

Tombeau

Eduardo Egüez

liuto barocco

*Alla memoria di
Miguel Angel Girollet*

composizioni di
Silvius Leopold Weiss



in collaborazione con
Dolcini Associati
Ramberti Arti Grafiche

Silvius Leopold Weiss

(1686-1750)

Suite in Sol maggiore

- | | |
|--|--------|
| 1. Preludie | 1'11" |
| 2. Toccata e Fuga | 4'50" |
| 3. Courante | 4'38" |
| 4. Bourrée | 3'19" |
| 5. Sarabande | 7'23" |
| 6. Menuet | 3'39" |
| 7. Allegro | 5'04" |
| 8. Tombeau sur la mort
de M. Cajetan Baron
D'Hartig arrivée le
25 de mars 1719 | 5' 12" |

Suite in Do minore

- | | |
|---------------|-------|
| 9. Ouverture | 4'13" |
| 10. Courante | 5'33" |
| 11. Bourrée | 4'55" |
| 12. Siciliana | 5'56" |
| 13. Menuet | 3'23" |
| 14. Presto | 6'15" |

Le musiche	2	<i>The music</i>	2
Iacopo Chimenti	4	<i>Iacopo Chimenti</i>	5
Julia Johansson		<i>Julia Johansson</i>	
Tombeau	10	<i>Tombeau</i>	17
Franco Pavan		<i>Franco Pavan</i>	
Fonti	38	<i>Sources</i>	38
Colophon	40	<i>Colophon</i>	40

Julia Johansson

Spetta a Jacopo Chimenti detto l'Empoli (Firenze, 1551-1640), il più appartato e sorvegliato tra i riformatori fiorentini della cultura di passaggio tra Cinque e Seicento, sempre fedele all'ideale di eleganza e chiarezza propri del classicismo toscano, il merito di aver dato un avvio di grande portata al tema iconografico della "natura morta" in Toscana nel secondo e terzo decennio del '600, riallacciandosi alle precedenti esperienze del bolognese Passarotti.

La dubbia paternità della *Pollarola*, dipinto conservato alla Pinacoteca Civica di Pesaro che ha partecipato in questi ultimi anni alle mostre sulla natura morta italiana a Napoli (1964) e sul Seicento fiorentino a Firenze (1986), è stata però definitivamente smentita dopo l'ultimo restauro avvenuto nel 1989, che ha rivelato una materia pittorica estremamente labile nella zona del volto della figura umana, confermando una già proposta attribuzione ad un pittore della cerchia dell'Empoli, forse Filippo Tarchiani (così il Gregori nel catalogo della mostra fiorentina sopra citata).

Il soggetto della composizione è tipico della pittura fiorentina della prima metà del '600: una dispensa con polli e volatili, tra cui un fagiano e un tacchino, alcuni appesi, altri su un tavolo, mentre sulla destra c'è una donna colta nell'atto, molto realistico, di spennare un gallo.

La disposizione "paratattica" degli animali rientra in un modulo stilistico tipico del pittore toscano curiosamente simile a soluzioni proprie di alcuni pittori spagnoli, del cui gusto la cerchia dell'Empoli fu portavoce. Come avviene per molti artisti italiani che si cimentarono con il genere della "natura morta", l'"oggetto" si pone nell'insieme della composizione, pur sapientemente orchestrata, con pregnante autonomia, simbolo di se medesimo, nel riconquistato gusto per la propria individualità. ●

It is to Jacopo Chimenti (1551-1640), otherwise called L'Empoli, the most withdrawn and yet the most closely observed of Florentine innovators between the sixteenth and seventeenth centuries, and a man always faithful to the classical Tuscan ideals of elegance and clarity, that the credit must go for the initial, solid establishment in Tuscany in the 1620's and 1630's of the "Still Life" as a type of artistic study. Passarotti had earlier produced experimental works of this nature in Bologna.

The Poultrywoman ("La Pollarola"), kept in the City Art Gallery at Pesaro, was shown in an exhibition of The Still Life in Italian Art, which was held in Naples in 1964, and in an exhibition dedicated to the Florentine seicento held in Florence in 1986. Until quite recently the authorship of this picture was obscure, but restoration work in 1989 (which, incidentally, also revealed an extremely thin, fragile paint-layer, especially in the area of the woman's face) confirmed its previously-suggested attribution to an artist of the Empoli circle, possibly Filippo Tarchiani (as Gregori proposes in the catalogue to the Florence exhibition).

The composition is typical of Florentine still-life of the first half of the seventeenth century: we see a larder with poultry and various game-birds, including a pheasant and a turkey, some hanging and some lying on a table, and on the right a woman is rendered, very realistically, in the act of plucking a cock.

The "paratactic", side-by-side arrangement of the animals is typical of a certain style of Tuscan painting, and is also strikingly reminiscent of the approach adopted by certain Spanish painters, whose taste was in fact championed by the Empoli group. As is common in still-lives by Italian painters, the "object", whilst being placed within a carefully-orchestrated composition, remains powerfully self-sufficient, and in the assertion of its own individuality is emblematic of nothing but itself. ●

C'est à Jacopo Chimenti dit l'Empoli (Florence, 1551-1640), le plus isolé et le plus surveillé parmi les réformateurs florentins de la culture de passage entre le XVIe et le XVIIe siècle, toujours fidèle à l'idéal d'élégance et de clarté qui appartiennent au classicisme toscan, qu'appartient le mérite d'avoir fait naître et répandu le thème iconographique de la "nature morte" en Toscane au cours des années qui vont de 1620 à 1640, en s'inspirant des expériences précédentes de Passarotti qui était de Bologne.

La paternité douteuse de La Volaille, tableau conservé à la Pinacothèque de la Ville de Pesaro qui a participé ces dernières années aux expositions sur la nature morte italienne à Naples (1964) et sur le XVIIe siècle florentin à Florence (1986), a cependant été démentie après la dernière restauration qui a eu lieu en 1989, qui a révélé une matière picturale extrêmement faible dans la zone du visage de la figure humaine, qui confirme une attribution, qui avait déjà été proposée, à un peintre de l'entourage de l'Empoli, peut-être Filippo Tarchiani (comme par exemple Gregori dans le catalogue de l'exposition de Florence citée plus haut). Le sujet de la composition possède bien les caractéristiques de la peinture florentine de la première moitié du XVIIe siècle: un placard avec des poulets et des volailles, parmi lesquelles un faisan et une dinde, d'autres pendues, d'autres sur une table, alors que, sur la droite, il y a la scène, très réaliste, d'une femme en train de plumer un coq. La disposition "paratactique" des animaux fait partie d'un module stylistique typique du peintre toscan, et ce module stylistique est, cela est curieux, semblable à des solutions qui appartiennent à quelques peintres espagnols dont l'entourage de l'Empoli, les ayant appréciées, fut le porte-parole. Comme cela a lieu pour de nombreux artistes italiens qui s'exprimèrent grâce au genre de la "nature morte", l' "objet" s'impose dans l'ensemble de la composition, qui est pourtant savamment orchestrée, avec une autonomie dominante, symbole de lui-même, dans le goût reconquis de

Nelle pagine seguenti
In the following pages
Jacopo Chimenti
La Pollarola
particolari, details

Jacopo Chimenti, genannt Empoli (Florenz, 1551-1640), dem zurückgezogensten und überwachtsten unter den Florentiner Reformern der Kultur im Übergang zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert, den der toskanischen Klassik eigenen Idealen der Eleganz und Klarheit immer treu, gehört der Verdienst, zum ikonographischen Thema des "Stillebens" in der Toskana des zweiten und dritten Jahrzehnts des 17.

Jahrhunderts unter Berufung auf die vorgehenden Erfahrungen des Bolognesers Passarotti mit großer Reichweite den Anstoß gegeben zu haben. Die Zweifel an der Urheberschaft Der Geflügelhändlerin, des in der Stadtpinakothek Pesaro aufbewahrten Gemäldes, das in den letzten Jahren an Ausstellungen über das italienische Stilleben in Neapel (1964) und dem Florentiner Seicento in Florenz (1986) teilgenommen hat, wurden jedoch nach der letzten Restaurierung im Jahr 1989 endgültig widerlegt, welche eine äußerst labile malerische Substanz im Gebiet des Gesichts der menschlichen Figur aufzeigte und so eine schon vorgeschlagene Zuschreibung zu einem Maler des Kreise um Empoli, vielleicht Filippo Trachiani bestätigte (so Gregori im Katalog der erwähnten Ausstellung in Florenz). Das Sujet der Komposition ist typisch für die Florentiner Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: eine Speisekammer mit Hühnern und Geflügel, darunter einem Fasan und einem Truthahn, einige aufgehängt, andere auf dem Tisch, während auf der rechten Seite eine Frau gerade dabei abgebildet ist, wie sie einen Hahn ausnimmt. Die "beigeordnete" Verteilung der Tiere gehört zu dem typischen Stilmodell des toskanischen Malers, seltsamerweise den einiger spanischer Maler eigenen Lösungen ähnlich und deren Geschmack von dem Kreis um Empoli propagiert wurde. Wie es bei vielen italienisch Künstlern, die sich an dem Genre des "Stillebens" versuchten, geschah, nimmt der "Gegenstand" im Gesamtrahmen der Komposition, wenn auch geschickt arrangiert, doch ein deutliches Eigenleben an, als Symbol seiner selbst und im wiedereroberten





Franco Pavan

Tombeau è parola forte, di tragedia immediata e di ricordo dolce, in un tempo. Anche, è intraducibile: è segnata dal suono della lingua francese, e così ne dobbiamo far uso. In musica il *Tombeau* nasce dalla mente del liutista Ennemond Gaultier, il vecchio, una delle figure più significative della musica europea colta del secolo decimosettimo.

Nasce per ricordare René Mezangeau, scomparso nel 1632, che tanto aveva donato alla letteratura liutistica. Già, perché il *Tombeau* vive come orazione funebre, da recitarsi nel momento del distacco dal familiare, dall'amico, dalla persona cara.

Negli anni che seguono la composizione del *Tombeau de Mezangeau*, decine sono i brani di questo genere che vengono scritti da liutisti, cembalisti, organisti, violisti da gamba. La forma si incanala sovente in quella della *Allemande Grave*, in forma bipartita. Il *Tombeau* è anche luogo di esplorazione tonale, di impianti di clamorosa ricerca, che condurranno al famoso si bemolle minore del *Tombeau* scritto da Silvius Leopold Weiss per ricordare Losy von Losimthal, nel 1721. Weiss: forse il più grande liutista di tutti i tempi. La sua vita nacque a Breslau, ora Wroclaw, il 12 ottobre 1686. Figlio di Johann Jakob, liutista di talento, cresce conoscendo lo strumento: a dieci anni già lo padroneggia. Il talento di Silvius Leopold produce risultati, risultati immediati. E' già alle dipendenze della corte dell'elettore Johann Wilhelm a Dusseldorf nel 1706, con il fratello Sigismund, anch'egli valido liutista.

Ben presto però Silvius si prepara al grande cambiamento, ad un viaggio che avrebbe cambiato la sua vita e i suoi orizzonti di musicista: Roma, la città eterna, gli si presentava innanzi nel suo imponente spiegarsi di grandi meraviglie d'arte e di musica.

Weiss segue infatti nell'itinerario dell'esilio la regina Maria Casimira di Polonia, nelle funzioni di musicista e forse di segretario del principe Alessandro Sobiesky. Dal Palatinato egli si ritrova nell'Urbe, presso Palazzo Zuccari, dove

lavorano in successione Alessandro e Domenico Scarlatti, dove le accademie e i concerti si susseguono senza soste, in una città devota al culto di Corelli, abitata da virtuosi, e visitata dal giovane e già radioso Haendel.

Il liutista si ferma a Roma fino al 1714, assorbendo il linguaggio e la cultura musicale italiana in profondità: è curioso notare che nessun documento relativo all'attività di Weiss è stato finora scoperto, e che la sua vita nella città eterna sia ancora ammantata dal mistero, quasi come se un segno più profondo del suo passaggio non fosse stato voluto. Silvius torna in Germania alla morte di Alessandro, e si reca a Kassel e nuovamente a Dusseldorf.

Quindi viaggia, per breve momento, fino alla nomina di musicista di camera presso la corte di Dresda dell'elettore Augusto II, nuovo re di Polonia: è il 1718. Qui Weiss vive fino alla fine della sua vita, circondato da un'atmosfera culturale ancora una volta esaltante. L'orchestra di corte è la più celebre d'Europa, ed egli vi partecipa come esecutore di basso continuo e realizzatore di parti concertanti per il liuto, come ad esempio nelle opere scritte dall'amico fraterno Hasse. Non rinuncia però a viaggiare, Silvius: lo vediamo a Londra nello stesso 1718, a Vienna l'anno seguente, a Monaco nel 1722, a Praga nel 1723 per l'incoronazione di Carlo VI dove incontrerà Tartini, a Berlino nel 1728 presso il futuro imperatore Federico il Grande, a Lipsia con l'allievo Kropffganss per omaggiare il *Kantor* Bach. Nel 1744 Silvius è lo strumentista più pagato a corte, con i suoi 1400 talleri.

Lavora al fianco di Buffardin, Pisendel, Quantz. Il 16 ottobre 1750, a meno di tre mesi dalla scomparsa di Johann Sebastian Bach, Weiss muore lasciando soli i sette figli e la moglie. Poveri, o meglio, senza danari, a causa dell'elevato costo della vita a corte che aveva costretto Weiss a spendere praticamente tutto ciò che aveva guadagnato.

La fama europea della quale il liutista di Breslau godeva portò la sua musica in un gran numero di manoscritti. Oggi conosciamo 43 fonti, disseminate

nelle biblioteche di tutto il mondo, che trasmettono l'opera di Weiss, e non è certamente escluso che possano esserne identificate altre. Due oggi sono le fonti principali che trasmettono le composizioni di Weiss: da questi manoscritti sono tratte le composizioni incluse nella presente registrazione.

La prima silloge è oggi conservata a Londra presso la British Library, Department of Manuscripts, Additional 30387. Fu acquistata dall'istituzione londinese ad una vendita all'asta nel 1877 e restaurata nel 1957. Il copioso volume contiene anche alcuni tratti autografi del liutista di Breslau, nonché annotazioni o emendamenti apposti da quest'ultimo a composizioni a lui attribuite ma copiate da altra mano.

Secondo Tim Crawford, che ha svolto un lavoro assai approfondito sulle fonti della musica di Weiss, il volume, come oggi si presenta a noi, è stato copiato in tre fasi successive e molto probabilmente in ambito praghese. Il manoscritto, che contiene 32 sonate e due dozzine di pezzi staccati, riflette la produzione di Weiss della prima parte della sua vita, approssimativamente fino al 1724-25. In alcuni casi i lavori sono datati, non però dalla mano di Weiss, indicando così con una certa chiarezza la loro genesi; in altri la datazione rimane legata, al momento, a congetture che si fondano sul dato stilistico.

La *Suite* in sol maggiore, contenuta alle pp. 210-222 del codice, si presenta secondo una morfologia particolare: dopo il *Preludie* di apertura seguono una *Toccata* e una *Fuga* in luogo di una più canonica *Allemanda*. Quindi la *Suite* prosegue con una *Cour[ante]*, una *Bourrée*, una *Sarabande un poco andante*, un *Menuet* e un *Allegro*.

Vi sono anche peculiarità grafiche che distinguono la prima sezione, fino al termine della *Fuga*, dalla seconda: i primi brani sono infatti contraddistinti all'inizio da una croce multipla posta di fianco al primo sistema dell'intavolatura, e soprattutto non recano l'indicazione, non autografa, « S. L. Weis 1719 » che al contrario possiamo rilevare al termine degli altri numeri appartenenti

alla *Suite*. Dopo il breve *Preludie* non misurato, secondo la più classica tradizione liutistica, prende avvio una *Toccata* che presenta già con chiarezza alcuni tratti distintivi dell'arte di Weiss: nella prima parte del brano egli infatti mette in luce le sue predilezioni armoniche, con l'uso così caratteristico delle acciaccature e delle dissonanze espressive.

Weiss presenta in seguito un'altra caratteristica del suo stile, l'iterazione di una particolare figura ritmica nell'ambito di una progressione armonica: è il caso della successione semiminima, croma, e due semicrome, che produce una naturale sensazione di crescendo ma al tempo stesso una tensione quasi ipnotica. Questa progressione è conclusa da una modulazione, che conduce a nuove esplorazioni armoniche.

La *Toccata* è seguita senza soluzione di continuità dalla *Fuga*, all'interno della quale il semplice soggetto ascendente viene sfruttato al meglio da Weiss per esplorare tutte le potenzialità del liuto a tredici ordini, secondo un'altra felice caratteristica della sua arte: la capacità straordinaria di coniugare pensiero musicale e idiomaticità nella scrittura.

Il brano è concluso da una breve coda, marcata *Adag.[io]*. La *Courante* seguente, come di consueto in forma bipartita, è fortemente caratterizzata dalla presenza della successione ritmica di una croma seguita da due semicrome e dalla ribattuta delle note che compongono questa figurazione. L'effetto ottenuto è quello di una tensione crescente che tende a stemperarsi solo in occasione di alcuni arpeggi discendenti, anch'essi pensati per note ribattute.

Il senso di unità della composizione è così raggiunto da Weiss, che nella seconda sezione presenta modulazioni e nuove figurazioni, come un veloce arpeggio ascendente con una brusca ed inaspettata fermata sulla nota d'arrivo. Infine la coda, caratterizzata da passaggi di seste e dalla ripresa della caratteristica figura ritmica già esposta in avvio.

Dopo la vivace *Bourrée* a due voci, incontriamo la splendida *Sarabande*.

Anch'essa in forma bipartita, presenta un'altra delle caratteristiche della scrittura di Weiss: la capacità di coniugare l'elemento *cantabile* alle possibilità espressive del liuto. Il brano è anche caratterizzato da un sostanziale equilibrio fra le due sezioni che lo compongono, essendo pressoché della medesima lunghezza. Questa caratteristica è parzialmente attenuata dalla presenza di una *petite reprise* al termine della seconda sezione. Si noti infine la presenza della figurazione ritmica della croma seguita da due semicrome, già incontrata in precedenza.

Questa medesima figurazione apre il *Menuet* seguente, che utilizza anche la figurazione a note ribattute nella seconda sezione. Quest'ultima è conclusa da una *reprise* piuttosto consistente, di ben 14 misure.

La *Suite* è chiusa dal funambolico *Allegro* a due voci, giocato ancora una volta sulle potenzialità della scrittura idiomatica. Il brano è costruito da una sorta di moto perpetuo procedente per semicrome, in modo da sfruttare pedali ottenuti anche grazie a note ribattute su diverse corde dello strumento.

Le progressioni già presentate nella prima sezione vengono sviluppate al massimo nella seconda, allontanandosi però non eccessivamente dalla tonalità d'impianto. Entrambe le sezioni sono concluse da scale discendenti in ottave parallele, quasi in imitazione del poderoso movimento per unisoni dell'orchestra.

La *Suite in Do minore* è tratta dall'altra fonte principale per la musica di Weiss, il manoscritto conservato presso la Sächsisches Landesbibliothek, Ms. Mus. 2841-V-1. Si tratta in realtà di una raccolta di sei volumi, dei quali i primi cinque contengono musica per liuto ed il sesto musica d'insieme. I volumi sono inoltre composti da fascicoli rilegati in un secondo momento e sono ordinati chiaramente secondo un piano tonale.

La collezione fu acquistata nel 1929 direttamente dalla biblioteca del Dr. Werner von Wolffheim: nulla sappiamo della sua storia precedente. Sei

delle sonate sono scritte dalla mano di Weiss; altri due copisti partecipano alla compilazione del manoscritto.

La *Suite in Do minore* è la penultima composizione inclusa nella silloge, non copiata dalla mano di Weiss, ed è la medesima composizione elencata sotto il titolo di *Partita Grande* nel catalogo delle opere di Breitkopf pubblicato a Lipsia nel 1769. Si tratta di un'opera un po' più tarda rispetto alla precedente, come si può evincere già dalla grande *Ouverture* tripartita iniziale, che connota con il suo tono tragico già in avvio il clima dell'intera *Suite*.

La *Courante* seguente, *assai moderato*, utilizza come figura unificatrice, combinata ad altre caratteristiche tipiche della scrittura di Weiss, l'intervallo di semitono. Questa idea è portata alle estreme conseguenze nella sezione B, dove un passaggio cromatico ascendente e discendente è inserito al termine dello sviluppo.

Dopo la cupa vivacità della *Bourrée*, prende avvio la serena *Siciliana* in Mi bemolle maggiore, di gusto quasi galante, che svolge quasi una funzione di straniamento all'interno della *Suite*.

E' il *Men[uet]* seguente a riportare l'ascoltatore nell'ambito tonale d'impianto con le sue brusche fermate ritmiche nella prima sezione e con le progressioni tutte italiane della seconda sezione, chiusa da una *petite reprise*.

Il *Presto* finale rappresenta quasi una *summa* di tutte le caratteristiche della scrittura di Weiss viste finora: capacità di costruire *climax* tramite figurazioni ritmiche e armoniche di grande efficacia, grande idiomatichità, sfruttamento totale delle potenzialità dello strumento, enorme sensibilità espressiva nella condotta degli arpeggi e nelle progressioni.

E come un volo circolare torniamo a dove questo scritto era partito. Il *Tombeau sur la Mort de M: Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719*, fu composto da Weiss a Dresda presumibilmente poco tempo dopo la dipartita del nobile praghese e si avvicina dunque come datazione alla

Suite in Sol maggiore.

Non è possibile oggi identificare con chiarezza chi fosse Cajetan: egli potrebbe essere forse identificato con il *Freiherr von Hartig* che dette vita alla Accademia Musicale di Praga nel 1713 e che seguì almeno fino al 1717, oppure con il *Baron Hartig* citato sia da Stölzel che da Quantz come uno dei migliori cembalisti vissuti a Praga. La composizione, in forma bipartita, sfrutta l'impianto tonale di base di Mi bemolle minore limitando così al massimo l'uso di corde libere sulla tastiera dello strumento.

Questo procedimento provoca un contrasto notevole fra il timbro delle note eseguite sulla tastiera e i bordoni risonanti a vuoto. Il clima che si crea è irreale, e va a combinarsi con una profondissima ricerca armonica che nella prima parte segue sempre il profilo delle progressioni.

La seconda sezione è al contrario caratterizzata dall'ossessiva ribattuta di note gravi, quasi campane funebri in lontananza. Ad esse rispondono successioni di arpeggi nella tessitura acuta e media dello strumento, quasi segno di volontà di non rassegnazione al dolore, e di coscienza di vita. ●

Tombeau is a powerful musical term, at one and the same time suggesting the immediacy of tragedy and the sweetness of distant memory. And yet, to be exact, the word is almost impossible to translate: it is intrinsically French, both in sound and meaning, and we must be content with it as it is. From a musical point of view, the Tombeau was an invention of the lutenist, Ennemond Gaultier the Elder, one of the most important figures in the cultured musical world of seventeenth century Europe.

The first Tombeau ever written was composed by Gaultier in memory of René Mezangeau, who died in 1632, after having dedicated his life to the composition of music for the lute. Indeed, the Tombeau is expressly a funeral oration to be played at the moment of separation from the family and close friends. In the years following the composition of the Tombeau de Mezangeau, dozens of works in similar style were composed for the lute, harpsichord, organ and viola da gamba. They were generally marked Allemande Grave and were bipartite in structure. The Tombeau became a place for musical exploration, for tonal experimentation, leading, as was the case of the Tombeau by Silvius Leopold Weiss composed in memory of Losy von Losimthal in 1721, to a most unusual choice of key, B flat minor. And of course, Weiss was arguably the greatest lutenist ever born.

His life began in Breslau (present-day Wrocław) on October 12th, 1686. His father, Johann Jakob Weiss, was a talented player of the lute, and so the boy grew up familiar with the instrument. At the age of ten, indeed, he had already mastered it. He was clearly talented, and his gifts produced immediate results. By 1706 Silvius Leopold was employed at the court of Elector Johann Wilhelm of Düsseldorf, along with his brother, Sigismund, who was also a proficient lutenist. It was not long, however, before Silvius began to prepare himself for a foreign trip which would radically affect his life and influence his musical outlook: Rome, the eternal city, opened up a world of musical and

artistic wonders before him. Weiss followed Queen Maria Casimira of Poland into exile, acting as her chosen musician, and, perhaps, as personal secretary to Prince Alexander Sobiesky. Removed from the Palatinate, he found himself in Palazzo Zuccari in Rome, where both Alessandro and Domenico Scarlatti were also employed, and where concerts were performed in rapid succession. The city was devoted to the music of Corelli and many famous virtuosi lived and worked there, including the young and incredibly gifted Haendel.

Weiss remained in Rome until 1714, absorbing the language and culture of Italy, although it is curious to note that no documentary evidence of his sojourn there has so far been discovered. Indeed, his presence in Rome is still shrouded in mystery, almost as if destiny had wished to deny the fact of his ever having been there.

On the death of Prince Alexander, Silvius Weiss returned to Germany, first to Kassel, then to Dusseldorf once more. He began travelling again, before taking up a position as chamber musician at the court of Dresden under Elector Augustus II, the new King of Poland in 1718. Here Weiss remained until his death in a cultural atmosphere which was profoundly stimulating. The court orchestra was the most renowned in Europe at that time, and he was employed as a basso continuo player and composer of concert pieces for the lute, collaborating, for example, on the operas which were written by his great friend, Hasse. At the same time, he continued to travel, visiting London in 1718, Vienna the following years, Munich in 1722, Prague in 1723, when he attended the coronation of Charles VI and met Tartini, Berlin in 1728, visiting the court of the future emperor, Frederick the Great, and, finally, Lipsia with his student, Kropffganss, to pay homage to Kantor Bach.

By 1744, Silvius was the highest paid instrumentalist at court, earning 1400 thalers, working alongside musicians such as Buffardin, Pisendel and Quantz. And on October 16th, 1750, less than three months after the death of

Johann Sebastian Bach, Weiss himself died, leaving a wife and seven children in poverty. The high cost of court life had forced Weiss to spend practically every penny that he earned.

The fact that the lutenist from Breslau was renowned throughout Europe is evidenced by the survival of a large number of manuscript editions of his work. Forty-three different sources of Weiss's compositions are known today belonging to libraries all over the world, and it is quite possible that other sources may come to light. The compositions presented in this recording are taken from two of the principal sources.

The first group is conserved in the Department of Manuscripts of the British Library, London (Additional 30387). It was purchased at auction in 1877 and was restored in 1957. This bulky volume contains some autograph notes by Weiss, as well as corrections and changes made in his hand to compositions which are attributed to him but written out by some other unknown scribe.

According to Tim Crawford, who has examined the work of Weiss in some depth, the volume as we know it today was copied out in three successive phases, most probably in Prague. The manuscript, which contains 32 sonatas, together with two dozen isolated pieces, would appear to consist of compositions from the early period of the composer's life, dating probably from before 1724 or 1725. In some cases, the compositions bear a date, though not in Weiss's hand, indicating their genesis with some degree of clarity. In other cases, the dating is purely conjectural, based on the stylistic evidence of the works themselves.

*The Suite in G major (pages 210-222 of the manuscript) is written out in a most unusual sequence: an opening Preludie is followed by a Toccata and a Fugue in place of the more usual Allemande. The Suite proceeds with a Cour[ante], a Bourrée, a Sarabande *un poco andante*, a Menuet and an Allegro.*

Differences in the writing suggest a break between the first section, up to and including the Fugue, and what follows. Indeed, the opening pieces are marked by a multiple cross written over the tablature rather than the autograph, « S. L. Weiss, 1719 » which is found at the end of each of the other pieces which form part of the Suite.

After the brief Prelude - the speed of which, in the classical lute tradition, is not indicated - the Toccata immediately presents various distinctive features of the art of Weiss. The opening section reveals his harmonic predilections which were characterised by the ample use of grace-notes and expressive dissonances.

Weiss then introduces us to another dominant characteristic of his style, the repetition of a particular rhythmical figure during the course of a harmonic progression. The sequence of a semi-minim, a quaver and two semi-quavers produces the sensation of a natural crescendo, while creating at the same time a tension which is almost hypnotic. This progression ends with a modulation which leads us into further harmonic exploration.

The Toccata is followed without any break by the Fugue, inside which the simple ascendent subject is exploited to the maximum by Weiss as he explores the full potential of the thirteen-course lute employing another winning characteristic of his art: an extraordinary capacity to match his musical thought to the idiom imposed by the instrument.

The piece ends with a short coda marked Adag.[io]. The following Courante in the usual bipartite form is strongly characterised by the presence of a rhythmical succession of a quaver and two semi-quavers and the repetition of this figure. The effect is to create a mounting tension which tends to dissolve as descending arpeggios are introduced, and these too are frequently repeated. A sense of compositional unity is achieved by Weiss, and this feeling is enriched in the second section by the introduction of modulations

and new configurations, such as a rising arpeggio which is brusquely and unexpectedly halted as the final note is reached. The concluding coda is written in passages of sixth notes, together with a repeat of the dominant rhythmical figure previously described.

After a lively Bourrée for two voices, we encounter the splendid Sarabande. While this is also written in bipartite form, it presents a further characteristic of Weissi's writing for the lute: the capacity to combine the cantabile element with the expressive capabilities of the lute. The piece maintains a substantial equilibrium between the two sections of which it consists, and they are almost equal in length. This balance is broken only by a petite reprise at the conclusion of the second section. Finally, it is worth noting the rhythmical configuration of a quaver followed by two semi-quavers which we have met previously.

The same sequence opens the Menuet, which also employs the device of repeated notes in the second section, concluding with a substantial reprise of fourteen bars in length.

The Suite ends with a tighrope-walking Allegro of two counterpoised melodic lines, which plays once again on the potential of idiomatic writing for the instrument. The piece is constructed as a sort of moto perpetuo which proceeds by semi-quavers, creating a pedal effect thanks to the echoing repetition of notes on the different courses of the instrument.

Progressions which were presented in the first section are fully developed in the second, with movement away from the dominant tonality. Both sections conclude with descending scales in parallel octaves, a convincing imitation of the powerful unison which is created by the orchestra.

The Suite in C minor is taken from the other main source of Weissi's music, a manuscript which is conserved today at the Sächsisches Landesbibliothek (Ms. Mus. 2841-V-1). It is, indeed, a collection of six volumes of music, the first five of which contain music for the lute. They were bound at an unspeci-

fied later date and are arranged according to tonal criteria, the sixth volume being dedicated to ensemble music.

The collection was bought directly from the library of Dr. Werner von Wolffheim in 1929, and nothing is known of its earlier history. Six of the sonatas are written out in the autograph hand of Weiss himself, while two other copyists appear to have written out the rest of the music contained therein.

The Suite in C minor, the next to last composition, is not in Weissi's hand, and it is the same piece which was listed as a Partita Grande in the catalogue published by Breitkopf at Lipsia in 1769. It is clearly a later composition than the preceding suite, and this fact is evident in the magnificent opening three-part Overture, the tragic air of which sets the tone for the entire Suite.

The Courante which follows is marked assai moderato. Its unifying figure, together with other typical characteristics of Weiss, is the use of semitone intervals. This idea is taken to extremes in the second section, where an ascending and descending chromatic scale is inserted at the end of the development. After the melancholy Bourrée, we are launched into a serene Siciliana in E flat major in something approaching gallant style, which marks an unexpected development within the evolution of the Suite. However, the Men[uet] which follows brings the listener back to the original tonal setting of the Suite and it is characterised by sudden rhythmic stops and starts in the first section and with progressions which are wholly Italian in style in the second section, closing with a petite reprise.

The concluding Presto offers a broad-sweeping epilogue of all the principal characteristics that we have so far found in Weiss: the ability to construct a climax by means of rhythmical and harmonic configurations of great efficacy and naturalness, exploiting the language of the lute to the maximum, evoking endless expressive sensibility in the employment of chords and progressions.

Returning to our point of departure, we encounter the Tombeau sur la

Mort de M.: Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719.

It was composed by Weiss in Dresden, presumably shortly after the death of the nobleman from Prague and can be dated around the same time as the Suite in G major. It is not possible to identify today who Cajetan was, though he may have been the same Freiherr von Hartig who founded the Musical Academy of Prague in 1713 and directed it until 1717, or the Baron Hartig cited both by Stölzel and Quantz as one of the greatest harpsichordists who had ever lived in Prague. The composition, which is in bipartite form, exploits the key of E flat minor, and uses the open strings of the instrument to the maximum.

This choice provokes notable contrast between the timbre of the plucked notes and the open strings, creating a magical atmosphere of profound harmonic exploration in the first section which is based on chordal progressions. By contrast, the second section employs the obsessive repetition of the bass notes, which sound like funeral bells heard in the distance. These evocations are answered by a succession of chords in the middle and upper reaches of the keyboard, which suggest a determination to pursue life and defeat the pain of death and resignation. ●

Tombeau est un mot fort, qui évoque une tragédie subite et en même temps un souvenir doux d'autrefois. Ce mot est aussi intraduisible: il est marqué du son de la langue française, et c'est ainsi qu'il doit être employé. En musique, le Tombeau naît de l'inspiration du luthiste Ennemond Gaultier l'Ancien, qui est une des figures les plus significatives de la musique européenne savante du dix-septième siècle.

Tombeau naît pour rappeler René Mezangeau, disparu en 1632, qui avait tant donné à la musique luthiste. Cela parce que le Tombeau vit comme une oraison funèbre qui doit être récitée au moment de la séparation d'un membre de la famille, d'un ami, d'une personne chère.

Au cours des années qui suivent la composition du Tombeau de Mezangeau, des dizaines de passages du même genre sont écrits par des luthistes, des cymbalistes, des organistes, des violonistes de gambe. La forme suit souvent celle de l'Allemande Grave, en deux parties. Le Tombeau est aussi un lieu d'exploration du ton, d'établissements d'une recherche sensationnelle qui mèneront au Si bémol mineur si connu du Tombeau écrit par Silvius Leopold Weiss pour rappeler Losy von Losimthal, en 1721. Weiss: peut-être le plus grand luthiste de tous les temps. Il vit le jour à Breslau, maintenant Wrocław, le 12 octobre 1686. Fils de Johann Jakob, luthiste de talent, sa connaissance de l'instrument grandit avec lui: à dix ans il en possède déjà toutes les possibilités. Le talent de Silvius Leopold produit des résultats immédiats. Il est déjà appelé à la cour de l'électeur Johann Wilhelm à Dusseldorf en 1706, avec son frère Sigismund, lui aussi un excellent luthiste.

Mais très vite Silvius se prépare au grand changement, à un voyage qui devait changer sa vie et ses horizons de musicien: Rome, la ville éternelle, se présente devant lui avec son déploiement imposant de merveilles d'art et de musique. Weiss suit en effet la reine Maria Casimira de Pologne au cours de son itinéraire alors qu'elle est en exil, ceci en tant que musicien et peut-être

secrétaire du Prince Alessandro Sobiesky. Du Palatinat, il se retrouve dans l'Urbe, près de Palazzo Zuccari, où travaillent, en se succédant, Alessandro et Domenico Scarlatti, où les académies et les concerts se succèdent sans arrêt, dans une ville qui a une grande dévotion pour le culte de Corelle, habitée de virtuoses, et visitée par le jeune et déjà radieux Haendel.

Notre luthiste reste à Rome jusqu'en 1714, absorbant en profondeur le langage et la culture musicale italienne: il est curieux de constater qu'aucun document concernant l'activité de Weiss n'a été découvert jusqu'à nos jours, et que sa vie dans la ville éternelle est encore entourée de mystère, presque comme si l'on n'avait voulu aucun signe plus profond de son passage. Silvius retourne en Allemagne à la mort d'Alessandro, et il se rend à Kassel et de nouveau à Dusseldorf.

Puis il voyage, pendant peu de temps, jusqu'au moment où il est nommé musicien de chambre auprès de la cour de Dresde de l'électeur Auguste III, le nouveau roi de Pologne: c'est l'année 1718. Là, Weiss vit jusqu'à la fin de ses jours, entouré d'une atmosphère culturelle encore une fois exaltante. L'orchestre de cette cour est l'orchestre le plus célèbre d'Europe, et il y participe en tant qu'exécuteur de bas continu ainsi qu'en tant que réalisateur de morceaux écrits pour le luth, comme par exemple dans les oeuvres écrites par son ami intime Hasse. Mais Silvius ne renonce pas à voyager: nous le retrouvons à Londres en cette même année 1718, à Vienne l'année suivante, à Munich en 1722, à Prague en 1723 pour le Couronnement de Charles VI où il rencontrera Tartini, à Berlin en 1728 chez le futur empereur Frédérique le Grand, à Leipzig avec son élève Kropffganss pour rendre hommage au Kantor Bach. En 1744, Silvius est, avec ses 1400 thalari, le joueur d'instrument le plus payé à la cour. Il travaille aux côtés de Buffardin, Pisendel, Quantz.

Le 16 octobre 1750, moins de trois mois après la mort de Johann Sebastian Bach, Weiss meurt en laissant sa femme et ses sept enfants seuls.

Pauvres, ou plutôt, sans argent, car le coût élevé de la vie à la cour avait obligé Weiss à dépenser pratiquement tout ce qu'il avait gagné.

La renommée européenne dont le luthiste de Breslau jouissait fait que sa musique est présente dans un grand nombre de manuscrits. Nous connaissons, aujourd'hui, 43 sources disséminées dans les bibliothèques du monde entier, qui transmettent l'oeuvre de Weiss, et il n'est assurément pas exclus que l'on puisse en identifier d'autres. Les sources principales qui transmettent les compositions de Weiss sont aujourd'hui deux: c'est de ces manuscrits que sont tirées les compositions contenues dans cet enregistrement.

Le premier recueil est conservé de nos jours à Londres, auprès de la British Library, Department of Manuscripts, Additional 30387. Il fut acheté par cette institution londonnaise à une vente aux enchères en 1877 et restauré en 1957. Ce gros volume contient aussi quelques passages autographes du luthiste de Breslau, ainsi que des annotations ou rectifications faites par celui-ci à des compositions qui lui sont attribuées mais qui ont été copiées par quelqu'un d'autre.

Selon Tim Crawford, qui a fait un travail assez approfondi sur les sources de la musique de Weiss, le volume, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, a été copié en trois phases successives et très probablement à Prague. Le manuscrit, qui contient 32 sonates et deux douzaines de morceaux détachés, reflète la production du Weiss de la première partie de sa vie, approximativement jusqu'en 1724-25. Dans certains cas les travaux sont datés, mais pas de la main de Weiss, indiquant ainsi assez clairement leur origine; dans d'autres la datation reste liée, pour l'instant, à des suppositions qui se fondent sur l'information donnée par le style. La Suite en Sol majeur, contenue aux pages 210-222 du code, présente une morphologie particulière: après le Prélude d'ouverture suivent une Toccata et une Fuga à la place d'une Allemanda

qui serait plus canonique. La Suite continue donc avec une Cour(ante), une Bourrée, une Sarabande un poco andante, un Menuet et un Allegro.

Il y a aussi les particularités graphiques qui distinguent la première section, jusqu'à la fin de la Fuga, de la seconde: les premiers morceaux se distinguent en effet au début par une croix multiple placée à côté du premier système de la mise en page, et surtout ils ne portent pas l'indication, non autographe, "S.L. Weiss 1719" que nous pouvons par contre remarquer à la fin des autres numéros qui appartiennent à la Suite.

Après le court Prelude non mesuré, selon la tradition luthiste la plus classique, commence une Toccata qui présente déjà clairement quelques caractéristiques de l'art de Weiss: dans la première partie du morceau il nous révèle en effet ses préférences harmoniques, représentées par l'emploi si caractéristique des raccourcis et des dissonances expressives.

Weiss présente ensuite une autre caractéristique de son style: l'itération d'une figure rythmique particulière dans le domaine d'une progression harmonique: c'est le cas de la succession noire, croche et deux doubles croches, qui produit une sensation naturelle de crescendo mais en même temps une tension presque hypnotique. Cette progression se termine par une modulation, qui conduit à de nouvelles explorations harmoniques.

La Toccata est suivie, sans solution de continuité, par la Fuga à l'intérieur de laquelle le sujet ascendant simple est exploité au mieux par Weiss afin d'explorer toutes les capacités du luth à treize ordres, selon une autre caractéristique heureuse de son art: la capacité extraordinaire de conjuguer la pensée musicale et le caractère idiomatique de l'écriture.

Le morceau termine par une brève queue, marquée Adag(io). La Courante suivante, comme d'habitude en deux parties, est fortement caractérisée par la présence de la succession rythmique d'une croche suivie de deux doubles croches et du pincement, de nouveau, des notes qui composent cette re-

présentation. L'effet ainsi obtenu est celui d'une tension croissante qui ne tend à s'atténuer qu'en présence de quelques arpèges descendants conçus eux-aussi avec des notes repincées. Weiss atteint ainsi le sens de l'unité de la composition car il présente, dans la seconde section, des modulations et de nouvelles figures, comme un arpège ascendant rapide avec un arrêt brusque et inattendu sur la note d'arrivée. Enfin la queue, caractérisée par des passages de sixtes et parla reprise de la figure rythmique caractéristique déjà exposée au début. Après la Bourrée, pleine de vie, à deux voix, nous rencontrons la splendide Sarabande. Celle-ci, en deux parties elle aussi, présente une autre caractéristique de l'écriture de Weiss: la capacité de conjuguer l'élément chantable à la possibilité expressive du luth. Une autre caractéristique de ce morceau est aussi l'équilibre remarquable entre les deux sections qui le composent, vu qu'elles sont à peu près de la même longueur. Cette caractéristique est partiellement atténuée par la présence d'une petite reprise au terme de la seconde section. Il convient enfin de remarquer la présence de la figure rythmique de la croche suivie de deux doubles croches, que nous avons déjà rencontrée. Nous retrouvons cette même figure à l'ouverture du Menuet suivant; celui-ci utilise aussi la figure des notes repincées dans la seconde section. Cette dernière se termine par une reprise plutôt consistante, de 14 mesures.

La Suite est fermée par le rocambolesque Allegro à deux voix, joué encore une fois sur les possibilités de l'écriture idiomatique. Le passage est construit par une espèce de mouvement perpétuel procédant par doubles croches, afin d'exploiter les pédales obtenues grâce aussi à des notes repincées sur des cordes différentes de l'instrument.

Les progressions qui ont déjà été présentées dans la première section sont développées au maximum dans la seconde, en s'éloignant, bien que pas trop, de la tonalité d'établissement. Les deux sections se terminent par

des gammes descendantes en octaves parallèles, presque comme pour imiter le puissant mouvement pour unissons de l'orchestre.

La Suite in Do mineur est tirée de l'autre source principale de la musique de Weiss, le manuscrit conservé à la Sächsisches Landesbibliothek, Ms. Mus. 2841-V-1. Il s'agit en réalité d'une récolte de six volumes, dont les cinq premiers contiennent de la musique pour luth et le sixième de la musique d'ensemble. De plus, les volumes sont formés de fascicules reliés plus tard et sont classés, cela est clair, suivant leur tonalité.

La collection fut achetée en 1929 directement par la bibliothèque du Dr Werner von Wolffheim: nous ne savons rien à propos de son historique précédent. Six des sonates sont écrites de la main de Weiss; deux autres copistes participent à la compilation du manuscrit.

La Suite in Do mineur est l'avant-dernière composition faisant partie du recueil, qui n'a pas été copiée par Weiss, et c'est la même composition portant le titre Partita Grande qui se trouve dans le catalogue des œuvres de Brechtkopf publié à Leipzig en 1769. Il s'agit d'une œuvre un peu plus tardive que la précédente, comme il est possible de le remarquer dès la grande Ouverture du début en trois parties, qui marque dès le début, avec son ton tragique, l'atmosphère de la Suite tout entière.

La Courante suivante, très modérée, utilise l'intervalle du demi-ton, comme figure unificatrice, combinée à d'autres caractéristiques typiques de l'écriture de Weiss. Cette idée est portée au maximum dans la section B, où est inséré à la fin du développement un passage chromatique ascendant et descendant. Après la vivacité sombre de la Bourrée commence la sereine Siciliana en Mi bémol majeur, au goût presque galant, qui joue presque le rôle d'étrangère à l'intérieur de la Suite. C'est le Menuet qui suit qui ramène l'auditeur dans le domaine tonal d'établissement avec ses arrêts rythmiques brusques dans la première section et avec les progressions aux caractéristiques italiennes

dans la seconde, terminée par une petite reprise. Le Presto final représente presque une summa de toutes les caractéristiques de l'écriture de Weiss que nous avons vues jusqu'à maintenant: capacité de construire un climat grâce à des figures rythmiques et harmoniques très efficaces et aux grandes caractéristiques idiomatiques, exploitation totale des possibilités de l'instrument, stabilité expressive énorme au cours de la réalisation des arpèges et des progressions.

Et comme un vol au mouvement circulaire, retournons là où cet écrit était parti, le Tombeau sur la Mort de M. Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719, fut composé par Weiss à Dresde probablement peu de temps après le départ du noble Pragois et s'approche donc comme datation de la Suite in Sol maggiore. Il n'est pas possible, aujourd'hui, d'identifier clairement qui était Cajetan: peut-être peut-on l'identifier comme étant le Freiherr von Hartig qui fut à l'origine de l'Académie de Musique de Prague en 1713 et qui la suivit au moins jusqu'en 1717, ou bien comme étant le Baron Hartig cité par Stölzel ainsi que par Quantz en tant qu'un des meilleurs cymbalistes qui ait vécu à Prague. La composition, en deux parties, exploite l'établissement tonal de base du Mi bémol mineur en limitant ainsi au maximum l'utilisation de cordes libres sur les chevilles de l'instrument. Ce procédé provoque un contraste considérable entre le timbre des notes qui proviennent des chevilles et les bourdons résonnant à vide. L'atmosphère qui se crée est irréelle, et se combine avec une recherche harmonique très profonde qui, au cours de la première partie, suit toujours l'aspect des progressions. La seconde section est, par contre, caractérisée par le pincement répété, obsessionnel, des notes graves, presque comme des glas lointains. A celles-ci répondent des suites d'arpèges dans la tessiture aiguë et moyenne de l'instrument, presque comme pour indiquer la volonté de ne pas se résigner à la douleur et de vivre la vie consciemment. ●

*Tombeau ist ein starkes Wort, zugleich drohende Tragödie wie süßes
Erinnern. Auch, denn eigentlich ist es unübersetzbar: Es ist vom Klang der
französischen Sprache gezeichnet, und so müssen wir auch davon Gebrauch
machen. In der Musik entspringt das Tombeau dem Geiste des Lautenspie-
lers Ennemond Gaultier dem Älteren, eines der bedeutendsten Gestalten der
ersten europäischen Musik des 17.*

*Jahrhunderts. Er entsteht zum Gedenken des 1632 verstorbenen René
Mezangeau, dem die Lautenliteratur so viel zu verdanken hat. Das Tombeau
lebt nämlich als Trauergebet, das im Augenblick des Abschiednehmens von
einem Familienangehörigen, einem Freund bzw. einem lieben Menschen zu
sprechen ist. In den Jahren, die auf die Komposition des Tombeau de Me-
zangeau folgen, gibt es Dutzende von Lauten-, Cembalo-, Orgel- und Gamben-
spielern geschriebenen Stücken dieser Art. Die Form geht häufig in die einer
zweigeteilten Allemande Grave über. Der Tombeau gibt auch die Möglichkeit
der Klangerforschung und des aufregenden Suchens, welche zum berühmten
b-Moll des von Silvius Leopold Weiss 1721 zum Andenken Losy von Losimthals
geschriebenen Tombeaus führen. Weiss war vielleicht der größte Lautenspieler
aller Zeiten. Er wurde am 12.10.1686 in Breslau, dem heutigen Wrocław,
geboren. Sohn von Johann Jakob, eines begabten Lautenspielers, wächst
er mit dem Instrument auf. Im Alter von 10 Jahren beherrscht er es schon
völlig. Silvius Leopolds Begabung erbringt sofort Früchte. 1706 ist er schon
zusammen mit seinem Bruder, einem ebenfalls tüchtigen Lautenspieler, am
Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf angestellt.*

*Bald jedoch aber bereitet sich Silvius auf die große Wende vor, eine Reise,
die sein Leben und seinen musikalischen Horizont verändern werden: Rom,
die ewige Stadt, welche sich ihm in der beeindruckenden Ausbreitung großer
Wunderwerke der Kunst und der Musik vorstellt. Weiss folgt der Königin Maria
Kasimira von Polen als Musiker und vielleicht Sekretär des Fürsten Alexander*

Sobiesky auf dem Weg ins Exil. Von der Pfalz nach Rom, beim Palast Zuccari, wo nacheinander Alessandro und Domenico Scarlatti arbeiten, wo sich Veranstaltungen der Akademien und Konzerte einander pausenlos abwechseln, in einer dem Corelli-Kult ergebenen und von Virtuosen bewohnten Stadt, welche von dem jungen und bereits glänzenden Händel besucht wird.

Der Lautenist hält sich bis 1714 in Rom auf und nimmt dabei die italienische Musikkultur und -sprache gründlich in sich auf. Es ist sonderbar festzustellen, daß bisher noch kein Zeugnis über das, was Weiss gemacht hat, gefunden wurde, und daß sein Leben in der ewigen Stadt immer in ein Geheimnis gehüllt ist, fast so, als ob ein stärkeres Zeichen seines vorübergehenden Aufenthalts nicht gewollt sei.

Beim Tod Alexanders kehrt Silvius nach Deutschland zurück und begibt sich nach Kassel und erneut nach Düsseldorf. Er ist also für kurze Zeit auf Reisen, bis zu seiner Ernennung zum Hofmusiker am Dresdner Hof des Kurfürsten August II., dem neuen König Polens, im Jahr 1718. Hier lebt Weiss bis zum Ende seines Lebens, umgeben von einer wieder erneut anregenden kulturellen Atmosphäre. Das Hoforchester ist das berühmteste Europas, und er nimmt daran als Generalbaßspieler und als Lautenspieler bei für Laute bestimmten Konzerten teil, wie zum Beispiel bei den Werken des brüderlichen Freundes Hasse. Silvius verzichtet aber nicht aufs Reisen: Wir treffen ihn noch in demselben Jahr 1718 in London an, im darauffolgenden Jahr in Wien, 1722 in München, 1723 in Prag zur Krönung Karls VI., wo er Tartini begegnet, 1728 in Berlin bei dem späteren König Friedrich dem Großen und in Leipzig mit seinem Schüler Kropffgans, um dem Kantor Bach zu huldigen. 1744 ist Silvius mit seinen 1400 Talern der bestbezahlte Instrumentalist am Hofe.

Er arbeitet an der Seite Buffardins, Pisandels und Quantz'. Am 16.10.1750, weniger als drei Monate nach dem Tod Johann Sebastian Bachs, stirbt Weiss und hinterläßt sieben Kinder und eine Frau - arm, bzw. ohne Geld, aufgrund der hohen Lebenskosten des Lebens am Hofe, das Weiss dazu gezwungen

hatte, praktisch alles auszugeben, was er verdient hatte.

Der europäische Ruhm, den der Lautenspieler aus Breslau besaß, brachte seine Musik zu einer großen Anzahl von Handschriften. Wir kennen heute 43 Quellen, in Bibliotheken auf der ganzen Welt verstreut, die das Werk Weiss' weitergeben, und es ist sicherlich nicht ausgeschlossen, daß noch weitere aufgefunden werden können. Hauptquellen gibt es heute derer zwei, welche die Kompositionen Weiss' überliefern: aus diesen Handschriften stammen die Kompositionen der vorliegenden Aufnahme.

Die erste Sammlung wird heute in London in der British Library, Department of manuscripts, Additional 30387, aufbewahrt. Sie wurde von der Londoner Einrichtung 1877 bei einer Auktion erworben und 1957 restauriert. Der ansehnliche Band enthält auch einige eigenhändige Striche des Breslauer Lautenisten, sowie von ihm versehene Anmerkungen zu bzw. Abänderungen an Kompositionen, die zwar ihm zugeschrieben werden, jedoch von anderer Hand kopiert wurden.

Nach Tim Crawford, der eine ziemlich gründliche Arbeit über die Quellen der Musik Weiss' geleistet hat, wurde der Band, so wie er uns heute vorliegt, in drei späteren Zeitabschnitten kopiert, und wahrscheinlich im Prager Umfeld. Die Handschrift, die 32 Sonaten und zwei Dutzend ungebundene Stücke enthält, gibt die Produktion Weiss' in der ersten Hälfte seines Lebens wieder, ungefähr bis 1724-25. In einigen Fällen sind die Arbeiten datiert, jedoch nicht von der Hand Weiss', und geben so mit einer gewissen Sicherheit ihre Entstehungszeit an; in anderen Fällen bleibt die Datierung bis jetzt noch Vermutungen überlassen, die auf stilistischen Angaben beruhen.

Die Suite in G-Dur auf den Seiten 210-222 des Kodex weist eine besondere Beschaffenheit auf: nach dem Eröffnungs-Preludio folgen eine Toccata und eine Fuga anstelle der kanonischen Allemanda. Dann geht die Suite mit einer Cour(ante), einer Bourrée, einer Sarabande un poco andante, einem Menuet und einem Allegro weiter.

Es gibt auch noch graphische Besonderheiten, die die ersten Abschnitt bis zum Ende der Fuga vom zweiten unterscheiden: Die ersten Stücke weisen nämlich zu Beginn ein mehrfaches Kreuz an der Seite des ersten Tabulatursystems auf, und sind vor allem nicht mit dem nicht eigenhändigen Hinweis "S. L. Weiss 1719" versehen, den wir im Gegensatz dazu am Ende der anderen Nummern, die zur Suite gehören, feststellen können.

Nach dem kurzen Preludio, nicht gemessen, setzt nach klassischer Lautenspielertradition eine Toccata an, die schon in aller Klarheit einige typische Merkmale der Kunst Weiss' aufweist. Im ersten Teil des Stücks legt er nämlich seine harmonischen Vorlieben an den Tag, mit dem so charakteristischen Gebrauch von Vorschlägen und expressiver Dissonanzen. Weiss legt später eine andere Charakteristik seines Stils vor, die Iteration einer besonderen rhythmischen Figur im Bereich einer harmonischen Sequenz.

Das ist der Fall der Folge Viertelnote, Achtelnote, und zwei Sechzehntelnoten, die eine natürliche Crescendo-Empfindung, doch gleichzeitig eine fast hypnotische Spannung erzeugt. Diese Sequenz wird von einer Modulation abgeschlossen, die zu neuen harmonischen Erkundungen führt. Auf die Toccata folgt ohne Unterbrechung die Fuga, innerhalb derer das ansteigende Thema von Weiss so gut wie möglich dazu genutzt wird, die ganzen Möglichkeiten der dreizehnreihigen Laute auszuerforschen, gemäß einer weiteren glücklichen Charakteristik seiner Kunst, nämlich der außerordentlichen Fähigkeit, musikalisches Denken mit Idiomatizität beim Schreiben zu verbinden.

Das Stück schließt mit einer kurzen Coda, markiert Adag.(io). Die folgende Courante, wie üblich in zweiteiliger Form, ist stark geprägt vom Vorhandensein der rhythmischen Abfolge einer Achtelnote, auf die zwei Sechzehntelnoten und dem Zurückschlagen der Noten, die diese Figuration bilden, folgen. Die erzielte Wirkung ist die einer ansteigenden Spannung, die dazu neigt, sich nur anlässlich einiger absteigenden Arpeggios aufzulösen, welche auch als

zurückschlagende Noten gedacht waren. Der Sinn der Einheit der Komposition wird so von Weiss erreicht, welcher im zweiten Abschnitt Modulationen und neue Figurationen aufweist, wie ein schnelles ansteigendes Arpeggio mit einer jähen und unerwarteten Fermate auf der Ankunftsnote. Schließlich die Coda, von Sextenpassagen und der Wiederaufnahme der schon anfangs ausgeführten charakteristischen rhythmischen Figuren geprägt.

Nach der lebhaften zweistimmigen Bourrée treffen wir auf die herrliche Sarabande. In zweiteiliger Form auch sie, weist sie eine weitere der Eigentümlichkeiten des Schreiben Weiss' auf: Die Fähigkeit, das kantable Element mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Laute zu verbinden. Das Stück ist auch durch ein substantielles Gleichgewicht zwischen den beiden Abschnitten, aus denen es besteht, gekennzeichnet, da es ungefähr von gleicher Länge ist. Diese Eigenschaft wird teilweise von der Präsenz einer Petite reprise am Ende des dritten Abschnitts abgeschwächt. Man beachte schließlich noch die Präsenz der rhythmischen Figuration der Achtelnote, gefolgt von zwei Sechzehntelnoten, wie wir es schon zuvor angetroffen haben.

Die gleiche Figuration eröffnet das folgende Menuet, das auch die Figuration der zurückschlagenden Noten aus dem zweiten Abschnitt verwendet. Diese letztere schließt mit einer eher konsistenten Reprise mit ganzen 14 Takten ab.

Die Suite schließt in einem seiltänzerischen zweistimmigen Allegro, das wieder mit den Möglichkeiten des idiomatischen Schreibens spielt. Das Stück besteht aus einer Art Perpetuum mobile, das sich in Sechzehntelnoten vorwärtsbewegt, um so Pedale zu nutzen, die es auch dank zurückschlagender Noten auf den verschiedenen Saiten des Instruments erhalten hat. Die schon im ersten Abschnitt vorhandenen Sequenzen werden im zweiten höchstens entwickelt, wobei sie sich jedoch nicht übermäßig von der angelegten Tonart entfernen. Beide Abschnitte schließen mit absteigenden Tonleitern in parallelen Oktaven, quasi in einer Nachahmung des kräftigen einstimmigen Orchester-

satzes.

Die Suite in Do minore ist der anderen Hauptquelle für die Musik Weiss' entnommen. Die Handschrift wird in der Sächsischen Landesbibliothek, Ms. Mus. 2841-V-1, aufbewahrt. Es handelt sich dabei eigentlich um eine Sammlung in sechs Bänden, von denen die ersten fünf Lautenmusik und der sechste Ensemblemusik enthält. Die Bände bestehen außerdem aus später gebundenen Heften und sind eindeutig nach einem tonalen Plan geordnet. Die Sammlung ist 1929 direkt aus der Bibliothek Dr. Werner von Wolffheims erworben worden; von ihrer vorherigen Geschichte wissen wir nichts. Sechs der Sonaten sind von Weiss mit der Hand geschrieben; zwei weitere Kopisten waren an der Ausführung der Handschrift beteiligt.

Die Suite in Do minore ist die vorletzte Komposition aus der Sammlung und nicht von Weiss kopiert. Sie ist die gleiche Komposition, die unter dem Titel Partita Grande im Werkverzeichnis, das 1769 bei Breitkopf in Leipzig erschienen ist, aufgeführt ist. Es handelt sich um ein im Vergleich zum vorherigen etwas spätes Werk, wie man schon aus der dreiteiligen großen Ouvertüre entnehmen kann, die mit ihrem tragischen Ton schon am Anfang das Klima der ganzen Suite kennzeichnet. Die folgende Courante, assai moderato, benutzt als vereinigende Figur, mit anderen typischen Eigenschaften des Schreiben Weiss' verbunden, den Intervall des Halbtons. Diese Idee wird zu den äußersten Folgen im Abschnitt B geführt, wo eine ansteigende und absteigende chromatische Passage am Ende des Ablaufs eingefügt ist. Nach der dumpfen Lebhaftigkeit der Bourrée legt die heitere Siciliana in Es-Dur los, mit fast galantem Geschmack, welche innerhalb der Suite quasi eine Verfremdungsfunktion hat. Das folgende Men(uet) ist es dann, welches mit seinen jähen rhythmischen Fermaten im ersten Abschnitt und den sehr italienischen Sequenzen des zweiten, von einem Petite reprise abgeschlossenen Abschnitts den Hörer wieder in den angelegten Tonbereich zurückbringt. Das

Schluß-Presto stellt quasi eine Summa aller bisher gesehenen Eigenschaften des Schreibens Weiss' dar: die Fähigkeit, durch rhythmische und harmonische Figurationen von großer Wirkung Klimax zu erschaffen, große Idiomatizität, völliges Ausnutzen der Möglichkeiten des Instruments, enorme expressive Sensibilität in der Anwendung der Arpeggios und in den Sequenzen.

Und wie bei einem Rundflug kehren wir dahin zurück, wo dieser Aufsatz startete. Das Tombeau sur la Mort de M: Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719 wurde von Weiss wahrscheinlich kurz nach dem Hinscheiden des Prager Adligen in Dresden komponiert und rückt somit in der Datierung in die Nähe zur Suite in Sol maggiore. Es läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen, wer Cajetan war; er könnte vielleicht mit dem Freiherrn von Hartig gleich gesetzt werden, welcher 1713 die Prager Musikakademie ins Leben rief und mindestens bis 1717 darum kümmerte, oder auch mit dem Baron Hartig, der sowohl von Stölzel als auch von Quantz als einer besten, je in Prag gelebten Cembalisten erwähnt wird.

Die Komposition in zweiteiliger Form nutzt den tonalen Ansatz von es-Moll aus und begrenzt so höchstens den Gebrauch der freien Saiten auf dem Griffbrett des Instruments. Dieses Verfahren erzeugt einen beträchtlichen Kontrast zwischen dem Klang der auf dem Griffbrett gespielten Note und den im Leeren nachklingenden Bordunen. Das entstehende Klima ist unreal und verbindet sich mit einem äußerst gründlichen harmonischen Suche, die im ersten Teil immer dem Linien der Sequenzen folgt. Der zweite Abschnitt ist dagegen von einem hektischen Zurückschlagen tiefer Noten gekennzeichnet, fast wie Totenglocken aus der Ferne. Diesen antworten Abfolgen von Arpeggios auf dem hohen und mittleren Griffbrett des Instruments, fast Zeichen des Willens, sich nicht dem Schmerz hinzugeben, und des Bewußtsein vom Leben.

Silvius Leopold Weiss	<i>Tombeau sur la mort</i>	<i>Suite in Do minore</i>
<i>Suite in Sol maggiore</i>	<i>de M. Cajetan Baron</i>	Säch Land. Ms. Mus.
British Library	<i>D'Hartig arrivée le 25</i>	2841-V-1
cod. add. 30387	<i>de mars 1719</i>	
	British Library	
	cod. add. 30387	

Ideato, prodotto e diretto da Marco Mencoboni per E lucevan le stelle Records, Italia **Presa del suono, editing e post produzione** Paolo Mencoboni per E lucevan le stelle Records **Copertina e illustrazioni interne** Iacopo Chimenti *La Pollarola* Pinacoteca Civica di Pesaro **Strumento** Liuto Barocco a 13 Cori, Robert Lundberg, 1992 Portland Oregon **Masterizzazione** Massimo Fabbreschi Optimes SPA, l'Aquila **Assistente alla post-produzione** Eleonora Rocconi **Testi originali** Franco Pavan, Julia Johansson **Traduzioni** Michael G. Jacob, Selva Borquez, Monique Blondel, Reinhard Sauer **Consulenza legale** Studio Benedetti Pugnali, Macerata **Copywriter** Stefano Mariani **Progetto grafico** Dolcini associati, Pesaro (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **Stampa del CD** Optimes, l'Aquila **Packaging** Scatolificio Artigiano, Pesaro **Spedizioni** Mail Boxes **Impianti e selezioni** A.D. Studio, Pesaro **Stampato da** Ramberti arti grafiche Rimini, su Fedrigoni Symbol avorio 130 gr/mq, testo composto in Franklin Gotic.

Conceived, produced and directed by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle Records, Italy **Original sound recording, musical editing e post production** Paolo Mencoboni for E lucevan le stelle Records **Cover and booklet illustrations** Iacopo Chimenti *The Poultrywoman* Pinacoteca Civica di Pesaro **Instrument** 13-course baroque Lute, Robert Lundberg, 1992 Portland Oregon **Digital Mastering** Massimo Fabbreschi, Optimes SPA **Post-production assistant** Eleonora Rocconi **Original texts** Franco Pavan, Julia Johansson **Translations** Michael G. Jacob, Selva Borquez, Monique Blondel, Reinhard Sauer **Legal advice** Studio Benedetti Pugnali, Macerata **Copywriter** Stefano Mariani **Graphics** Dolcini associati Pesaro, (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **CD printing** Optimes, l'Aquila **Packaging** Scatolificio Artigiano, Pesaro **Express Courier** Mail Boxes **Printing and text-type selection** A.D. Studio, Pesaro **Printed by** Ramberti Arti Grafiche Rimini, on Fedrigoni Symbol avorio 130 gr/mq, text printed