

Das Londoner Manuskript erklärt

von Michel Cardin ©

Stand 2005

1. Schlussfolgerungen

2. Allgemeiner Kontext
3. Beschreibung der Werke
4. Die Laute im Spätbarock bei S. L. Weiss (Appendix 1)
5. Verzierungen mit Beispielen (Appendix 2)
6. Das Konzept der Bindungen in spätbarocken Tabulaturen (Appendix 3)

1. Schlussfolgerungen

Die Einsichten, die sich während meiner 12-jährigen künstlerischen und musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Londoner Manuskript von Silvius Leopold Weiss (1687-1750) entwickelten, haben mich zu den folgenden Schlussfolgerungen gebracht. Ich gebe hier einen Überblick über diese historischen und meist praktischen Folgerungen und hoffe, dass diese wenigen Präzisierungen dazu beitragen, dass Interessierte die ursprünglichen Intentionen des Komponisten besser verstehen. Andere Musiker und Wissenschaftler werden sicherlich in den kommenden Jahren weitere Interpretationsdetails herausfinden.

Mein Dank gilt den Personen, die meine Forschungen durch ihre wichtigen Entdeckungen voran brachten: Douglas Alton Smith, Tim Crawford, Markus Lutz, Frank Legl, Claire Madl und vielen anderen, die ich hier nicht alle aufzählen kann.

Alle Gedanken stammen aus meiner ausführlichen Betrachtung „Das Londoner Manuskript erklärt“, die vollständig und auf neuesten Stand gebracht auf der Silvius Leopold Weiss-Seite im Internet (<http://www.slweiss.com>) zugänglich ist. Dort werden dieselben Themen in einem breiteren Zusammenhang von Tonarten, Quellen, sowie technischen und ästhetischen Fragestellungen erörtert.

Es wird hier jetzt um folgende Punkte gehen:

1. Einheit und Chronologie, 2. Qualität der Werke, Bedeutung des Basses und der Verzierungen, 3. Musikalische Sorgfalt und editorische Großzügigkeit, 4. Sätze in ihrem Kontext, 5. Authentizität der Werke, 6. Instrumentale Vielseitigkeit, 7. Werke für nichttheorbierte Laute, 8. Hinzugefügte Préludes, 9. Zwei Kategorien von Menuetten und Bourrées, 10. Die Frage der Wiederholungszeichen, 11. Die Frage der Bindungen, 12. Ensemblewerke

1. Einheit und Chronologie

Es ist bisher noch nicht gelungen, eine authentische Chronologie des Londoner Manuskriptes aufzustellen, aber Tim Crawford hat in seinem Aufsatz, der demnächst im „Journal of the American Lute Society“ erscheinen wird, den Entstehungszeitraum der Kompositionen in Verbindung mit den Besuchen von Weiss in Prag näher eingegrenzt.

Auf jeden Fall lässt die Musik den Schluss zu, dass beim Zusammenstellen des umfangreichen Bandes das Bestreben nach einem einheitlichen Werk eine Rolle gespielt hat. Die Allemande der letzten Solosonate (S-C 32) entspricht in ihrer Form der ersten (S-C 1). Das gilt genauso für die weiteren Sätze in beiden Sonaten; insbesondere die Couranten gleichen sich in Stil, Aufbau, Wechselspiel der Stimmen, Rhythmen und im harmonischen Muster. Auffallend ist zudem, dass sich Kompositionsstil und Tonart der Suiten an Anfang (S-C 1), Mitte (S-C 19) und Ende (S-C 31+32) des Manuskriptes gleichen.

Daraus kann man schließen, dass der Komponist mit dieser Zusammenstellung ein homogenes Ganzes angestrebt hat, das seinen ersten großen Kompositionszeitraum umfasst. In vielen dieser frühen Werke ist bereits der Einfallsreichtum erkennbar, der die späten, umfangreichen Sonaten kennzeichnet (unter den 20 singulären Sonaten des Dresdner Manuskriptes sind 14 späte).

Das Streben nach einem einheitlichen Werk geht so weit, dass der Anfangstakt der letzten Sonata mit dem der Allemande der ersten Sonate identisch ist. Bei den vier angesprochenen Suiten in F kann man bei den Allemanden eine regelrechte Verwandtschaft feststellen.

Auch innerhalb der einzelnen Sonaten lässt sich die Zusammengehörigkeit der Sätze dank sich ähnelnder Melodieverläufe in Auf- und Abwärtsbewegung, erkennbarer Themenblöcke und ausgewogener, sich ergänzender Harmonien meistens ziemlich leicht feststellen. Das steht der Auffassung entgegen, dass man Sonatensätze nach Belieben durch andere Sätze derselben Tonart ersetzen und so Sonaten nach eigenem Gutdünken zusammenstellen könne. Natürlich ist dieses Vorgehen prinzipiell durchaus möglich. Auch Weiss selbst hat das manchmal so gehandhabt, wie sich an einigen Manuskripten nachweisen lässt. Trotzdem darf man nicht vergessen, dass er dabei auf jeden Fall wusste, was er tat, während wir eben nicht Weiss sind und in Zusammenhänge eingreifen würden, die uns vom Komponisten vorgegeben sind. Diese mehr oder weniger willkürliche Vorgehensweise kann man heute nicht mehr mit dem alten und unstatthaften Argument sogenannter Qualitätsunterschiede rechtfertigen. Das Manuskript ist fraglos von Anfang bis Ende von außerordentlich gleichbleibender Qualität. Könnten wir uns etwa vorstellen, das ein Pianist in einem Konzert eine Beethoven-Sonate vorträgt, bei der ein oder zwei Sätze durch entsprechende Sätze aus anderen Sonaten ersetzt wurden?

2. Qualität der Werke, Bedeutung des Basses und der Verzierungen

In der Tat ist es angemessen, den Inhalt dieses wichtigen Musikbandes einer qualitativen Überprüfung zu unterziehen. Entgegen der Sicht anderer bin ich der Auffassung, dass alle Werke in diesem Manuskript von großem kompositorischen Wert sind und es verdient haben, in Aufnahmen oder Konzerten öffentlich gemacht zu werden. Die kompositorischen Qualitäten von Weiss erweisen sich an den originellen Klangeffekten, überraschenden Pedaltönen, dramatischen Vorhalten, umfangreich ausgearbeiteten Phrasen, kühne Modulationen, sowie in spieltechnischen Neuerungen wie den „Schein-Bindungen“ (faked slurs) auf zwei Saiten (lange vor Tarrega), dem aktiven Gebrauch des Ringfingers („a“), klanglichen Überlagerungen, die verborgene Harmonien ergeben usw. Um den Umfang seiner Originalität wirklich zu verstehen, darf man jedoch zwei bedeutende Elemente nicht außer Betracht lassen: Die Fülle der Bass-Saiten, die einen komplexen und reichen Klang ergibt, aber schwer zu meistern ist, und die nicht notierten, aber implizierten Verzierungen.

Weiss gehört zu den Komponisten, deren Musik unter Wert verkauft wird, wenn der Musiker nicht diese beiden Grundbedingungen erfüllt: 1. Einen „vollen Wohlklang ohne Kompromisse“ und 2. eine aktive Verzierungskunst.

Zum einen muss also der Klang ein beinahe orchestrales Niveau erreichen, woraus sich zwei Schwierigkeiten ergeben, das Ineinanderklingen der Töne und das Dämpfen der Bässe. Zum anderen geht es um mehr als eine bloße Anreicherung durch vereinzelte einfache Mordente oder kleine Arpeggien. Als Musiker ist man meiner Meinung nach verpflichtet, die musikalischen Phrasen in den Reprisen gewissermaßen neu zu erschaffen. Damit meine ich eine persönliche Beteiligung an einem kreativen Prozess, ohne die die Musik unberechtigter Weise nur mittelmäßig wirkt. Weiss erwartete eine solche Beteiligung von den Künstlern (wenigsten von denen, die er als solche akzeptierte) ebenso wie deren spieltechnische Fähigkeiten.

3. Musikalische Sorgfalt und editorische Großzügigkeit

Die erst kürzlich erfolgte Entdeckung, dass Graf Adlersfeld von Prag der Besitzer des Manuskriptes war, hilft uns zu verstehen, warum das Londoner Lautenbuch eine ebenso sorgfältige wie unvollkommene Zusammenstellung ist. Adlersfeld war mehr Sammler als Lautenist und hat sich deshalb wahrscheinlich nicht um eine präzise Systematik gekümmert. Indem er diesen exklusiven Schatz in seinen Sammlungen seinen Erben hinterlassen wollte, hat er Weiss dazu motiviert, der Nachwelt ein sich über längere Zeit hinziehendes künstlerisches Werk weiterzugeben. Dass sich von Beginn bis Ende eine Sorgfalt bis in Details hinein erkennen lässt, erhärtet die These, dass das Manuskript zwar nicht zur Veröffentlichung vorgesehen war, dass jedoch der Komponist es gleichwohl sorgfältig korrigierte und die einzelnen Stücke als Teile eines großen Ganzen sah. Das würde erklären, warum er die Musik sehr gründlich korrigiert, es aber mit Titeln, einer genauen Chronolo-

gie (exakte Daten gibt es nur bei wenigen Stücken und Sonaten) und deutlichen Abgrenzung der Werke nicht so genau nimmt. Beides zu sehen, sollte uns helfen, entgegen unserer ersten Auffassung das Londoner Manuskript schließlich ernsthaft als das im Vergleich mit anderen Quellen im Allgemeinen musikalisch zuverlässigste Dokument zu verstehen.

4. Sätze in ihrem Kontext

Durch weitergehende Praxis erkennt man, dass einige Sätze im Zusammenhang anders eingeordnet werden müssen, als das in den Sämtlichen Werken geschah.

Die Bourrée auf S. 299 ist keine Bourrée II der vorherigen Sonate, weil ihr der thematische Zusammenhang und sie deshalb nicht logisch damit verbunden werden kann. Darüber hinaus hat sie ein anderes Tempo und großenteils eine andere harmonische Dichte (siehe weiter unten bei Menuetten und Bourrées).

Im Gegensatz dazu ist *La belle Tiroloise* tatsächlich ein zweiter Rigaudon der Solo-Sonate 21 (S-C 27). Ebenfalls bin ich nicht einverstanden mit den sogenannten „zu vielen Sätzen“ von *Divertimento à solo* (S-C 17). Vielmehr bilden sie in der Tat Paare mit ihren jeweiligen Gegen-Sätzen und ergänzen diese in Thema und Entwicklung. Unabhängig davon, ob sie gleichzeitig oder später komponiert wurden, ergibt sich ein vorzüglich ausgewogenes Werk und eben kein Werk mit zu vielen Sätzen.

Das Capriccio in D (S-C 25*) wird meiner Meinung nach zu einem ausgewogeneren Werk, wenn wir die vorhandenen Quellen miteinander verbinden. In der Warschauer Version fehlt die große Kadenz und der in Londoner Version fehlt die lange zentrale Ausarbeitung, beide Einheiten lassen sich in einer zusammen gefügten Version besser rechtfertigen.

Ich möchte ebenfalls erwähnen, dass die Courante der Solo-Sonate 6 (S-C 10) in Dresden auch vorhanden ist, auch wenn diese Konkordanz in den Sämtlichen Werken nicht verzeichnet ist, wahrscheinlich wegen der unterschiedlichen Taktanzahl, die sich aber nur durch die ausgeschriebene Wiederholung von zwei Takten ergibt.

Das Menuett auf S.242 sollte ebenfalls an seinem Platz in der Solo-Sonate 26 (S-C 32) eingefügt werden (vgl. mit Dresden).

Bezüglich der jeweils vier Stücke in C-Dur und D-Dur am Ende des Manuskripts möchte ich nicht unbedingt auf einer Sonaten-Nummer bestehen, aber man sollte sie möglicherweise als Sonaten verstehen, was bedeuten würde, dass London 34 anstatt von 32 Sonaten enthält.

Wobei ich dazu neigen würde, eher von 33 als von 31 zu reden, weil es sich bei der Sonate S-C 4 um einen besonderen Fall handelt. Instrumentale Praxis führt zu unausweichlichen logischen Konsequenzen, und ich kann mich einfach nicht zu der Meinung durchringen, dass diese Sätze in London eine vollständige Sonate darstellen. Umgekehrt hilft diese Skepsis, sie in Dresden als solche zu sehen. Wenn Musiker die Sonate in London als vollständig ansehen, müssen sie sie in Dresden zurückweisen, da eine Aufnahme oder ein

öffentliches Konzert es nicht erlauben, dasselbe Werk zweimal zu spielen, und was in Dresden übrig bliebe, wären nur Schnipsel, obwohl dort eigentlich die vollständige Version steht! Es gibt zu viele Unterschiede zwischen den beiden Quellen. Wir müssten eine Einheit auseinander reißen und eine viel zu kleine Version erweitern. Die beiden sind zugegebenermaßen konkordant, aber meiner Meinung nicht genug, um beiden dieselbe Sonatennummer zu geben.

Vergessen wir auch nicht, dass das *Praelude* auf Seite 290 in Es-Dur eigentlich ein Prelude und eine Fuge sind, sodass das Manuskript insgesamt 3 Fugen enthält.

5. Werke anderer Komponisten und zweifelhafte Werke

Im Allgemeinen hielten Lautenisten und Musikologen bisher die Sätze im Londoner Manuskript für nicht authentisch, die der Form der typischen Werke nicht entsprachen, wenn sie z. B. eine ziemlich einfache Struktur, sich wiederholende Motive, ungewöhnliche Harmonien usw. hatten. In diesen Fällen hat man in der Regel davon gesprochen, dass sie vermutlich nicht von Weiss seien. Wenn man sich gründlich mit allen 237 Sätzen des Manuskripts beschäftigt und sie alle durchgespielt hat, erweist sich dieser Eindruck aus einem guten Grund ziemlich schnell als falsch: Viele dieser Diskrepanzen finden sich sowohl in „sicher authentischen“ Weiss-Stücken als auch in diesen zweifelhaften Stücken, sie fallen einem beim ersten Durchspielen nur nicht so auf. Ein treffendes Beispiel einer solch oberflächlichen Analyse lässt sich anhand eines Stückes wie *Comment Sçavez-Vous?* (S-C 26/8) zeigen. Offensichtliche Hinweise lassen einen zwar zweifeln, wie die Tatsache, dass es später in das Manuskript eingefügt wurde, allerdings enthält es musikalisch und spieltechnisch nicht mehr ungewöhnliche Phrasen, Harmonien oder Fingersätze wie die sehr ähnliche *Angloise* in der selben Tonart von Sonate S-C 18. Aber niemand hat Zweifel an der Authentizität dieser *Angloise*, weil sie auf den ersten Blick sehr gut zu den meisten der benachbarten Stücke passt. Es ließen sich weitere Stücke anfügen, manchmal gar in der Handschrift von Weiss, die wir aufgrund des Prinzipes einer atypischen Komposition oberflächlich betrachtet als zweifelhaft einordnen könnten. Man denke nur an die *Bourrée* derselben Sonate S-C 18, oder auch an die *Courante* von Sonate S-C 2.

Diese Verdachtsmomente verlieren stark an Gewicht, wenn man sie im Zusammenhang einer vollständigen Würdigung des Stückes sieht. Erklären lassen sie sich durch den Aspekt der künstlerischen Originalität. Tatsächlich wirkt sich eine durchdachte Homogenität der Strukturen, kurz gesagt der musikalischen Sprache, psychologisch sehr stark auf die Bewertung von Musik aus, wenn man Werke mit demselben künstlerischen Ausdruck spielt. Wenn man Zweifel hat, genügt es nicht, nur auf das zu sehen, was wie kompositorische Schwäche oder Diskrepanz aussieht. Man müsste beim Spielen regelrecht spüren, dass das Werk von einem anderen Komponisten geschaffen wurde. Es müsste dann zumindest eine andere Art der Phrasenbildung zu fühlen sein. Nachdem ich mich an all die überraschenden Momente in den Kompositionen von Weiss neben der allgemein erkennbaren

Grundstruktur gewöhnt hatte, erkannte ich die homogene und konstante Größe von Weiss, mit Ausnahme, wie wir noch unten sehen werden, von zwei, drei Fällen. Wenn ich zum Beispiel Werke von Baron oder Kropfgans spiele, fühle ich sofort eine andere Welt, eine vollkommen andere Weise der Musikgestaltung; es gibt da einen offensichtlichen Unterschied der Herkunft. Beinahe alle zweifelhaften Werke im Londoner Manuskript hingegen sind musikalisch zu ähnlich, die wenigen Besonderheiten beeinträchtigen die gewohnte musikalische Grundstruktur nicht.

Mit anderen Worten bin ich der Meinung, dass die Musik zwar äußerlich sehr genau analysiert wurde (Untersuchung der Handschrift etc.), aber nicht genug in stilistischer Hinsicht. Nehmen wir nur zum Beispiel den Verlauf der Basslinien bei Silvius - der sich sogar von dem von Sigismund unterscheidet -, den er optimal einsetzt, nicht nur für die eigentlichen Töne, sondern für die oktavierten Töne gleichermaßen. Sie führen den Klang des Basses parallel in der Mittelstimme fort, die den nächsten harmonischen Bass der musikalischen Passage enthält. Dadurch wird die tatsächliche Zahl der tiefen Bässe vermindert und die Bedeutung der Mittelstimmen hervorgehoben, die einen verborgenen, aber dennoch wirkungsvollen Basscharakter inne haben. Mir ist kein weiterer Komponist bekannt, der wie er das Prinzip einer ausgedehnten Klangflächentextur, wie man sie nennen könnte, verwendet. Eines Tages wird es dazu eine Analyse über Hunderte von Seiten geben. Es bleibt noch viel zu tun im Hinblick auf die stilistische Analyse der barocken Lautenkomponisten.

Zwei Ausnahmen möchte ich erwähnen: Das Allegro in G (S. 38) und das Menuett in G (S.92) rufen ernste Zweifel hervor. Selbst nach eingehender Prüfung stellt sich mir die Frage, ob das Allegro von jemand anderem stammt, obwohl die ganze Bandbreite der Weiss'schen Kompositionselemente und Fingersätze vorhanden ist. Man denke nur an die melodischen Dialoge, die an die Gavotte von Sonate S-C 27 erinnern. Man würde tatsächlich einen Titel wie Gavotte oder Paysanne erwarten. Der Titel „Allegro“ scheint nicht von Weiss zu stammen. Der Stil ist sehr nahe, aber gewisse Takte verraten eine andere Hand, und der reichliche Gebrauch der beiden tiefsten Chöre klingt überhaupt nicht nach Weiss, da sie allgemein klanglich eher zufällig verwendet werden, während Weiss sie normalerweise mit Bedacht einsetzt. Zweifel sind auch angebracht in Bezug auf das Menuett auf S. 92, auch wenn es schwerfällt es nicht Weiss zuzuschreiben, aber der Verdacht gründet sich wieder auf stilistische Abweichungen und die gewichtigen tiefen Bässe, was überhaupt nicht sein Stil war. Ein dritter zweifelhafter Fall könnte die „Courante Royale“ sein, obwohl sie, tatsächlich, nach eingehenden stilistischen Studien, wenn nicht von Weiss, dann von einem seiner Schüler geschrieben könnte, der alle idiomatischen Formeln des Meisters verwenden wollte. In der Tat finden sich hier wieder Motive, nicht nur die Arpeggios, der Courante von Sonate S-C 11, aus dem Allegro von *Le Fameux Corsaire* (Sonate S-C 22) und exakt ein Motiv des Allegros von Sonate S-C 35.

Wir wollen nun einen kurzen Blick auf die anderen Stücke werfen. Das zweite Konzert ist ohne Zweifel von Sigismund Weiss, dem jüngeren Bruder von Silvius. *L'Amant malheureux* ist von Gallot, wobei Weiss es für 13-chörige Laute arrangiert und es mit persönlichen Finessen versehen hat, die es in einer Weise von dem Original unterscheiden, dass man es

als Werk von „Gallot-Weiss“ betrachten kann. Das Menuett auf S. 136 könnte ebenfalls von Sigismund stammen aufgrund des Stiles und der Bezeichnung *Junior Weiss*, die es in der Warschauer Version trägt. Allerdings ist in zwei Versionen Silvius Leopold als Autor angegeben. Für diese Uneindeutigkeit gibt es zwei mögliche Erklärungen: 1. Dass Silvius sozusagen dem Stück seines Bruders den letzten Schliff gegeben und es in sein Repertoire aufgenommen hat, oder 2. dass *Junior* zu verstehen ist in Bezug auf seinen Vater Johann Jakob, der selber Lautenist war. Allerdings ist der Stil für Silvius sehr modern. Das Menuett in G (hier ohne Titel) mit Trio in g auf S.292 wird meistens von Lautenisten nicht zu den Werken von Weiss gerechnet. Fast einhellig wird das Werk entweder als Komposition eines anderen verstanden oder im besten Fall als ein Duo, von dem die zweite Stimme fehlt. Ich muss zugeben, dass ich es beim ersten Durchspielen als Werk einer etwas weniger fähigen Hand und von begrenztem technischem Können angesehen habe. Wenn man das Stück aber „in den Fingern“ hat, wird deutlich, dass das entzückende Ritornell alles andere als monoton ist und dass das, was zunächst als einfache und unvollständige Konstruktion erscheint, raffiniert und gekonnt ausgearbeitet ist. Ich würde nun sogar im Gegenteil sagen, dass dieses Menuett mit Trio qualitativ auf eine Stufe mit der Loure für Solovioline oder Laute von Bach anzusiedeln ist. Es ist hier ein ähnlicher Geist, ich möchte sogar sagen eine vergleichbare Gedankentiefe zu spüren. Die Gavotte in F auf Seite 13, die Gavotte und ihr Double auf Seite 22 und die Bourrée auf S. 295 sind ebenfalls Stücke, in die man sich erst hineinarbeiten muss, um sie zu verstehen. Ist das erst einmal geschehen, erschließt sich die bekannte Weiss'sche Welt und Kompositionskunst. Dasselbe gilt von den Menutten auf Seite 92 und 303.

6. Instrumentale Vielseitigkeit

Bei barocken Komponisten wie Weiss gibt es immer wieder Stücke, die in gleicher Weise als Solo- und Ensemblestück verstanden werden können. Das kommt so häufig vor, dass man diese Vielseitigkeit nicht nur als Möglichkeit, sondern als um ihrer selbst gewollte Praxis verstehen kann, die die Musikkultur sehr bereichert. Es erscheint mir in der Tat einfacher, zwei oder gar drei Möglichkeiten zuzulassen zu können, als sich eindeutig entscheiden zu müssen, ob es sich um ein Solo, Duo oder Konzert handelt. Damalige Praxis scheint es gewesen zu sein, ein Stück dem Verwendungszweck entsprechend aufzuführen, meistens ohne es später umzuschreiben, und es so offen zu lassen für andere Möglichkeiten, nicht unähnlich der geläufigen Jazz-Konzepte. Es zeigt sich hier erneut, dass die Musiker damals sehr geübt waren, was Improvisation und Verzierungen angeht. Selbst mit dieser Annahme müssen wir uns aber mit großer Umsicht dagegen verwehren, jedes in Frage kommende Stück sofort als Teil eines Duos zu bezeichnen, auch wenn ein Großteil der Werke im Londoner Manuskript sich dazu eignen würde.

Wir wollen nun die genauer betrachten, die am ehesten in Frage kommen:

- Die Solosonaten Nr. 12 (S-C 17) und 21 (S-C 27) finden sich im Salzburger Manuskript als

Ensemblewerke. Das Salzburger Lautenbuch enthält bemerkenswerterweise 46 *Partien* und 4 *Concertos da camera* mit einer klaren Nummerierung, die bis auf ein Quartett mit Mandora in den Titeln als Trios für *Liutho, violino è basso* bezeichnet werden. Acht dieser Partiten sind von Weiss.

- Das Menuett in F auf S.11: Die ersten 15 Takte dieses Menuetts entsprechen denen des Menuetts in B-Dur der Duo-Sonate S-C 14 - beide kommen nur im Londoner Manuskript vor. Nach diesen 15 Anfangstakten ändert sich alles. Es handelt sich also in der Tat um eine Adaption, die in der Folge in eine neue Komposition übergeht. Aber war es zuerst ein Solo- oder Duo-Werk? Das kann man aufgrund der Kürze der Passage wohl kaum entscheiden.
- Die Gavotte in F auf S. 13 erweckt den Eindruck eines Duos, aber ich habe meine Zweifel. Dass ein einziges Motiv sich wiederholt, weist nicht notwendigerweise auf eine Schwäche in der Melodiebildung oder auf die Notwendigkeit einer zweiten Stimme hin, was sich auch durch die zahlreichen so aufgebauten Scarlatti-Sonaten belegen lässt.
- Die Gavotte mit Double in D auf S.22: Wie bei der eben angesprochene Gavotte kann ich hier keine kompositorischen Schwächen oder ein verborgenes Duo entdecken.
- Menuett in G auf S. 92: Es kann ohne Probleme als Solowerk gespielt werden, auch wenn ich nicht überrascht wäre, wenn es auch als Duo-Fassung existieren würde.
- Largo auf S. 117: Dieser Satz lässt sich ohne Zweifel als Teil eines Duos verstehen und lässt sich hervorragend in das Duo 5 (S-C 20) einfügen. Er gehört aber zu den Stücken, die auch als Solowerke aufgeführt werden können, wenn man an die hier möglichen Verzierungen denkt.
- Chaconne und Duo 4 in g (S-C14): Sowohl Lautenisten als auch Gitarristen haben die Chaconne lange Jahre als Solo gespielt. Tatsächlich ergibt sich, wenn man die akkordisch angelegten Teile mit Arpeggios und Verzierungen variiert, ein sehr zufrieden stellendes Solowerk. Das lässt mich nochmals auf die Möglichkeit zurückkommen, dass Weiss solche wandlungsfähigen Stücke je nach Gelegenheit in der einen oder anderen Form gespielt hat. Wenn das Werk als Solo aufgeführt wird, sind Wiederholungen angebracht. Jedoch ergibt es als Duo ein perfekt ausbalanciertes Werk. Der Gedanke, die Sätze vor der Chaconne als Solo zu spielen, ist durchaus einer Überlegung wert, weil sie daran angepasst werden können (das Menuett, dessen erste 15 Takte als Solo-Menuett auf S. 11 dienen, weisen auch darauf hin). Aber es ist mir klar, dass die Komposition der Lautenstimme eher in Richtung eines Duos weist: Man betrachte nur den ständigen Wechsel zwischen Melodieteilen und Akkordbegleitungen.
- Das Menuett in C auf S. 180 kommt als *Trio* eines anderen Solo Menuetts in Warschau vor. Harmonisch eher dünn, scheint es doch gewollt einfach gehalten. Die Struktur weist stark auf ein Duo oder anderes Ensemblewerke, ohne notwendigerweise etwas von dem Charme eines Solostückes wegzunehmen.
- Menuett und Trio in G auf S. 292 sind meiner Meinung nach kein Duo, wie ich in diesem Text bereits unter 5. ausgeführt habe.

7. Werke für nicht-theorbierte Laute

Für nur neun der 237 Stücke des Londoner Manuskripts ist eine Standardlaute (gemeint ist eine 13-chörige Knickhalslaute mit Bassreiter – Anm. des Übersetzers) erforderlich. Wenn man die Sonaten vollständig spielt, betrifft das aber fünf oder gar sechs Sonaten, wenn man S-C 4 dabei mitzählt. Es wäre sehr umständlich, die Instrumente mitten in der Sonate zu wechseln. Dank dieser Notwendigkeit habe ich bei vier von zwölf CDs (Nr. 4, 5, 6 und 10) ein Standardmodell verwendet, um die klanglichen Nuancen der beiden Modelle deutlich zu machen. Bei zwei der neun Stücke (durch ein Sternchen markiert) könnte man die chromatischen Bässe oder Abschnitte nach oben oktavierern, ohne die Musik in der Substanz zu verändern. Die angesprochenen Stücke sind: Ouvertüre und Courante in B-Dur (S-C 4), die Allemande* in c-moll (S-C 7), die Allemande und Gigue in B-Dur (S-C 15), das Prelude* in d-moll (S-C 20), die Allemande und Sarabande in f-moll (S-C 21) und die Fuge in G-Dur (S-C 22).

8. Die hinzugefügten Preludes

Als mögliche Erklärung für die spätere Hinzufügung mancher Preludes in eine zweiten Phase des Manuskriptes bietet Tim Crawford einen interessanten Gesichtspunkt an: Wenn Musiker nicht in der Lage waren, das Prelude für eine Sonate selber improvisatorisch zu gestalten, konnten sie doch das erweitern, was Weiss rasch und kurz, meist innerhalb eines eng begrenzten Platzes auf einer Seite, komponiert hatte. Es ist offensichtlich, dass die Preludes meist den übriggelassenen Platz beanspruchen, so klein er teilweise auch ist. Darin lässt sich der Wunsch des Komponisten erkennen, ein Beispiel-Prelude zu geben, das in der ersten Phase der Zusammenstellung des Bandes noch nicht vorgesehen war, vermutlich weil er davon ausgegangen war, dass der Musiker eines vor dem Spiel der Sonate improvisieren würde. Die Preludes von Weiss lassen sich als Beispiel oder Hintergrund für die Verzierung und Verarbeitung von musikalischen Themen verstehen. Das würde auch erklären, warum nie versucht wurde, mehr als den vorhandenen Raum in Anspruch zu nehmen. Deshalb ist es einer Sonate ohne Prelude angemessen, wenn ein Prelude aus den Motiven der anderen Sätze zusammengestellt wird. Dieses Vorgehen wird bei den heutigen Lautenisten immer beliebter und wird vermutlich in zukünftigen Musikergenerationen allgemeiner Standard sein.

9. Zwei Kategorien von Menuetten und Bourrées

Mit der Zeit wurde mir klar, dass Weiss zwei Arten von Menuetten und Bourrées geschrieben hat. Ich möchte sie die „leichten und schnellen“ nennen und die „volltönenden im moderaten Tempo“. In seiner kompositorischen Welt hat Weiss dazu tendiert, die Werke desselben Typs durch ihre Geschwindigkeit und Klangfülle in Unterkategorien zu teilen. Zum Beispiel ist das umfangreiche Menuett auf S. 308 gemeinsam mit Menuett 2 auf S. 309 Teil einer großen Gruppe von gewichtigeren Menuetten, die sich völlig von der Gruppe der leichteren und lebhafteren Menuette unterscheidet. Bei ersterer verdichtet die durchgehende Rückkehr zum dreistimmigen Muster am Ende jeder melodischen Linie den Klang und verstärkt damit den fast philosophischen Charakter des Werks. Aufgrund der technischen Schwierigkeiten ist es nicht leicht für einen Musiker, das Stück zum Singen zu bringen. Nicht einfach ist es, aber dennoch unabdingbar, weil dem Werk von Weiss durchgehend eine sangliche Qualität innewohnt. Die leichten Menuette hingegen sind so durchsichtig, dass man sich geradezu der Versuchung erwehren muss, sie zu schnell zu spielen. Ein Beispiel dafür ist dasjenige der Solosonate 4 (S-C 5), wo die eng nebeneinander geführten Melodie- und Bassstimmen sich freudig wechselseitig zum Schwingen bringen.

Für die Bourrées bietet sich der interessante Vergleich zwischen den beiden in F-Dur stehenden auf den Seiten 295 (S-C 31) und 299 an. Sie haben, entgegen dem ersten Anschein, keine Gemeinsamkeiten und es finden sich ähnliche Unterscheidungsmerkmale: Ersteres ist flüssig und schnell, und letzteres von großer harmonischer Dichte. Die Bourrée auf S. 299 könnte niemals in derselben Geschwindigkeit gespielt werden wie die von Sonate S-C 31. Das liegt vor allem an den technischen Anforderungen, ganz zu schweigen von dem unernsten Charakter, zu dem der Versuch führen würde, die Bourrée in einem schnelleren Tempo zu spielen. Auf der anderen Seite würde die Bourrée von Seite 295 im Tempo der anderen geradezu in Fragmente auseinander fallen. Wenn man viele Weiss- Bourrées und -Menuette gespielt hat, erkennt man mehr und mehr, dass diese zwei Stile bei ihm nebeneinander vorkommen. Gelassen kann man sie dann so anwenden, dass das entsprechende Klangprinzip zum Tragen kommt.

10. Die Frage der Wiederholungszeichen

Erstens: Die Wiederholungszeichen der letzten Sektion der Passagaille in D und der Chaconne in A werfen eine Frage auf. Lautenisten ignorieren sie in der Regel, weil auch die anderen Instrumentalisten traditionell bei ähnlichen Werken nicht wiederholen. Weil sie hier so klar angezeigt sind, rate ich jedoch dazu, sie zu respektieren. Durch die Wiederholung wird die Bedeutung des letzten Durchganges hervorhoben, wobei ein adäquates Rallentando die dramatische Dimension dieses Werkes noch unterstreicht. Es ist auf jeden

Fall für die Lautenmusik angebracht, die bisherige Praxis, die letzten Abschnitte nicht zu wiederholen, noch einmal zu überdenken.

Zweitens habe ich mich lange gefragt, welche Bedeutung die Wiederholungszeichen bei Werken haben, die per Definition nicht wiederholt werden sollten. Warum stehen diese Zeichen dort? Schlussendlich halte ich, wie Robert Donington, die Erklärung für am besten geeignet, dass sie zumindest eine mögliche Wiederholung bezeichnen. Wenn wir versuchen, uns in die Lage eines damaligen Musikliebhabers zu versetzen, können wir uns gut vorstellen, dass die Zuhörer eine Fuge gerne ein weiteres Mal hören würden, weil die Komplexität des Werkes es dem Auditorium sehr erschwert, sich an die Themen und Gegen Themen zu erinnern. Der mächtige und fugenhafte Reichtum eines Prélude fordert das Gedächtnis gleichermaßen. So könnten wir von „vorweggenommenen Zugaben“ sprechen, wobei also der Musiker sozusagen schon vorneweg der Wiederholung des Stückes bei der Aufführung zustimmt. Diese Idee erinnert mich an die Lautenmusik der Renaissance, bei der die Stücke in der Notation nur sehr kurz zu sein scheinen. Aber wir wissen von Zeugen, dass sie tatsächlich im Konzert sehr ausgiebig gespielt wurden mithilfe von Variationen und Themenwiederholungen.

Wiederholungszeichen werden allerdings nicht systematisch verwendet. Das Prélude mit Fuge in Es-Dur (S. 290) zum Beispiel hat keine Wiederholungszeichen. Manchmal sind auch zwei Versionen desselben Stückes in dieser Beziehung unterschiedlich, wie die Overtüre in B-Dur auf S. 34, die ein Allegro mit fugiertem Thema hat. Die Dresdener Version enthält Wiederholungszeichen bei Introduction und Allegro, während sie in London fehlen. Andere Beispiele: Auf den Seiten 80 und 81 folgen zwei Préludes in Es-Dur aufeinander. Das erste hat Wiederholungszeichen, das zweite nicht. Und die Fuge in C auf Seite 118 hat sie, während die unweit davon stehende Fuge in d-moll auf S. 130 keine hat.

11. Die Frage der Bindebögen

Außer in ganz besonderen Fällen, waren Bindebögen nur von nachrangiger Bedeutung bei der Notation der Lautenmusik des 18. Jahrhunderts. Sie waren ein optionales, absichtsvoll unpräzises Anhängsel zum musikalischen Ausdruck, und unterstützen in allererster Linie den visuellen Eindruck der Kalligraphie. Das lässt sich so für verschiedene Kopierstile nachweisen, wobei manche Kopisten Bindungen unregelmäßig verwandten, und andere die Manuskripte im Überfluss damit ausstatteten. Noch andere Schreiber waren anfällig dafür, zwei Noten mit enormen kalligraphischen Gesten zu binden, während andere ihrer Kollegen Bögen mit feinstem Strich verwandten um viele Noten zu binden, oder sie vernachlässigten aus bloßer kalligraphischer Eleganz die Lage der Zeichen so, dass die musikalische Logik Brüche aufweist. Weil wir heute sehr durch das Visuelle geprägt sind, führt das oft dazu, dass Bindungen auf falsche Weise gespielt werden, die unter Umständen sogar der Intention des Komponisten ganz widerspricht.

Deshalb kann man sagen, dass moderne Editionen barocker Lautenmusik, wie z.B. die Edition des Londoner Ms bei Peter, eigentlich auch für Bindungen Korrekturen enthalten sollten, wie das bei Noten, Rhythmuszeichen etc. üblich ist. Viele Bindebögen könnten also hinzugefügt werden, besonders da, wo sie offensichtlich fehlen. Das führt natürlich zu einem langwierigen Korrekturprozess und ist eine Aufgabe für ausübende Musiker, und nicht für Musiktheoretiker, um Lösungen für ein fließendes, ausgewogenes Spiel zu finden. Man wird der interpretatorischen Notwendigkeit von Bindungen nur durch langjährige praktischen Erfahrung bewusst, und auch wenn bei vielen (bereits vorliegenden oder zu ergänzenden) diese Aufgabe leicht fällt, gibt es eine große Anzahl, die versetzt oder hinerfunden werden müssen. Hierbei gilt es eher sparsam vorzugehen, weil der persönliche Geschmack ohne Zweifel Teil dieses Auswählens ist. Zwangsläufig werden so in Zukunft verschiedene Editionen entstehen, die an unterschiedlichen Stellen Noten binden, ähnlich wie bei den modernen Transkriptionen für Gitarre. Und, in der Tat, ich glaube, dass eines Tages neue Editionen die Betonung auf Bindungen legen werden, um Amateuren und Schülern zu helfen, die bei Bindungen in der Regel eher unentschlossen sind. Original-Tabulaturen ohne diese Überarbeitungen zu lesen, beeinflusst direkt das Spiel. Auch wenn das so gilt, wie ich es gesagt habe, - wie fortgeschrittene Gitarristen sich über die Überfülle an Fingersätzen in Gitarren-Editionen ärgern, ebenso werden diese Lauten-Editionen mit präzisen Bindungsanweisungen von geringerem Interesse für die fortgeschrittenen Lautenisten sein, die sich ihre Bearbeitung selber herstellen können.

12. Ensemblesmusik

Erst vor kurzem ist wie eine überraschende Offenbarung in die Musikwelt gedrungen, dass Weiss auch im Vergleich mit anderen Komponisten einen hohen Rang hat. Warum? Das hängt damit zusammen, dass seine Kammermusik immer öfter gespielt wird und die Zuhörer sich durch sie leichter beeindrucken lassen als durch seine Solomusik. Warum aber hatte seine Solomusik, die meiner Meinung nach origineller ist als seine Ensemblesmusik, nicht diesen Erfolg? Vermutlich deswegen, weil sie nur wenig Vergleichsmöglichkeiten zum traditionellen Repertoire ermöglicht. Bachs Lautenmusik ist zu bekannt und obwohl die Musik von Weiss ihr nahe genug steht, um Interesse zu wecken, ist sie doch tatsächlich zu exklusiv idiomatisch, man könnte sogar sagen, verwirrend für die, die Vergleiche anstellen wollen. Bei der Ensemblesmusik hingegen sind Vergleiche sehr leicht. Wer mit Lautenmusik nicht so vertraut ist, für den hat ein Duo mit Laute und Flöte einen größeren Reiz als ein Lautensolo, das nur schwer zu erhellende Geheimnisse in sich zu tragen scheint. Bei einem Duo lässt sich die musikalische Struktur auch jenseits der Eigenheiten eines Instruments analysieren, da eine gewisse Seelenverwandtschaft zu Bachs Flötenwerken mit Cembalo und seinen Triosonaten beispielsweise, oder mit Vivaldi, Telemann u.a. besteht. Dadurch steht eine Beurteilung auf festerem Boden und der Genius von Weiss kommt unmittelbar zum Vorschein.

Ich habe die Rekonstruktionen für Flöte von Eileen Hadidian (Peters Edition) sorgfältig analysiert. Mit der Flötistin Christiane Laflamme haben wir uns dann auf zwei Arbeitsschritte geeinigt:

Bei neun Sätzen haben wir die Rekonstruktionen von Hadidian beinahe unverändert belassen und nur wenige leichte Veränderungen vorgenommen, um die Melodien von Hadidian im Hinblick auf die klangliche Ausgewogenheit und den musikalischen Verlauf zu verbessern.

Weil es mir als Musiker wichtiger war, die lyrischen Qualitäten von Weiss zum Vorschein zu bringen als musikwissenschaftliche Regeln zu befolgen, erschien es mir notwendig, 15 Sätze (von insgesamt 24) selber zu rekonstruieren. Dass ich vorher alles andere im Londoner Manuskript gründlich durchgespielt hatte, war dabei von großem Nutzen. Dadurch hatte ich eine bessere Vorstellung davon bekommen, wie unterschiedliche Kombinationen von Melodien und Harmonien bei Weiss klingen, was es mir erleichterte, diesem Klang bei der ergänzenden Neukomposition der Flötenstimmen näher zu kommen.

Michel Cardin, Moncton, September 2005

Übersetzung: Markus Lutz & Rainer Schmidt

(Letzte Änderung: 6. Dezember 2010)

&&&&&&&&&&