le répertoire pour luth était naturellement considéré comme l'étant aussi pour clavecin (4), ce concept allant à mon avis plus loin encore que l'idée de la transcription, pratique courante en tant que telle bien sûr aussi pour le luth. Et le lien reste entier jusqu'à la fin du baroque si on examine la polyvalence des répertoires et la présence du luth-clavecin.

Une différence fondamentale entre le luth et le clavecin réside dans l'intensité d'attaque des cordes, toujours égale au clavecin et toujours fluctuante au luth. Ces limites techniques provoquent en fait un heureux contraste et font partie de l'esthétique propre à chaque instrument. Tout comme l'on peut dire que le luth (ou la guitare) compense un manque de liberté et d'épaisseur polyphoniques, que seul le clavier permet, par la combinaison unique de l'expressivité des instruments à manche et d'une harmonie soutenue. Étant donc un instrument harmonique/mélodique dont les frettes étaient attachées autour du manche et ainsi amovibles, le luth fut de longue date, un prototype idéal pour les explorations tendant vers le tempérament dit égal. Encore maintenant, certains musiciens n'ayant pas mis à jour leurs connaissances d'histoire de la musique ont de la peine à nous croire lorsqu'on leur dit que bien avant le Clavier bien tempéré de Bach, au moins trois séries de 24 pièces dans tous les tons avaient déjà été écrites, soit celles de Gorzanis au luth, Wilson au théorbe et Bartolotti à la guitare (5).

Autre élément important de la sonorité : les cordes. Rappelons que la fabrication des cordes en soie filée de métal, que d'aucuns croiraient très moderne, était déjà décrite dans des traités tels que *Introduction to the Skill of Musik* de John Playford (Londres 1664) (6), et est certainement à son tour en partie responsable du changement dans le style des compositions pour luth qui se discerne vers la fin du dix-septième siècle. Puisque les nouvelles basses filées de métal rendaient un son plus brillant et plus soutenu que celles en boyau, la conception des oeuvres en fut influencée. C'est pour cela qu'on remarque dans l'écriture de Weiss, par exemple, de longues basses dégagées ou encore une densité du discours et un débit de notes très élastique.

Par contre, ces basses filées résonnant plus longuement, on se demande à quel point les interprètes d'alors étouffaient les basses à vide ; tout luthiste sait en effet qu'une des problématiques du jeu de luth est l'étouffement méthodique de certaines basses après l'attaque et même le moment précis de l'étouffement (avant la prochaine note ? en même temps que la prochaine note ? après la prochaine basse ?) ceci pour une interprétation limpide des oeuvres. J'irais même jusqu'à dire que la personnalité d'un interprète se reflète en bonne partie dans sa façon de traiter l'étouffement des basses, tellement l'atmosphère sonore et le discours proprement dit en dépendent. Écoutez vos luthistes préférés puis les autres : ne constatez-vous pas à quel point cela compte dans votre goût ? C'est que tout le jeu en est affecté : accentuation, articulation, volume, couleur, legato, et de ce fait lyrisme même de l'oeuvre (7).

Pour ce qui est des instruments utilisés, il est clair que Weiss et ses contemporains privilégièrent en Europe de l'Est les modèles théorbés du type de ceux de Johann Christian Hoffmann. Nous supposons que Weiss a dû bien connaître Hoffmann, qui habitait Leipzig et était paraît-il très ami avec J.S. Bach, lui-même ami de Weiss (on sait en outre que Hofmann

coucha Bach sur son testament) (8). Le phénomène de la prépondérance de ce modèle est sans doute expliqué, tout comme le changement de style musical, par les cordes filées de métal mentionnées ci-haut (9). Mais parfois il nous faut un luth de modèle courant, car certaines oeuvres contiennent quelques basses chromatiques qu'on ne peut transposer sans défigurer les passages musicaux dans lesquelles elles se trouvent. Or, avec le luth théorbé, les cinq dernières basses étant hors-manche car reliées au deuxième cheviller, on ne peut les jouer qu'à vide, alors qu'au luth dit standard les deux dernières basses seulement sont hors-manche, ce qui fait donc plus de notes graves modifiables à la main gauche. Sans être très fréquente, cette situation se reproduit quand même dans quelques oeuvres de Weiss (9 pièces sur 237 dans le Ms de Londres, mais qui impliquent en fait six sonates complètes si on en joue tous les mouvements), ce qui prouve qu'il a composé aussi avec ce modèle en main, et qui oblige pour les interprètes l'alternance des deux luths. La taille des deux modèles est similaire sauf pour les chevilliers. Si je vérifie la longueur vibrante des cordes sur manche de deux de mes instruments (un Hoffmann théorbé et un Burkholzer-Edlinger standard), je trouve pratiquement la même : 70cm et 71cm. En comparant les deux types d'instrument à l'écoute, on peut remarquer la brillance des basses du théorbé et celles plus sourdes mais chaleureuses du modèle courant.

Un détail reste, important pour chacun oui, mais ayant toujours suscité à mon avis une vaine polémique : les ongles. Qu'on les utilise ou non, et c'était pareil à l'époque, la difficulté d'obtenir un beau son reste entière, car les éléments de sonorité sont d'abord et au final 1) Le choix et la précision maniaque de l'angle d'attaque, et ce, je dirais pour chaque note, et 2) la forme et le degré de souplesse de la partie qui attaque (peau ou ongle) (10).

Esthétique sonore

Nous devons également traiter l'aspect le plus important concernant le luth à treize chœurs, à savoir le rapport de l'écriture avec la sonorité. Disons-le tout net : il n'y a aucun rapport entre ce qui est écrit et ce qui est entendu. Une partition pour luth fin-baroque - tablature ou notation courante, peu importe - donne à quiconque ne pratique pas cet instrument le même effet qu'une réduction succincte au piano d'une symphonie : on ne peut avoir idée des masses sonores et des couleurs (11). Quant au son donné par le luth Renaissance, avec son contrepoint serré, il reste quand même plus proche de la partition : si on lit les notes tout en l'écoutant, on retrouve une certaine fidélité. Même remarque pour la guitare : le nombre de cordes jouées et le nombre de sonorités identifiables sont la plupart du temps presque identiques, avec il est vrai des exceptions comme l'effet de *campanella*. Mais avec le luth baroque, nous plongeons tout à coup dans un univers aux sonorités chatoyantes comme celles de la harpe, graves et allongées comme celles de l'orgue et diversifiées à l'infini à cause des cordes doublées à l'unisson ou à l'octave, des nombreuses cordes à vide ainsi que de leurs fortes harmoniques, et surtout des *notes tenues*.

Le tout offre une plénitude sonore insoupçonnée à la lecture car la partition ne révèle que quelques voix - deux en général - dont le dialogue reste succinct. Or il se trouve que tout comme à l'orchestre, peu de voix sont comme telles nécessaires au discours, mais l'orchestre amplifie et enrichit ces voix grâce à diverses instrumentations, et le luth baroque de son côté *laisse résonner* les notes jouées. Celles-ci se chevauchant continuellement, mais contrôlées par un dosage minutieux, créent en réalité carrément d'autres voix. Ce dosage de notes chevauchées constitue une problématique différente de celle de l'étouffement des basses, même si les deux s'influencent.



Courante de la sonate solo n° 5 S-C7 en do mineur du Manuscrit de Londres

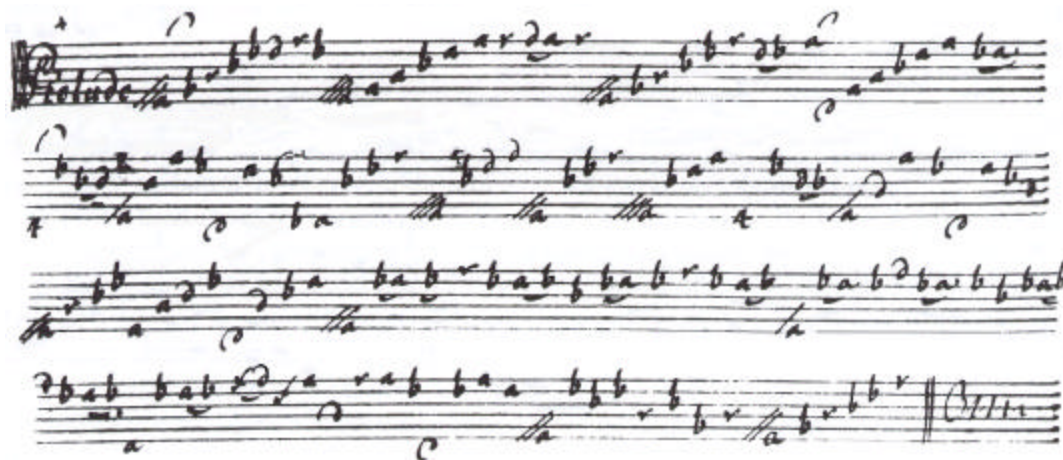
Si l'utilisation de nos tablatures ou des réductions orchestre/clavier restent nécessaires, c'est parce qu'elles donnent un accès rapide et clair aux oeuvres; elles n'en demeurent pas moins qu'une première étape dans la compréhension de l'œuvre (12). Abordons maintenant la démarche de la deuxième étape.

Il est vrai qu'au clavier l'interprète se demande lui aussi combien de temps il doit garder chaque doigt enfoncé sur la touche, mais ce problème est vite résolu par la quantité de notes et leur flux souvent généreux. Au luth baroque, il y a toujours peu de notes et, dans un mouvement lent comme un mouvement rapide, si on mettait en partition

- 1- La durée réelle de chaque note (jamais semblable à cause des changements perpétuels de cordes)
- 2- Leur son réel en tenant compte des doublures de cordes
- 3- Chaque couleur de timbre (qui varie constamment d'une note à l'autre),

il n'est certainement pas exagéré de dire que plusieurs portées seraient nécessaires pour rendre en plusieurs voix précises les deux seules voix officiellement mises sur papier .

Même une écoute en surface du luth baroque procure une certaine fascination : la captation de l'auditeur oscille constamment entre un discours musical cohérent - quelques lignes chantantes - et une mosaïque de nuances intérieures fugitivement goûtées car trop complexes pour être explicitement perçues.



Prélude de la sonate solo n° 6 S-C10 du Manuscrit de Londres

La comparaison avec une mosaïque, ou un vitrail, est justement appropriée : perception d'une image générale simple comme un croquis, et en même temps perception de centaines d'éléments composites, bruts et colorés, identifiables à l'unité si on s'y arrête mais ne prenant un sens que par l'ensemble. Donnons pour commencer un exemple volontairement simple : à la fin du prélude de la sonate solo n° 6 S-C10 de Londres de Weiss, nous avons une cadence qui sur papier est d'une banalité exaspérante :



Nous pouvons y voir une basse illogique, complètement disjointe, mais qui en réalité sonne avec les cordes doubles non seulement conjointement, mais se trouve en plus enrichie, d'une façon orchestrale, d'un autre registre :



La voix supérieure devient pour sa part, une fois rendue à l'instrument :




Ce banal passage ainsi réévalué prendrait, dans sa réalité sonore et en combinant le tout, une densité d'écriture d'au moins cinq voix. (Les changements de position de main gauche et l'attaque nuancée des cordes à la main droite occasionneraient en outre certaines indications de timbre.) Cependant, loin de se contenter de lignes furtives superposées, un génie comme Weiss

construit à propos de longues strates mélodiques, profitant d'intervalles judicieux qui favorisent des voix très indépendantes, n'exigeant pas d'être reconstruites intellectuellement, mais ayant d'ores et déjà un contour net et articulé, car leur son dure pleinement.

Les cordes résonnant indépendamment les unes des autres, il suffit de resituer notre écoute selon une découpe horizontale de la mélodie par rapport à ce que j'appelle les « cordes-durées ». Chaque corde est donc susceptible de porter une voix propre. L'étrangeté isolée de celle-ci (maigre et syncopée) est cachée par la ligne générale, elle-même énigmatique car ses notes sont tout de même polyvalentes quant à l'appartenance mélodique.

Exemple probant s'il en est, la courante de la 5ème sonate solo de Londres S-C7 en do mineur de Weiss offre quelques bons spécimens. Au départ nous trouvons une ligne brisée, écartelée entre deux ou trois registres :



La résonance naturelle des cordes fait déjà ressortir deux voix en dialogue, et la voix supérieure émet la cellule conductrice  qui se renouvellera d'elle-même jusqu'à la fin :



(Cette toute petite cellule de deux notes unifie en outre toute la sonate en do mineur : elle parcourt et charpente chacun des six mouvements du début à la fin). Par le jeu des notes tenues (« cordes-durées »), la voix supérieure contient en même temps deux voix bien distinctes dont la disparité devient évidente dans les 6^e et 7^e mesures :



On peut remarquer dans ces dernières mesures qu'une des deux voix s'allonge en valeurs de notes et que l'autre comble le temps par la courte cellule conductrice de deux notes mentionnée plus haut, ceci paraissant créer d'ailleurs une mesure ternaire :




Les voix se tronquent donc à l'aide de rythmes syncopés et de notes allongées. Avouons que dans ce contexte les temps faibles et les « notes de remplissage » sont pour le moins recyclés !

La difficulté de jouer plusieurs voix indépendantes simultanément, comme au clavier, a fait de Weiss un spécialiste de ce procédé par lequel s'élaborent des voix différentes et pourtant imbriquées dans un continuum mélodique principal simple et clair. Cela dépasse de loin le processus similaire mais simple des œuvres pour violon ou violoncelle seul comme celles de Bach car il n'y a pas là d'implication de chevauchement des durées.

N'oublions pas les hémioles (accents déplacés comme de longues syncopes). Celles-ci font partie de ce jeu de durées élastiques. Le passage suivant aurait pu rester symétriquement moulé à sa mesure ternaire, mais l'hémiole (mesure binaire passagère) apporte une salutaire diversion tout en faisant varier par allongement à la basse notre cellule à deux notes :




Dans le courant de la deuxième section, d'un bout à l'autre dominée par la même cellule mais inversée : , survient un passage sur pédale très astucieux car la 1ère note de la cellule devient la 2ème note d'une contre-mélodie formée par la cellule remise à l'endroit mais allongée et à cheval sur deux mesures...

À première vue :



... contient en réalité :



Après identification auditive de cette floraison thématique, l'auditeur restituera à son gré cette contre-mélodie qui - voilà le génie de Weiss ! - reste toujours très chantante malgré ce créneau d'expressions bien limité, la restituera donc dans son esprit soit avec sa charmante syncope, soit sur les temps forts (« normaux »): 

ou même encore si on fredonne la voix supérieure au complet, étirée sur quatre temps :



Ce flottement ambigu entre deux ou trois réalités rythmiques dû à un artifice technique, fait partie intégrante de l'esthétique de cette musique qui, on le voit, est inséparable de son instrument. C'est comme une mosaïque : le contour de chaque petit carré de couleur fait partie de l'image, par diverses associations.

Michel Cardin

NOTES

1. L'en-tête autographe du manuscrit de Bach du Prélude, fugue et Allegro BWV 998 se lit comme suit : *Prelude pour la luth. à Cembal. par J.S.Bach.*
2. Dans le *Specificacio* des biens de J.S.Bach établi après sa mort, on peut voir listés deux luths-clavecins, ainsi qu'un luth de Johann Christian Hoffmann.
3. Voir les textes de Bruce Gustafson et Willard Martin dans "The Art of the Lautenwerk", CD de Kim Heindel, Kingdom 1990.
4. Voir la recherche doctorale de Johanne Couture "sources et influences de la musique française pour clavecin au XVIIe siècle" Université McGill, Montréal, 2002.
5. Voir la liste des oeuvres de Gorzanis et de Wilson dans le Grooves Dictionnary, et, sur Bartolotti, l'article de Massimo Moscardo dans Les Cahiers de la Guitare, no 53, Paris, janvier 1995.
6. Ne pas confondre cette édition avec les 18 autres, à la même époque, de ce très populaire volume.
7. Voir exemples d'étouffement des basses dans *Method for the Baroque lute* de Toyohiko Satoh, Tree Edition, Munich 1987.
8. Voir le dictionnaire des luthiers *Die Geigen und Lautenmacher, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Schneider, Tutzing 1975.
9. Dans une lettre de 1994 à l'auteur de ces lignes, le luthier et conservateur du Musée de la Musique de Paris Joël Dugot affirme : « *Je considère que l'apparition des double-chevillers « raccourcis » du type de ceux fabriqués par J.C.Hoffmann témoigne de l'utilisation de cordes filées, au moins pour les cinq choeurs graves* ».
10. Voir à ce sujet la lettre de Weiss à Mattheson citée par D.A.Smith, dans *Baron and Weiss contra Mattheson: in defense of the lute*, LSA Journal 1973.
11. Hans Neeman, dans la préface de son édition des oeuvres de Reusner et Weiss, dans la série Das Erbe Deutscher Musik (1938), dit déjà : « *...und ihr wahrer Wert wie die Klangfülle des im Notenbild zuweilen "mager" scheinenden Satzes enthüllt sich erst bei meisterlichem Erklängen auf der originalgemässen Laute* » : « *(...)la sonorité de la phrase musicale (qui) semble parfois « fluette » dans la notation et ne se révèle que lorsque sonne magistralement le luth conforme à l'instrument original.* »
12. Voir *Editing XVIIIth century lute music: the works of S.L.Weiss* par D.A Smith, in *Le luth et sa musique*, Éditions du CNRS, Paris 1984, p. 257-8.

&&&&&&&

Principes d'ornementation

et exemples, ou « *Comment j'orne une Anglaise de Weiss* »

par Michel Cardin ©1994 et 2005

L'ornementation

L'autre question essentielle concernant le luth baroque est celle de l'ornementation. Comme il était dit dans l'Annexe précédente, les partitions pour luth étant volontairement succinctes, celles-ci ne donnent aucune idée de la richesse des oeuvres que l'on ne découvre que dans la réalité sonore de l'instrument. Il en est de même pour l'ornementation : un codage simple et quelques signes réduits au minimum accompagnent la partition, donnant l'impression de peu d'imagination créative, peu de variété possible dans les lignes et dans les reprises.

Voilà donc les deux raisons pour lesquelles les oeuvres de Weiss et de ses contemporains ont paru banales aux musicologues et aux musiciens pendant si longtemps. En sachant maintenant très bien que ces partitions simplifiées étaient voulues comme telles par leurs auteurs, qui avaient en tête l'énorme quantité de combinaisons expressives existantes, ainsi que la liberté d'utilisation de ces manoeuvres ornementales par l'exécutant qui devait affirmer sa musicalité par son inventivité personnelle, nous voyons ces feuilles de musique comme des feuilles de jazz : les éléments de base y sont, mais tout reste à faire chez l'interprète qui doit les habiller, les décorer, bref faire vivre cette musique dans toute sa plénitude, ce qui lui permet du reste une grande part de créativité et ce qui rend chaque exécution unique car jamais tout à fait semblable aux autres.

Il vaut la peine de faire un tour d'horizon et de citer les agréments baroques, en donnant pour chacun une brève définition « moderne ». Cette liste nous est donnée par Michel Pignolet de Montéclair dans sa publication de 1736, *Principes de musique*. Il est plus qu'utile pour l'amateur de musique baroque de consulter les ouvrages de ce genre, ne serait-ce que pour constater les incroyables précisions de leurs auteurs. De nombreux musiciens de ce temps ont laissé de tels traités, et particulièrement Quantz, flûtiste ayant joué souvent avec Weiss (1), chez qui aucun détail n'est oublié et dont chaque explication est lumineuse.

Montéclair a établi quant à lui ces 22 agréments, dont certains portent le nom plus spécifique d'ornement, en faisant référence d'abord à la voix, mais ils s'appliquent également dans leur quasi totalité à tous les instruments. Tous sont utilisables dans toute section d'une pièce, sauf les quatre derniers, plutôt réservés aux reprises de sections.

Résumé des agréments baroques

1. *Son filé*.....note longue sans aucun vibrato
2. *Son enflé*.....crescendo sans vibrato
3. *Son diminué*.....decrescendo sans vibrato
4. *Flatté* ou *flattement*vibrato léger et rapide
5. *Balancement* ou *tremolo* (*verre cassé*).....vibrato lourd et marqué

*

- 6. *Port de voix*appogiature inférieure
- 7. *Coulé*.....appogiature supérieure
- 8. *Pincé*.....mordant inférieur
- 9. *Martellement (battement, schneller, pincé renversé)*...mordant supérieur
- 10. *Tremblement appuyé ou perlé*..... trille complet
- 11. *Tremblement subit*..... trille très court et rapide
- 12. *Tremblement feint*.....trille commencé lent, puis battu très court et rapide
- 13. *Tremblement doublé*.....trille très long avec 2 grupettos
- 14. *Tour de gosier*.....grupetto

*

- 15. *Son glissé*.....anticipation non battue, en son filé, puis liée
- 16. *Accent*.....coupure subite (sous forme d'élévation plaintive)
d'une note longue avant sa répétition
- 17. *Chûte*.....douce tombée d'une note à l'autre (glissando léger)
- 18. *Sanglot*.....soupir marqué sur AH! HO! HÉLAS!

*

- 19. *Trait*.....entre 2 notes principales, jouer conjointement
et rapidement toutes les notes de façon marquée
- 20. *Coulade*.....comme le trait, mais léger, en liant les notes
- 21. *Passage*.....comme le trait ou la coulade, mais en notes
libres (conjointes et disjointes mêlées)
- 22. *Diminutions*.....variations rythmiques de toutes sortes en notes rapides, mais en
suivant les structures harmoniques et les accents rythmiques de base

*

Ajoutons à tout cela le ***rubato*** (aux fonctions bien identifiées à l'époque) et les ***notes inégales*** (voir la gavotte de la suite n°5), dont l'emploi ira du systématique ("style français") à l'occasionnel ("style italien"), et les ***arpègements*** (roulements diversifiés d'accords).

* * *



Tout en constatant une grande liberté d'ornementation - les agréments 19 à 22 permettent pour ainsi dire de faire presque tout ce que l'on veut - n'oublions surtout pas l'élément clé si souvent mentionné par les musiciens baroques, et qui nous empêchera tout de même de faire n'importe quoi, c'est à dire ***le bon goût***, qui doit être présent à chacun de nos choix (2).

&&&

Comment j'orne une Anglaise de Weiss

Cette Anglaise est un petit bijou enfoui dans le Manuscrit de Londres. En effet, comment peut-on croire que cette courte pièce d'allure banale va se révéler avec les répétitions une petite perle ?




Les notes inégales (essentiellement le motif  au lieu de ) vont ici s'imposer d'elles mêmes dans une majorité de mesures, en laissant d'autres aux notes égales, plus jolies ainsi sinon trop lourdes. C'est tout naturellement que le partage se fait. Je me dois de vous référer à l'excellent article de Gérard Rebours sur les notes inégales, paru dans le numéro 26 des *Cahiers de la Guitare* (3). Au surplus, les enchaînements en arpèges *i m a* et *a m i* provoquent ce rythme automatiquement, à moins de prendre un tempo très rapide, ce qui risquerait de paraître étriqué au luth. Mais pour donner un exemple précis de ce partage, il m'a semblé nécessaire de présenter la pièce en distinguant précisément les inégales des égales, tout en ajoutant que d'autres mélanges sont possibles, et mêmes souhaitables d'une prestation à l'autre. Voilà bien une preuve de la similitude avec le jazz déjà évoquée !

Notons aussi, avant de comparer la version ornée (reprise) avec la pièce telle qu'écrite, que celle-ci porte le nom de *Paisana* dans le Manuscrit de Varsovie, et de *Paisane* dans une des deux copies de Vienne, l'autre ayant, comme pour Londres et Buenos Aires, le titre d'*Anglaise*. Les cinq versions se ressemblent, avec de petites différences, comme c'est le cas pour la plupart des oeuvres de Weiss ayant plus d'une source (4).

Enfin, un principe reste pour moi fondamental : toute ornementation doit aider à faire chanter les voix autant sinon davantage que dans leur simple présentation.

PREMIÈRE PARTIE

Mesure 2 : Petite *diminution*, par répétition.



Mesure 4 : L'ornement  de la tablature permet le *coulé* (appoggiature supérieure), le *martellement* (mordant supérieur), ou le *tremblement* (trille). Si un *coulé* long semble le plus pertinent et le plus naturel la première fois, pourquoi la deuxième fois ne pas contourner le cliché de ce genre de demi-cadence par un *tremblement appuyé* (trille long ou complet) terminé par un *tour de gosier* (gruppetto) et *point d'orgue*, ce qui donne à ce thème charmant une grâce supplémentaire. Il est intéressant de constater que cet ornement est apposé, dans l'un des deux exemplaires de Vienne, non pas à la ligne supérieure, mais à la voix intermédiaire, ce qui est tout aussi joli.

Mesure 5 : Juste sur le deuxième temps, un *martellement* fait varier la cellule principale, qui en tout et pour tout sera jouée, avec reprises, ne l'oublions pas, soixante-deux fois ! (en deux minutes trente secondes environ). Ou soixante-dix fois avec mes deux suggestions de petites reprises supplémentaires (cela fait alors à peu près trois minutes cinq secondes).

Mesure 6 : En refaisant un *martellement* comme à la mes 5 mais sur la note précédente, et en l'insérant dans l'arpège ici contracté, on fait oublier la cellule répétitive.


Mesure 8 : Par l'anticipation du *mi* 2^e temps, jouée en double croche, on fait chanter la ligne différemment mais agréablement. Très peu suffit à donner une tout autre ligne.

Mesure 10 : Orçons-la, logiquement, comme la mes 8 dont elle fait la répétition séquentielle, mais avec un triolet pour rafraîchir cette répétition, et ce grâce à une petite *coulade* qui tombe d'elle même sous nos doigts.

Mes 12 à 18 :  et  remplacent les croches, en décalant les notes à partir de la voix supérieure (sauf mes 18, à partir de la basse). Mais il nous faudra, pour conserver ce dynamique triolet aux mes 15, 16 et 17, enrichir leur premier accord d'une note. Ce genre de *diminution* s'apparente à ce qu'on appelle chez les luthistes les *notes séparées*. Soulignons que les mes 16 et 17 sont répétées dans un des Ms de Vienne. Or, en travaillant cette pièce, et n'ayant pas encore pris connaissance de ce manuscrit, j'avais senti un irrésistible besoin de répéter ces deux mesures, du moins l'ors de la reprise. Quelle joie de voir qu'un tel désir a été partagé par Weiss lui-même au moment de la rédaction de cet exemplaire, car, oui ! il est bien de sa main. Il comporte d'ailleurs une autre différence aux mes 12, 13 et 14 :



Par contre, on remarquera que les sauts d'octave des mes 12 à 14 ont été créés en remplaçant sur la tablature un des trois *la* répétés au 6^e chœur par le contre-la du 13^e chœur.

On peut voir facilement le **6** (13^e chœur) en surimpression sur le **a** (à vide) du 6^e chœur, ce qui prouve un changement de décision de l'auteur : , car, tout au long du Ms de Londres, nous pouvons voir de similaires retouches, dont plusieurs de sa main, prouvant qu'il a vérifié celui-ci après rédaction des oeuvres par lui et cinq assistants. Cette distinction a été clairement établie par Douglas Alton Smith.

Sur nos cinq versions, deux contiennent donc ce saut d'octave, mais pas les trois autres, car elles ont de toute évidence été d'abord rédigées pour luth à onze chœurs : la première répète trois fois le même *la* du 6^e chœur, la deuxième porte carrément trois petits **6** sous ces trois mêmes basses, pour suggérer non pas le saut d'octave mais plutôt un choix possible entre deux tessitures, le récipiendaire de cette copie venant sans doute de troquer son vieux onze chœurs pour un treize chœurs tout neuf ! Enfin la troisième évite ce petit imbroglio par la structure différente inscrite ci-haut. Toujours est-il que ces trois versions n'ont aucun contre-si ou contre-la, mis à part les ajouts dans la deuxième. Toutes ces différences éditoriales se reverront aux mes 41 à 43.

En ce qui concerne l'étouffement des basses dans cette première partie, quoique la propension à étouffer varie d'un interprète à l'autre, une seule basse semble vraiment devoir l'être ici : le *mi* de la mes 18, premier temps. Les nombreux sauts d'octave et les arrivées descendantes sur notes longues (et non pas ascendantes, ce qui obligerait le pouce à étouffer les basses précédentes) font qu'il y a peu à faire de ce côté-là (pour une fois !).

DEUXIÈME PARTIE

Mes 19 à 27 : À noter avant tout ici : ce début de deuxième partie a tout de la marche harmonique/mélodique du Rock&Roll ! (ou du Blues), avec même une reprise typique un ton plus haut ! (mes 24). Mais non ! Nous sommes bien en 1719 pourtant... À la reprise, on peut par exemple orner par grappes ces mesures, en reprenant l'ornement de la mes 6 pour les mes 19 et 21, mais suivi cette fois d'une variante au motif rebondissant pour les mes 20 et 22. Tout se répète sans problème aux mes 24 à 27 car nous montons parallèlement d'un ton sur le manche.

Voilà un exemple parmi des milliers qui montre à quel point la configuration des doigts sur le manche favorise spontanément telle ou telle sorte d'ornements. Ces variantes aux mes 20 et 22 (puis 25 et 27) sont en fait quasi obligatoires, car une ornementation comme à la mes 6 y était impossible ! La limite technique a titillé l'imagination et lui a fait trouver autre chose, avec autant de facilité d'ailleurs, car elle a pris tout bonnement ce que la nouvelle configuration lui offrait ! Le tout est de faire tenir correctement notre discours et d'éliminer impitoyablement les "trouvailles médiocres".

Mes 32 à 34 : Pour cette mesure répétée trois fois, la sobriété nous interdira de trop orner au risque de briser la suavité de la ligne. Les mordants sont donc ici appropriés. Je suggère déjà la première fois un *pincé* à la mes 34 qui cassera la monotonie de cette répétitivité, puis deux à la reprise, aux mes 33 et 34. Mais pour éviter une plate redondance, pourquoi ne pas rendre ce deuxième *pincé* plus piquant grâce à un *port de voix* précédé d'un *coulé* pour la note précédente ?

Mes 36 : C'est ici que commencera la *petite reprise* qui se trouve être, je l'avoue, plutôt grande. La pièce étant courte et belle, ce rallongement en est plus que justifié. Je m'en permettrai même

une autre (vraiment petite, celle-là) à la fin ! Sachons que Weiss a indiqué lui-même dans sa musique nombre de *petites reprises* allant du très long au très bref. À la fin de cette mesure, une *coulade* créant triolet apporte une variation dynamique qu'on a le goût de faire en reprise et encore en *petite reprise*.



Mes 39 & 40 : La troisième fois, des *diminutions* en doubles croches égales allègeront agréablement notre cellule principale, apportant un doux flottement.

Mes 41 à 43 : Séquence similaire à celle des mes 12 à 14, sauf que dans la basse l'auteur n'a pas cru bon cette fois d'ajouter les sauts d'octave. Ils s'y trouvent cependant toujours dans la copie de Varsovie. Il est tout indiqué de les jouer dans l'une des deux reprises. Si la troisième fois nous voulons décaler encore nos notes comme aux mes 12 à 18 (*notes séparées* inversées), plaçons donc ces sauts d'octave la deuxième fois, pour équilibrer.

Un intéressant exemple de « crescendo par couleur sonore » peut être considéré dans les mes 41 à 43 grâce au pouce de la main droite : mes 41, la fondamentale du chœur est pincée; mes 42, les deux cordes du chœur sont pincées, ceci changeant l'atmosphère sonore; mes 43, encore les deux cordes mais très fort (*ff*). Personnellement, je dois dire que je ne me gêne pas pour faire souvent ce genre de coloration dans les basses, ce qui est d'ailleurs à la fois utile, expressif et naturel. J'ai même déjà vu une partition dans laquelle le compositeur-luthiste (j'ai oublié lequel) utilisait un signe précis pour différencier ces attaques.

Mes 47 à 49 : La *petite reprise* nous faisant jouer cette section trois fois au lieu de deux, il nous faut penser à accentuer de fois en fois l'ornementation, sachant atteindre une "saturation modérée", si je puis dire, à la troisième, incorporant dans celle-ci non seulement des *coulés* et des *ports de voix* , mais aussi à la mes 49 des *notes séparées* , cette fois plus conventionnelles.

Mes 51 à 54 (fin) : Cette partie pourrait être jouée quatre fois si, comme moi, vous décidez d'y ajouter une deuxième mini *petite reprise*. La nouveauté apportée par celle-ci pourrait consister en un arpège rythmiquement nouveau et encore plus sautillant (mes 51 & 52), grâce à la superposition de *notes séparées* et de *divisions*, ce qui donne un petit épilogue bien dans le ton de la pièce.

Mes 53 : Le premier temps comportant l'ornement  et non  , nous y ferons donc un *port de voix*, et ferons suivre celui-ci la deuxième fois d'un *pincé* double, puis la troisième et la quatrième fois d'un *pincé* simple, l'attention étant accaparée alors par les fioritures des mesures précédentes.

Mes 54 : Pour commencer la première *petite reprise* , un *petit pont* est nécessaire pour ne pas bêtement enchaîner. Je vous avoue que bien souvent, dans ces moments-là, j'ai de ces envies de « lâcher mon fou » comme on dit au Québec, en « te me balançant » un de ces ponts cadentiels délirants !... Bon, restons sobre et contentons-nous d'une élégante gamme ascendante.

Point de vue dynamiques, on peut intervertir les nuances dans notre partie de « blues », avec la première fois : *forte* (mes 19-23) et *piano* (mes 24-28) puis à la reprise l'inverse. Certaines pièces de Weiss et de ses collègues portent les indications *p* et *f* dans des séquences de ce genre.

Il y a un peu plus d'étouffements de basses à faire dans cette deuxième section (mes 38, 48, 50, 53, 54). Les deux derniers demandent spécialement beaucoup de travail, car ils doivent être exécutés très rapidement.

Michel Cardin

NOTES

1. J.Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, édition originale française, éd. C.Friedrich Voss, Berlin 1752.
2. Montéclair déplore notamment dans son ouvrage les excès de la mode qui portent certains musiciens à « défigurer la noblesse des chants simples par des variations souvent ridicules »,
3. « *Comment jouer aujourd'hui ces musiques du passé ?* », article de Gérard Rebours, Les Cahiers de la Guitare, Paris, avril 1988.
4. Pour les références complètes des sources et concordances de Weiss, consulter la liste mise à jour dans le site Internet www.slweiss.com

* * * *

(ci-dessous: trois pages contenant la pièce au complet)

ANGLOISE

(S. L. Weiss, 1719)

Première partie

2 4 5 6

8 10 12

18 REPRISE

2 4 5 6

8 10 12

18

Fin de la 1^{re} section

Deuxième partie

19

(forte) (piano)

27 32

34 (p) 36 39 *

40 41 43 *

47 49 51 53 *

54 REPRISE 19 (piano) *

24 (forte)

30 *

36 37

First system of musical notation, measures 36-37. Treble and bass staves in G major. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 37 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

45

Second system of musical notation, measures 45-46. Measure 45 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 46 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

53

Third system of musical notation, measures 53-54. Measure 53 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 54 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

1^{re} PETITE REPRISE

36 39

Fourth system of musical notation, measures 36-39. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 39 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

46

Fifth system of musical notation, measures 46-47. Measure 46 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 47 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

51

Sixth system of musical notation, measures 51-52. Measure 51 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 52 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

2^e PETITE REPRISE

53 51

Seventh system of musical notation, measures 53-54. Measure 53 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 54 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

Le concept des liaisons dans les tablatures du luth fin baroque

Par Michel Cardin

Nous chercherons dans cet exposé à faire le point sur le concept des liaisons dans la musique de luth de la fin du baroque, un curieux phénomène, car la représentation de celles-ci dans les tablatures a toujours suscité des questionnements, voire du scepticisme, et constitue une véritable énigme. Mes réflexions sur le sujet concernent particulièrement les œuvres de S.L. Weiss et des autres compositeurs dont les œuvres côtoient les siennes dans divers manuscrits compilés en Europe de l'Est durant le 18^e siècle. Le même genre d'analyse pourrait donner des résultats différents avec des manuscrits d'autres lieux et d'autres époques. Il sera intéressant d'ailleurs un jour de faire une analyse comparative générale des divers types de calligraphie des liaisons dans les tablatures. Je dis en effet calligraphie, car si les liaisons constituent d'abord une technique instrumentale et musicale, elles doivent être considérées, une fois sur le papier, plus comme des signes ornementaux que des signes représentatifs du jeu sur le manche. Ces réflexions m'ont occupé pendant plusieurs années et se sont concrétisées au moment où je travaillais les trois dernières sonates solo du Manuscrit de Londres de Weiss, en faisant comme d'habitude des comparaisons systématiques avec les sources concordantes.

Examinons d'abord la sonate solo n° 24 (S-C30) du Manuscrit de Londres. Dans le menuet version Londres, on trouve à la mes.14 des notes liées par nécessité évidente, car elles sont dans la basse, mais pas dans la version de Dresde. Pourtant, elles sont essentielles et ne peuvent ni avoir été considérées «au choix » ni avoir été oubliées. Alors, pourquoi sont-elles absentes ?



À la mes.19, l'appoggiature inférieure du 2^e temps est parfaitement bien disposée dans Londres mais trop à gauche dans Dresde, donnant l'impression d'une liaison entre le 1^{er} et le 2^e temps, ce qui n'a pas de sens puisqu'il faut jouer la basse en même temps. Un éditeur suivant la copie de Dresde et ne jouant pas de luth pourrait penser que c'est voulu.



Mes.24, nous avons encore une liaison bien disposée entre deux notes dans Londres mais trop à droite dans Dresde, donnant à l'inverse l'impression qu'une appoggiature est voulue, mais cela n'a pas de sens non plus puisque cela se produit sur une double croche, donnant subitement un discours par trop intempestif.

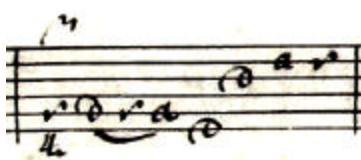
Par contre, si l'on prend une sonate comme la n° 8 (S-C12) c'est la version de Dresde qui paraît la plus soignée. Pourquoi tant de différences ? J'ai fini par en venir à cette conclusion : dans la musique écrite pour luth du 18^e siècle, sauf pour des cas exceptionnels, les liaisons n'étant pas aussi importantes que les notes et étant plutôt des éléments de nuances d'interprétation, elles constituent un complément de notation non obligatoire ou volontairement imprécis quant aux notes à lier mais toujours élégant quant à la tournure calligraphique. D'où l'habitude chez certains copistes de faire peu de liaisons, chez d'autres d'en faire beaucoup, et encore chez certains de faire de grandes liaisons qui ne concernent en fait que deux notes, ou à l'inverse chez d'autres de dessiner une toute petite courbe sous plusieurs notes à lier. Ou encore, comme on vient de le voir, de distancer le signe au point de briser la logique d'exécution au nom d'une prépondérante raison de propreté calligraphique. Notre habitude moderne de lecture « visuelle au premier degré » nous porte donc à interpréter souvent ces liaisons incorrectement, même parfois... à sens inverse !

C'est pourquoi nous pourrions dire que les éditions modernes de manuscrits de luth baroque, comme par exemple l'édition Peters du Ms de Londres, auraient tout aussi bien pu apporter des correctifs concernant les liaisons, comme pour les notes, les rythmes, etc. On aurait pu aussi y faire de nombreux ajouts puisque de toute évidence il manque des liaisons, *surtout* aux endroits où on s'attend le plus à en trouver. Mais cela aurait été un travail de moine supplémentaire, un travail d'interprète actif qui doit trouver des solutions pour que l'œuvre coule bien, pas un travail de musicologue. Cette conscience de nécessité interprétative des liaisons ne peut se faire qu'avec beaucoup de pratique, et au-delà des liaisons « évidentes » présentes ou à ajouter (parfois quand même aléatoires malgré tout !), il en restera toujours un bon pourcentage qu'il faudra resituer ou ajouter, ce avec circonspection car le goût personnel entre ici en ligne de compte. Cela amènera dans le futur des éditions diverses avec des liaisons différentes, comme dans les éditions pour guitare moderne. Car, oui, je crois qu'un jour des éditions mettant l'emphasis sur les liaisons existeront et aideront passablement les luthistes en formation ou les amateurs, pour qui l'indécision face aux liaisons freine leur maîtrise des œuvres. Ils lisent les tablatures originales et n'osent pas toujours ajouter des liaisons pourtant souvent essentielles et la fluidité de leur jeu en souffre beaucoup. On peut dire par ailleurs que, tout comme pour les guitaristes avancés dérangés par les doigtés surabondants des éditions pour guitare, ces éditions aux liaisons précises ne seront plus vraiment utiles pour les luthistes avancés qui feront leur propre travail d'ajustement.

Avec l'Allegro de la sonate 25 (S-C31), il arrive qu'une liaison soit si éloignée des notes qu'on ne sait pas lesquelles elle devrait « officiellement » lier (mes.5, 45, 53) : les trois premières ? Les trois dernières ? Toutes les quatre ? Mais remarquez combien ces liaisons sont jolies. Quel plaisir pour le copiste à les faire avec sa jolie plume !



En fait, nous voyons que bien souvent il n'y a pas du tout volonté chez le copiste d'indiquer plus que «l'idée» de la liaison. Mais si on publie cette musique en notation moderne, on se voit alors obligé d'interpréter ces liaisons imprécises, et le choix que l'on fait en est un parmi d'autres. Une autre publication des mêmes œuvres mettra alors, sans remarquer sans doute la différence avec les autres, un certain pourcentage des liaisons d'une œuvre à d'autres endroits. Nous pouvons dire que l'Allegro est un bon exemple d'«imprécision voulue» dans la tablature. À un moment, en deuxième partie (mes.26), un passage du début (mes.2) revient mais sans sa liaison alors qu'elle est de toute évidence implicite, ce qui tend à prouver la non volonté de précision. Encore ailleurs (mes.24) on voit trois doubles croches liées dans un groupe de quatre, mais lier les quatre est tellement plus naturel, et c'est ce que l'on fait spontanément en jouant. Le copiste a inscrit à notre avis une liaison qui paraît être pour trois notes mais qui implicitement se veut être pour quatre. Mais, suivant la coutume, il ne lui paraissait pas *nécessaire* de préciser cela mais plutôt primordial de bien exécuter *graphiquement* sa liaison. Regardons bien les notes : lier les quatre lui aurait fait faire une moins jolie courbe à cause de la basse, sous la première des quatre, qui gênait :

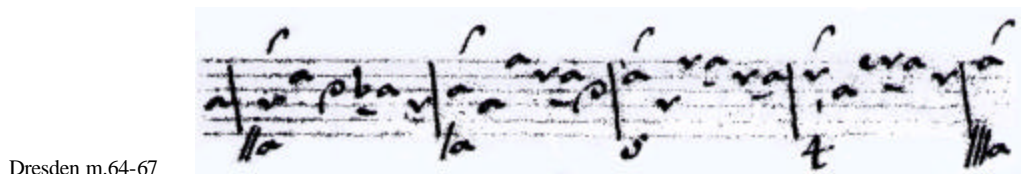
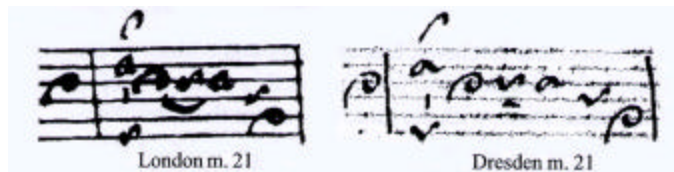


Cela pose donc un problème pour les luthistes non aguerris et les éditeurs d'aujourd'hui, qui prennent ce qu'ils voient - ou croient voir - à la lettre et ne lient donc pas, dans beaucoup de cas, le nombre correct de notes dans leurs exécutions ou transcriptions. Un luthiste finira avec le temps par voir l'évidence mais les éditeurs ne peuvent vérifier ce qu'il en est vraiment par l'acte quotidien de jouer et d'évaluer tout cela au luth, et ils laissent croire ainsi dans les publications à une volonté ferme du compositeur de lier par exemple trois notes au lieu de quatre. C'est avec de plus en plus de «luthistes pratiquants» que ces ambiguïtés d'interprétation seront sinon résolues, du moins mieux comprises et prises en main. On voit en outre dans cet Allegro une liaison à trois notes écrite par dessus une liaison à deux notes (mes.17), et l'on peut noter à quel point cette

correction est délicate et conserve la norme « d'élégance universelle » attentivement suivie pour les liaisons de ces tablatures.

Dans l'idée contraire cette fois de ne pas ajouter des liaisons où il n'en faut pas, nous trouvons un passage de la bourrée sans liaisons qui semble être voulu martelé et un peu alourdi, car avec liaisons il aurait été d'une allure dynamique toute autre, c'est-à-dire léger et fluide, ce qui ne convient pas du tout à ce passage. Il ne faut donc pas toujours croire que l'auteur a « oublié » des liaisons, et il faut chercher la réponse aux ambiguïtés dans le sens direct du discours musical. Avec la gigue par contre, et cela se produit pour bien d'autres gigues en tablature, nous voyons qu'il est tout simplement obligatoire dans une pièce comme celle-ci de faire plus de liaisons qu'indiqué. C'est encore ce qui nous amène à penser que les liaisons étaient écrites durant le baroque comme les chiffres pour la basse continue, soit avec grande précision pour quelques endroits spécifiques là où le compositeur y voyait une importance expressive, mais sinon de façon généralement imprécise ou incomplète car c'était à l'exécutant que revenait la tâche de les ajuster à son choix selon le sens musical intrinsèque. Encore une fois, je pense ici à ce travail implicite du guitariste moderne.

Dans la sonate N° 26 (S-C 32), nous sommes encore préoccupés par le charivari des liaisons. Pour la courante d'abord. Regardons bien les mes. 21, 64, 67 : a-t-on voulu lier deux notes? Trois notes? Cela est encore plus imprécis dans Dresde. Il faut comme d'habitude choisir.



Quant à la bourrée, on ne lui trouve presque pas de liaisons dans l'exemplaire de Wroclaw. Il est évident que, sauf pour des passages spécifiques, jouer sans liaisons n'a pas de sens au luth baroque. Il en est donc de même ici que pour la gigue de la sonate 25 : on n'en attendait pas moins de l'interprète qu'il en crée naturellement de lui-même. La version de Dresde confirme quant à elle la préséance calligraphique sur la précision car si une grosse liaison passe logiquement sous quatre notes dans Londres, dans Dresde au même endroit c'est une toute petite ! Et pourtant, instrument en mains on en est sûr, elle concerne

les mêmes quatre notes. Ces variantes calligraphiques devaient donc être anticipées, reconnues et acceptées à l'époque et automatiquement réinterprétées par les exécutants, mais cette coutume professionnelle est loin d'avoir été retrouvée à notre époque, habitués que nous sommes à la surprécision demandée par les compositeurs depuis le 19^{ème} siècle.

Passons à la sarabande. Comme pour les autres morceaux, on découvre que celle-ci a été rédigée dans Londres par une main qui se veut plus soigneuse, car les liaisons et doigtés y sont plus sophistiqués. Cela est clair dès le début de la pièce. C'est ici que nous émettrons trois nouvelles hypothèses : 1) Qu'étant faites à l'encre, les liaisons parfois inadéquates n'étaient pas biffées car cela était moins grave qu'une fausse note, et il y avait des chances qu'une formation similaire se représente quelques mesures plus loin, ce qui nous fait voir souvent une amélioration de la liaison. 2) Étant donné que le geste d'écrire la musique implique de faire défiler (mentalement ou à l'instrument) l'œuvre lentement pour bien repérer les notes au fur et à mesure, le choix précis des liaisons est souvent alors difficile et aléatoire car la lenteur empêche de ciseler la phrase clairement comme en vitesse normale et en une interprétation rodée et articulée. En effet, tant qu'une interprétation n'est pas placée, construite, on a tendance à mettre peu de liaisons, pour la clarté technique d'un discours au ralenti, ou bien à les mettre de façon plutôt hasardeuse, avec plus d'influence physique des doigts que du phrasé musical pur, qui ne s'imposera que plus tard avec la maîtrise de la pièce par le musicien. 3) Si les séances de copie, surtout pour les morceaux rapides qu'on ne pouvait alors faire défiler plus vite que les morceaux lents, impliquaient deux personnes, celle qui jouait faisait peut-être par exprès de ne pas exécuter certaines liaisons pour que le copiste entende bien les notes, ce qui donne parfois des versions avec peu de liaisons.

C'est en travaillant sur de nombreuses sources contenant souvent les mêmes pièces que nous en sommes venus à cette amorce d'explication. Car en effet : comment pourrait-on expliquer autrement cette anarchie, cette perpétuelle imprécision dans les indications de liaisons, rendues pourtant avec une calligraphie si élégante, si soignée?

Nous souhaitons donc que les luthistes, les professeurs de luth ainsi que les éditeurs en notation moderne de musique pour luth baroque examinent plus en détail ce sujet délicat, au même titre que les notes elles-mêmes, en recherchant un peu plus le sens caché des liaisons dans les tablatures, ce qui devrait beaucoup aider les aspirants luthistes qui jusqu'à maintenant doivent apprendre sur le tas, comme on dit, à se débrouiller avec elles.

Michel Cardin, Moncton 2001

&&&&&