

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

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

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

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

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>
Harr	<i>Bibliothèque du Château de la famille Harrach, Rohrau, Autriche (c.30, c.70)</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>
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

<i>BDG/Ven</i>	<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>
<i>Bk</i>	<i>Catalogue thématique Breitkopf, Supplement IV, 1769, contenant 66 Incipit de 66 partitas de S.L. Weiss, dont 34 sont actuellement introuvables (? , 32)</i>
<i>Tel</i>	<i>Georg Philipp Telemann, Der Getreue Music Meister, 1729, Ham-bourg, 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 *Courente 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 6₁₀*, *Parte 15*, *Parte 10* et *Parte 4₁₀* 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 décantage 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

&&&&&&&&&