

# Das Londoner Manuskript erklärt

von Michel Cardin ©

Stand 2005

Revision unter Mitwirkung von Markus Lutz

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 \(Appendix 3\)](#)

## 2. Allgemeiner Kontext

### 1. Das Manuskript

Im folgenden beschäftigen wir uns mit einem der bedeutendsten Konvolute aller Zeiten für ein Soloinstrument. Das soll nicht unter einem nur streng musikwissenschaftlichen Blickwinkel geschehen, vielmehr sollen sich aus der Perspektive des Musikers praktische Aspekte und historische Gesichtspunkte sinnvoll ergänzen.

Die als „Londoner Manuskript“ bekannt gewordene Sammlung befindet sich im British Museum und enthält auf 317 Seiten mit Tabulatur für Barocklaute 237 Stücke, die fast alle von Silvius Leopold Weiss (1687–1750) sind. Sie enthält 26 vollständige Solosuiten, sowie dazwischen eingefügt 3 Préludes, 2 Fugen, 1 Prélude mit Fuge, 2 Fantasien, 2 Tombeau, 1 Capriccio, 1 Overtüre, 1 Plainte, verschiedene Menuette, Gavotten, usw.; außerdem finden sich in ihr 5 große Duos: 3 Konzerte für Laute und Traversflöte in jeweils 4 Sätzen (leider fehlen die Flötenstimmen) und 2 rätselhafte Suiten, die weder eine Melodiestimme noch Besetzungsangaben enthalten, aber höchstwahrscheinlich Duos sind. Die Bezeichnung „Londoner Manuskript“ wird verwendet, um diese Sammlung von anderen Weiss-Folios unterscheiden zu können, die sich in Dresden, Salzburg, Wien, Moskau, Paris usw. befinden. Ungeachtet seiner außergewöhnlichen Bedeutung ist zu betonen, dass das Londoner Manuskript weniger als die Hälfte des Gesamtwerks dieses außergewöhnlich produktiven Komponisten repräsentiert.

Obwohl beim Manuskript von London alle Seiten und teilweise auch die Stücke durchnummeriert sind, lässt sich offensichtlich zunächst kein durchgängiges Ordnungsprinzip erkennen: Die Stücke scheinen weder chronologisch noch nach Tonarten und auch nicht nach stilistischen Merkmalen angeordnet zu sein. Aber es ist faszinierend zu entdecken, dass auch diese Ansicht noch einmal neu in Erwägung gezogen wurde (siehe: [Beschreibung der Werke](#)). Das Manuskript wurde vermutlich über die Jahre hinweg zusammengestellt und

hat Weiss möglicherweise als persönliche Gedächtnisstütze gedient, bevor es dann eine ähnliche Funktion für den späteren Besitzer erfüllte, Graf Adlersfeld von Prag.

Dieses bedeutsame und umfangreiche musikalische Oeuvre, das Weiss zwischen 1706 und 1730 komponierte, wurde zu seiner Lebenszeit nicht veröffentlicht. Er war als Virtuose – wie später Paganini – sehr darauf bedacht, seine Werke exklusiv für sich selbst und einige wenige Freunde zu besitzen. Selbst heute gibt es Musiker, die ihre Kompositionen oder Arrangements nicht veröffentlichen wollen.

Silvius Leopold musste ein hohes Vertrauen zu Adlersfeld besessen haben, um eine solche Ausnahme zu erlauben. Er tat dies vermutlich im Wissen darum, dass Adlersfeld kein Lautenist, sondern vielmehr ein Sammler war, der diesen außergewöhnlichen Schatz für immer für sich selbst behalten würde.

Die Sammlung wurde zunächst von Hand zu Hand weitergereicht, von einem Sammler zum anderen, bis sie 1877 für 2 Pfund Sterling vom British Museum erworben wurde.

D. A. Smith hat nach sorgfältiger Untersuchung sechs unterschiedliche Handschriften im Manuskript ausgemacht, darunter auch die des Meisters (Weiss) selbst. Daran lässt sich feststellen, dass das Werk besonders in den Teilen, die von den fünf anderen Kopisten stammen, einer genauen Überprüfung unterzogen wurde. Wir wissen inzwischen, dass die komplette Seitenzählung und die Nummerierung der einzelnen Stücke im Manuskript aus derselben Zeit stammen wie die Redaktion der Werke.

Das erhärtet die grundlegende These, dass das Manuskript von seinem Autor akribisch redigiert wurde und er die einzelnen Stücke als Teil eines Ganzen verstand, welches aber nicht zur Veröffentlichung gedacht war.

Letzteres erklärt auch den Widerspruch zwischen dem genauen Achten auf musikalische Perfektion und der Vernachlässigung von Titeln, Zeitangaben (nur bei wenigen Stücken und Sonaten sind Datierungen angegeben) und genauer Abgrenzung der einzelnen Werke. Im Wissen um diese starke Gegensätzlichkeit können wir nun, entgegen unserer ursprünglichen Meinung, das Manuskript von London als im Allgemeinen zuverlässigste Quelle aller Weiss-Manuskripte erkennen, *was die Musik angeht*. Das wird sich später bei der [Beschreibung der Werke](#) und in der vergleichenden Studie der Quellen noch im Detail erweisen.

## **2. S. L. Weiss - Webseite**

Ich möchte an dieser Stelle die dreisprachige Weiss-Seite im Internet erwähnen, die Laurent Duroselle ins Leben gerufen hat und heute von Markus Lutz auf dem Laufenden gehalten wird. Dort findet man viele Informationen und Links sowie den Catalogue Raisonné der Tonaufnahmen mit Laute von Peter van Dessel: <http://www.slweiss.com> .

## **3. Lebensdaten des Komponisten**

An dieser Stelle ist es sinnvoll darauf hinzuweisen, dass die Lebensdaten des Komponisten erst vor kurzem einer wissenschaftlichen Neubewertung unterzogen wurden. Dank der Forschungen des Musikwissenschaftlers Frank Legl ist nun allgemein anerkannt, dass

Weiss 1687 in Grottkau, Schlesien (heute Grodkow in Polen) geboren wurde, und nicht, wie man bis dato glaubte, 1686 im 75 Kilometer entfernten Breslau (heute Wrocław). Außerdem gibt es Hinweise darauf, dass er erst ab 1710 und nicht bereits ab 1708 in Rom lebte, wo er ein Mitglied der „Accademia dell'Arcadia“ war, die von Alessandro und Domenico Scarlatti geleitet wurde. Luise Gottsched, die eine enge Freundin von Weiss war, diese Angaben in einem Leipziger Lexikon gemacht, welches 1760 von ihrem Ehemann Johann Christoph Gottsched herausgegeben wurde. Diese Publikation bekräftigt ebenfalls, welchen entscheidenden Einfluss Weiss bei der Weiterentwicklung der Barocklaute von 11 auf 13 Chören hatte. Das gilt in gleicher Weise für die Verbreitung der theorbierten Barocklauten, bei denen der Hals in der Art von Theorben gerade gemacht wurde. Auch hierbei hat Weiss wohl eine wichtige Rolle gespielt.

#### **4. Ikonographie**

Bezüglich der Forschung nach Abbildungen von Weiss erhielt vor kurzem ein faszinierendes Gemälde aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, „*Das Konzert*“ von Johann Georg Platzer (1704-1761) große Aufmerksamkeit (vgl. Jean-Luc Bresson's Artikel „Weiss or Questenberg?“, LSA Quarterly Volume XXXX, N°3, September 2005, welcher sich im Detail mit der Entstehung dieses Bildes befasst), weil auf ihm neben anderen auch S. L. Weiss abgebildet sein könnte. Jedoch wurden die Hände von Weiss offensichtlich aus einem Porträt Johann Adam Questenbergs (1685/78-1752) kopiert, sodass die Identität des Abgebildeten nicht zweifelsfrei ist. Dennoch, wer außer Weiss, der am meisten gepriesene Musiker am Sächsischen Hof, wäre wohl in einem solch außergewöhnlichen Gemälde neben August dem Starken abgebildet worden? Die Diskussion darüber ist noch nicht zu Ende, aber mir erscheint die These von Bresson sehr einleuchtend, dass eine Person zur Darstellung eines anderen Individuums benutzt wurde, Bresson beschreibt auf einleuchtende Weise, wie damals bei der Erstellung von Stichen gearbeitet wurde, und führt das Argument ins Feld, dass zwar die Hände, aber nicht das Gesicht von Questenberg kopiert wurden.

#### **5. Das Wappen auf dem Einband**

Bis vor kurzem war die Herkunft des Wappens auf dem Einband des Londoner Manuskripts rätselhaft. Claire Madl hat mit ihren Forschungen herausgefunden, dass das Lautenbuch zum Besitz von Johann Christian Anthoni von Adlersfeld gehörte, einem exzentrischen Kaufmann, Musikliebhaber und Sammler aus Prag, den Stölzel in Matthesons 1740 herausgegebenen „*Grundlagen einer Ehrenpforte*“ erwähnt. Dieses Dokument enthält auch Hinweise auf die Prager Musikakademie und ihren Leiter Baron von Hartig, dessen Bruder Weiss sein Tombeau widmete, als er im Alter von 33 Jahren plötzlich durch einen Reitunfall ums Leben kam.

## 6. Originalmanuskript

Die sorgfältige Untersuchung des erstaunlich gut erhalten Manuskriptes in der Britischen Bibliothek bringt manches Detail ans Licht, das auch die vorzüglichsten Photokopierer nicht reproduzieren können. Die Farbe der Tinte zum Beispiel ist von gleichförmig dunkler Farbe (wahrscheinlich durch den Alterungsprozess), wenn man von einigen schwächeren korrigierten Noten absieht. Bei einigen dieser Korrekturen wurde die Tinte mit einem Messer abgeschabt, was sich an kleinen Unebenheiten im Papier nachweisen lässt. Jeder Folio ist andererseits aus sehr dicken Seiten gemacht, was zeigt, dass für diese Zusammenstellung das beste Papier ausgesucht wurde. Tim Crawford, der von Douglas Alton Smith die Aufgabe übernommen hat, die Edition der sämtlichen Werke von Weiss fortzuführen, hat in seinen neuesten Forschungen viel zur Erhellung der Entstehung des Londoner Manuskriptes beigetragen (die Werke werden deshalb jetzt auch mit Smith-Crawford Nummern bezeichnet). Es erhärtet sich mehr und mehr, dass dieser Band in Prag während dreier unterschiedlicher Phasen, 1717, 1719 und 1723, und unter der Mitwirkung von Weiss entstanden ist. Bei diesen Gelegenheiten hat Weiss kleinere Korrekturen angebracht und verloren gegangene Seiten ergänzt. Das erklärt auch, warum immer wieder bei neuen Folios auch die Handschriften wechseln. Von Seite 293 an verändert sich das Aussehen des Manuskripts vollständig. Das Papier wird dünner und hat jetzt 9 anstatt 8 Tabulaturzeilen pro Seite. Außerdem sind die Stücke nicht mehr nummeriert wie die 184 im Zeitraum der ersten Phase.

## 7. Préludes

Das Hinzufügen einiger Préludes in einer zweiten Phase des Manuskriptes erklärt Tim Crawford mit der interessanten Bemerkung, dass Weiss oft auf dem frei gebliebenen Rest einer Seite ein Prélude skizziert hatte, um Musikern, die ein Prélude vor einer Sonate nicht selber improvisieren konnten, etwas an die Hand zu geben, um es zu einem Prélude zu erweitern. Tatsächlich füllen die Préludes von Weiss oft genau den Platz aus, der ihnen bleibt, wie klein er auch sei. Das deutet darauf hin, dass er damit sozusagen Beispiele für Préludes geben wollte. Weil man davon ausging, dass der Spieler ein Prélude vor der Sonate improvisieren würde, wurde es zuerst nicht mit eingeschlossen. Die Préludes von Weiss sollen als musikalische Beispiele oder Muster dienen, die man verzieren oder ausarbeiten konnte. Dies würde erklären, warum keines davon ein Interesse erkennen lässt, mehr als den vorhandenen Raum zu füllen.

Deshalb wäre es in einer Sonate ohne Prélude naheliegend, aus den Themen der anderen Sätze eines zusammenzustellen. Dieses Vorgehen wird bei den Lautenisten heute immer beliebter, und es wird mit höchster Wahrscheinlichkeit für zukünftige Generationen von Musikern zu einer Selbstverständlichkeit werden. Meine Aufnahme des Londoner Manuskripts habe ich hingegen so zu Ende geführt, wie ich sie begonnen habe: Als treue Dokumentation der Werke, die in Manuskriptform in dieser großartigen Sammlung enthalten sind. Das schließt aber nicht die Möglichkeit aus, eines Tages improvisierte Préludes zu den Sonaten hinzuzufügen, welche sie benötigen, oder aber manche Préludes bei einem

Konzert in der oben angedeuteten Weise zu erweitern. Natürlich enthält das Manuskript aber auch einige Préludes, wie zum Beispiel das in Solosonate 20 (S-C 26) in D-Dur, die unverbesserlich perfekt aufgebaut sind.

## 8. Quellen

Im Folgenden habe ich eine vollständige Liste der historischen Quellen für die Werke von Silvius Leopold Weiss erstellt (Stand 2005), weil wir immer wieder die Londoner Quelle mit anderen Konkordanzen verglichen werden. Auf der Weiss-Seite wird diese Liste immer wieder aktualisiert werden. Wenn man von den Bänden von London, Dresden und Moskau absieht, bestehen die anderen Manuskripte zum größten Teil aus zahlreichen Lautenstücken unterschiedlichster Lautenkomponisten, die wenig bekannt oder gar, was fast noch häufiger vorkommt, anonym sind. Die Werke von Weiss sind innerhalb dieser Sammlungen unterschiedlichster Komponisten verstreut. Auch wenn die Gesamtzahl der Stücke, die Weiss komponiert hat, größer ist als 600 Stücke, ist es dennoch klar, dass andere verloren gegangen sind oder noch auf ihre Identifizierung warten. Es ist fast unmöglich, sich einer gewissen Wehmut zu erwehren, wenn man über die 34 Partiten nachdenkt, die im Breitkopf Katalog von 1769 erwähnt werden und ihrer Wiederentdeckung harren – es geht dabei um mehr als 200 Stücke. Falls es sich aber als wahr erweisen sollte, dass diese Werke 1945 bei der Bombardierung von Dresden gemeinsam mit anderen bedeutsamen Dokumenten und der ganzen Stadt mit ihren architektonischen Wundern zerstört wurden, und man das zu der menschlichen Grausamkeit (250.000 Tote) hinzuaddiert, dann machen einen diese traurigen Ereignisse nur noch betroffener. Wir können uns glücklich schätzen, dass die 6 Dresdner Lautenbücher vor der Vernichtung bewahrt wurden.

Um einen Eindruck von der Anzahl der Werke von Weiss unter denen anderer Komponisten zu geben, liste ich die Namen der Manuskripte und Publikationen, die Weiss-Stücke enthalten, mit zwei Ziffern auf. Die erste gibt die Anzahl der Weiss-Stücke an, die in diesem Manuskript enthalten sind. Die zweite bezeichnet die Stücke, die sich auch anderswo als Konkordanzen finden. Die Bezeichnungen links außen sind die gebräuchlichen Bibliothekssignaturen.

## Quellenverzeichnis der Werke von S. L. Weiss

### I. Manuskripte

<i>Agö I</i>	<i>Stift Göttweig, Stiftsbibliothek, Österreich (Kein Weiss Stück gefunden, vermutlich eine Verwechslung mit Agö II ?)</i>
<i>Agö II</i>	<i>Stift Göttweig, Stiftsbibliothek, Österreich (1,12)</i>
<i>As</i>	<i>Augsburg, Stadtbibliothek, Deutschland (0,1)</i>
<i>BA</i>	<i>Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Argentinien (0,7)</i>
<i>BBc 5</i>	<i>Brüssel, Conservatoire Royal, Belgien (0,1)</i>
<i>BBc 15</i>	<i>Brüssel, Conservatoire Royal, Belgien (0,2)</i>
<i>BBc 27</i>	<i>Brüssel, Conservatoire Royal, Belgien (6,0)</i>
<i>BBr 4087</i>	<i>Brüssel, Bibliotheque Royale, Belgien (0,4)</i>

<i>BBr 4089</i>	<i>Brüssel, Bibliotheque Royale, Belgien (0,1)</i>
<i>Brno</i>	<i>Brno (Brünn), Oddeleni Hudebne Historicke Moravskeho Muzea, Tschechien (7,2)</i>
<i>Dl</i>	<i>Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Deutschland (113,137)</i> <i>(enthält 5 Bände mit Solos und einen mit Ensemblewerken und Duetten)</i>
<i>EbLP</i>	<i>Schloß Ebenthal, Kärnten, Österreich (0,1)</i>
<i>Gö</i>	<i>Göttingen, Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek, Deutschland (0,2)</i>
<i>Ha</i>	<i>Haslemere, The Library of Carl Dolmetsch, England (19,33)</i>
<i>Haag</i>	<i>Den Haag, Gementemuseum, Niederlande (0,6)</i>
<i>HarrI+II</i>	<i>Schloss Rohrau, Österreich (c.30, c.70)</i>
<i>KNu</i>	<i>Köln, Universitäts-und Stadtbibliothek, Deutschland. (1,2)</i>
<i>Lbm I</i>	<i>London, British Library, England (102, 132)</i>
<i>Lbm II</i>	<i>London, British Library, England, the notebook of lutenist Straube (0,1)</i>
<i>Mbs</i>	<i>München, Bayerische Staatsbibliothek, Deutschland (8,26)</i>
<i>Mcm</i>	<i>Moskau, Glinka Museum, Russland (40,10)</i>
<i>Nü</i>	<i>Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutschland (?, 2 ?)</i>
<i>NYPL</i>	<i>New York Public Library, USA (0,8)</i>
<i>Pnm</i>	<i>Prag, Knibovny Národníko Musea, Tschechien (1,2)</i>
<i>Po</i>	<i>Podebrady, Helichovo Muzeum, Tschechien (3,14)</i>
<i>Pth I</i>	<i>Paris, Bibliothèque Nationale (Früher: Bibliothek von Geneviève Thibault, Comtesse de Chambure), Frankreich, „Fantaisies et Préludes composés par Mr Weiss à Rome“ (4,4)</i>
<i>Pth II</i>	<i>Paris, Bibliothèque Nationale (Früher: Bibliothek von Geneviève Thibault, Comtesse de Chambure), Frankreich, „Venetiis 7 Zbr. 1712“ (22,15)</i>
<i>Ros</i>	<i>Leipzig, Musikbibliothek, Deutschland, „Rosani“ (0,1)</i>
<i>Rou I</i>	<i>Rostock, Universitätsbibliothek, Deutschland (7,13)</i>
<i>Rou II</i>	<i>Rostock, Universitätsbibliothek, Deutschland (0,4)</i>
<i>Rou III</i>	<i>Rostock, Universitätsbibliothek, Deutschland (0,3)</i>
<i>Rou (IV)</i>	<i>Rostock, Universitätsbibliothek, Deutschland (0,1)</i>
<i>SEI</i>	<i>Seitenstetten, Stiftsbibliothek, Österreich (1,4)</i>
<i>Sst</i>	<i>Salzburg, Studienbibliothek, Österreich (17,23)</i>
<i>St</i>	<i>Straßburg, Bibliothèque de l'Institut de Musicologie de l'Universite, Frankreich, „Baltisches Lautenbuch“ (pending authentication) (? ,1)</i>
<i>V 18761</i>	<i>Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Österreich (22,4)</i>
<i>V 18829</i>	<i>Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Österreich (1,23)</i>
<i>V 1078</i>	<i>Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Österreich (1,8)</i>
<i>Wru (W2002)</i>	<i>Wroclaw (Breslau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (10,19)</i>
<i>W 2003</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (10,51)</i>
<i>W 2004</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (11,39)</i>
<i>W 2005</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (2,46)</i>
<i>W 2006</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (0,2)</i>
<i>W 2008</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (0,7)</i>
<i>W 2009</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (0,7)</i>
<i>W 2010</i>	<i>Warszawa (Warschau), Biblioteka Uniwersytecka, Polen (0,11)</i>

## II. Publikationen

- BDG/Ven* *Bassano del Grappa, Biblioteca Civica (zur Zeit verschollen), zwei Sätze veröffentlicht in: Oscar Chilesotti, Un po' di musical del passato, in: Rivista musicale Italiana 19, (1912) (0,2)*
- Bk* *Der Breitkopfsche thematische Verlags- und Sortimentskatalog, Supplement IV, 1769, (enthält 66 Inzipits von 66 Partiten von S. L. Weiss, von denen 34 verschollen sind). (? ,32)*
- Tel* *Georg Philipp Telemann, Der Getreue Music Meister, 1729, Hamburg, Deutschland: Ein Stück, das einzige, das zu Lebzeiten von Weiss mit seiner Genehmigung veröffentlicht wurde. (0,1)*

## 9. Bezeichnungen und Nummerierungen

Hier wollen wir bei Douglas Alton Smith, der im Jahr 1984 mit der Gesamtausgabe der Werke von Weiss begann (Peters-Verlag, Frankfurt). In ihr hat er das Gesamtwerk einer thematischen Analyse unterzogen und alle Suiten, bzw. Sonaten, wie er sie zu nennen pflegt, durchnummeriert, ohne dabei zwischen Solo- und Ensemblewerken zu unterscheiden. Weil es immer wieder neue Entdeckungen gibt und D. A. Smith die Verantwortung der Ausgabe der Sämtlichen Werke von S. L. Weiss an Tim Crawford übergeben hat, werden diese Nummern jetzt als "Smith-Crawford-Nummern" (S-C) bezeichnet.

Weil viele Werke auch in anderen Quellen zu finden sind, zum Teil mit anderen Satz-zusammenstellungen, und darüber hinaus manche Werke als Solo oder im Ensemble gespielt werden können, ist es unerlässlich, sich auf die Smith-Crawford-Nummern zu beziehen (hier jeweils in Klammern), um die Werke eindeutig bezeichnen zu können.

Ich möchte jedoch für meinen Teil aus praktischen Gründen die Werke des Londoner Manuskripts in folgenden drei Teilen präsentieren:

1. 26 komplette Solosuiten, in der Reihenfolge, in welcher sie im Manuskript erscheinen (sie machen 80% des Werks aus).
2. 35 Einzelstücke und Teilsuiten, ebenfalls in der Reihenfolge des Manuskripts.
3. Die drei Konzerte für Laute und Flöte, die beiden rätselhaften Suiten (Duos) und das Largo auf S.117 (Duo).

Diese Neuordnung nach Genres und Instrumentation erfordert zwei parallele Nummerierungen, die sich gegenseitig ergänzen. Wir folgen damit einer gebräuchlichen Praxis: So reden wir z.B. von Suite-London Nr. 20 nach unserer Zählung, S-C 26; ähnlich wie z.B. bei Haydn: Symphonie von London Nr. 5, Hob. I:97.

Ich möchte noch anmerken, dass der Unterschied zwischen unserer Nummerierung und der von Smith nicht nur von den fünf Duo-Suiten herrührt, die bei ihm miteinbezogen sind, sondern auch von der Teil-Suite in B-Dur. Ich habe es vorgezogen, sie hier den Einzelstücken zuzuordnen, da sie im Londoner Manuskript keine vollständige Sonate darstellt und ich sie nicht wie Smith durch die entsprechenden Sätze aus der vollständigen Dresdner Sonate vervollständigen wollte. In London fehlen das Menuett und die Gavotte, außer-

dem hat Dresden ein anderes Prélude. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Bourrée in Dresden so sehr erweitert ist, dass man sie als eigenständiges Stück verstehen kann. So bleiben nur zwei gemeinsame Sätze: Die Ouvertüre und die Courante. Weil in London am Ende des Manuskripts vier Stücke in C-Dur und vier in D-Dur zu finden sind, die genauso unvollständige Sonaten zu sein scheinen, kann man sich fragen, warum diese Gruppierungen nicht ebenso als eigenständige Sonaten angesehen wurden.

Dennoch hat D. A. Smith es vorgezogen, die Stücke in C- und D-Dur nicht als Sonaten zu zählen, wohl aber diese problematischen Stücke in B-Dur, wahrscheinlich um die Konkordanz mit Dresden hervorzuheben. Mit nur zwei wirklich konkordanten Stücken, ziehe ich es vor, hier die vereinzelt Stücke von Sonate S-C 4 genauso zu behandeln wie die Stücke in C- und D-Dur, nämlich als Einzelstücke.

Bei meiner Aufnahme wäre es wohl etwas zu viel gewesen, die zwei fehlenden Stücke einzuschließen, dafür aber notwendigerweise eines der beiden Préludes wegzulassen. Es wäre ja wohl auch etwas seltsam, bei einer „vollständigen“ Aufnahme einer Londoner Stücke aus Dresden zu ergänzen und sie dann bei der Aufnahme des Dresdner Manuskriptes wegzulassen oder nur die vereinzelt Stücke einer eigentlich vollständigen Sonate einzuschließen. Dieser Logik folgend und weil ich der Vorlage möglichst treu bleiben wollte, habe ich mich dagegen entschieden, die Satzfolge der Londoner Version zu ändern.

## **10. Zusätzliche Stücke**

Drei Stücke aus anderen Handschriften sollten beim Londoner Manuskript mit in Betracht gezogen werden, weil sie irgendwie dazu gehören, obwohl sie bei den entsprechenden Suiten im Londoner Manuskript fehlen. Es handelt sich dabei um: Die Fantasie der Suite Nr. 7 (S-C 11) aus Dresden, das Prélude von Suite Nr. 8 (S-C 12), ebenfalls aus Dresden, und das Double der Bourrée bei Suite Nr. 9 (S-C 13) aus Moskau. Das ergibt insgesamt 240 Stücke für eine Gesamtaufnahme oder die Werkbeschreibung.

## **11. Andere Versionen und Instrumentation**

Das Largo der Suite Nr. 9 möchte ich hingegen von den Solowerken ausnehmen, da es sich bei ihm offensichtlich um ein Duo handelt: Folgerichtig wurde in der Smith-Peters Edition, wie auch bei den fünf großen Duos eine Flötenstimme für diesen Satz rekonstruiert. Selbstverständlich bleiben auch andere Versionen und Instrumentationen (z.B. mit Violine, oder im Ensemble mit Cembalo und Gambe) möglich.

Sechs oder sieben andere Stücke des Manuskripts wurden bislang von vielen Lautenisten und Musikwissenschaftlern als „versteckte Duos“ angesehen. Auch wenn es möglich bleibt, sie als Duo zu verstehen, können sie mit gutem Effekt als Solostücke gespielt werden. Das bestätigt meine Vermutung, dass manche Kompositionen in der Barockzeit, wie auch in der Renaissance-Zeit, auf beide Weisen gebraucht werden konnten.

Dasselbe gilt auch für die ungefähr acht Stücke, die scheinbar *nicht von Weiss* stammen: Beim ersten Spielen meint man, dass ihr Stil und ihre Technik nicht zu Silvius passe. Doch wenn man sie ernsthaft probt, wird diese aufgrund von Unkenntnis der instrumentalen



Eigenheiten gefasste Hypothese mit hoher Wahrscheinlichkeit widerlegt. Ich habe starke Zweifel an diesen Nicht-Zuschreibungen, außer bei dem *Allegro* S. 38 und der *Courente Royale* S. 40, bei denen es in der Tat so aussieht, dass sie nicht von ihm sind.

Eindeutig anders ist die Sachlage beim 2. Konzert mit Flöte in B-Dur (S-C 8; S. 66), das klar dem Bruder von Leopold, Johann Sigismund Weiss, zugeschrieben ist. Dasselbe gilt auch für „L'Amant malheureux“ (S.132), einem damals sehr bekannten Stück von Gallot, das Weiss voller Bewunderung auf wunderbare Weise bearbeitet, wie Liszt und Busoni mit Paganini und Bach.

## 12. Seltsame Nummerierungen

Die 26 Solosonaten sind im Manuskript nicht durchnummeriert, aber 6 von ihnen tragen den Titel *Parte* mit einer seltsamen Nummer: *Parte 11*, *Parte 13*, *Parte 6to*, *Parte 15*, *Parte 10* und *Parte 4to*; diese Nummer tauchen ohne erkennbaren Grund unmotiviert am Beginn von fünf Préludes und einer Fantasie auf. Das gilt genauso für *N:16*, *N:4*, *N:6*, *N:9*, *N: 6*, *N:4*, *N.4* und *N:16*, die am Anfang anderer Werke mit verschiedenem musikalischem Charakter wohl von der selben Hand notiert wurden. Diese seltsamen Nummerierungen wurden bisher noch nicht richtig von den Experten diskutiert. Auf den ersten Blick ist weder eine Verbindung mit dem Breitkopf Katalog von 1769, der 66 Inzipits von Weiss Partiten enthält, noch mit einer anderen bekannten Quelle möglich. Eine mögliche Erklärung wäre, dass sie vielleicht, wie auch immer, mit einer anderen Sammlung oder einem anderen Verzeichnis korrespondieren.

## 13. Bezeichnung der Sonaten

Die Sonaten enthalten jeweils 6 oder 7 Sätze mit Ausnahme von 3 Sonaten mit 8 Sätzen und einer, die sogar auf 10 Sätze ausgeweitet ist. Die letztgenannte trägt den Titel *Divertiment à solo*. Es gibt auch zwei Sonaten mit einem literarischen Titel: *L'Infidèle* und *Le fameux corsaire*. Darüber hinaus sind 6 weitere Zusammenstellungen, wie oben erwähnt mit dem Titel *Parte* überschrieben (wahrscheinlich zu verstehen als *Partie* oder *Partita*). Als *Suite* oder *Sonata* wird keine der Satzfolgen bezeichnet. Auch wenn der Begriff „*Suite*“ am besten passt, um diese instrumentalen Zusammenstellungen zu bezeichnen (entsprechend den Lautenisten des 17. Jahrhunderts – deshalb habe ich ihn bei meiner Aufnahme so verwendet), hat D. A. Smith den Begriff „*Sonate*“ als offizielle Bezeichnung ausgewählt, weil in Dresden 7mal der Titel „*Suonata*“ verwendet wird. Vier dieser Sonaten sind mit London konkordant. Gleichwohl kann man sich fragen, warum er nicht den Begriff „*Parte*“ (oder *Partita*) gewählt hat, da man dem Begriff *Partita* oder *Partie* in allen Weiss-Manuskripten am häufigsten begegnet und er auch 6-mal in London erscheint. Vielleicht ist der Grund dafür, dass in Dresden einige der Bezeichnungen „*Suonata*“ von Weiss selber stammen und die Titel „*Parte*“ in London wohl von einer unbekannt Person hinzu gefügt wurden.

## 14. Smith-Nummern

Jedes der 600 einzelnen Weiss-Werke hat darüber hinaus eine eigene Nummer. In seiner Doktorarbeit mit Werkverzeichnis hat D. A. Smith 580 Smith-Nummern vergeben. Es wäre sinnvoll, diese Nummern nach einer sorgfältiger Prüfung aller Quellen und Konkordanzen anzupassen. Es ist faszinierend zu wissen, dass es in den europäischen Bibliotheken Manuskripte mit Hunderten von Lautenstücken gibt, die weder gespielt, analysiert noch identifiziert werden: Wie viele davon mögen von Weiss oder könnten von ihm sein? Umgekehrt müssen wir damit rechnen, dass manche der Weiss zugeschrieben Stücke nicht von ihm komponiert worden sind. Das alles auszuwerten erfordert viel Zeit und erfordert eine vollständige Kenntnis der Quellen. Wenn man sich durch einen Berg von Mikrofilmen arbeitet, öffnet sich ein musikalisches Eldorado, ein unerschlossener kultureller Kontinent, der nur darauf wartet, erforscht zu werden. Das ist eine Aufgabe, die der Anstrengung kommender Generationen von Wissenschaftlern und Musikern bedarf, vielleicht für Jahrhunderte.

Die Smith-Peters-Edition hat neben den Suitennummern auch Nummern für „Einzelstücke“ im Manuskript vergeben (in der Edition sind das insgesamt 28). Sie sind in der Übersicht aufgeführt (S-C mit \*). Die Nummern des umfangreichen Werkverzeichnisses der Dissertation von Smith, der die damals bekannten, knapp 600 Solo-Stücke einzeln durchnummeriert hat, habe ich weggelassen. Am einfachsten lassen sich die Stücke sowieso über die Seitenangabe identifizieren.

## 15. Kammermusik

Die gegenwärtige Wiederentdeckung der Kammermusik von Weiss ist für die heutige Musikwelt gleichermaßen befremdlich und staunenswert. Die Ensemblewerke scheinen den Genius des Komponisten überzeugender zu offenbaren als seine Werke für Sololaute, weil sie einen leichteren Vergleich mit der Kammermusik von solchen Komponisten wie Bach, Händel und Telemann ermöglicht. Die Solowerke von Weiss, obgleich auch sie mit gutem Grund mehr und mehr an Ansehen gewinnen, tendieren dazu, nur wenig von der ihnen innewohnenden Güte preiszugeben wegen der schweren Vergleichbarkeit, ungeachtet ihrer Gleichzeitigkeit zu Bachs Lautenwerken.

Weiterhin gibt es zwei zusätzliche Überraschungen. Erstens wurde das zweite *Concert* des Londoner Manuskripts nicht von Silvius Leopold, sondern von Sigismund Weiss (ca. 1695-1737) komponiert. Zweitens sind alle Flötenstimmen des Manuskripts rekonstruiert worden, weil die Originale verschollen sind. Soweit wir wissen, ist Eileen Hadidian die erste, die vollständige Rekonstruktionen veröffentlicht hat (in der Smith-Peter-Edition, 1983-1990). Diese Ausgabe hat Musikern zu der Ansicht verholfen, dass diese Werke es wert sind, aufgeführt zu werden. Aufgrund meiner Erfahrungen bei der Gesamtaufnahme des Londoner Manuskriptes, wollte ich die Kontinuität zu dieser Ausgabe wahren und habe deshalb unter Mithilfe der Flötistin Christiane Laflamme einige Korrekturen an den Rekonstruktionen von Hadidian bei neun Sätzen vorgenommen, dabei aber 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 aber 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.

## 16. Sekundärliteratur

Die vier grundlegenden Sekundärquellen für die Werke von Weiss sind:

1. Die Dissertation mit Werkverzeichnis von Douglas Alton Smith von 1977
2. Der ausführliche Artikel von ihm über Weiss im Januar 1980 in „Early Music“
3. Die Gesamtausgabe, die 1984 im Peters-Verlag durch Smith mit dem Manuskript von London begonnen wurde und die zur Zeit von Tim Crawford fortgeführt wird (Manuskript von Dresden, Moskau usw.). Die wichtigsten Teile dieser Ausgabe ist der *Kritische Bericht*. Das Londoner Manuskript umfasst 4 Bände. Die ersten beiden enthalten ein Faksimile der Tabulaturen mit Anmerkungen von Smith, und die anderen beiden ihre Übertragung in moderne Notation in zwei Systemen. Dies zwang die Herausgeber dazu, manche in der Tabulatur bewusst unpräzise gehaltenen Notenwerte zu interpretieren und ebenfalls die Bindebögen präzise zu gestalten, obwohl manche der Bindebögen nicht den von uns zunächst gedachten Noten gelten, weil es bei ihnen vor allem um eine überzeugende graphische Gestaltung geht. Deshalb sind manche aus Gründen der Parallelität zwingend erforderlichen Bindebögen ausgelassen, ähnlich wie beim Generalbass. Man muss sich darüber bewusst sein, dass in beiden Fällen eine Überprüfung anhand der Originaltabulatur unabdingbar ist (vgl. meine Analyse in [Appendix 3](#)).
4. Tim Crawford's auf den heutigen Stand gebrachte Analyse, die dabei hilft, die Entstehung der Londoner und Dresdner Manuskripte zu verstehen. Sie soll in den speziellen Weiss-Ausgaben des Journal der Lute Society of America veröffentlicht werden.

Über diese Sekundärquellen hinaus sollte ein Lautenist sich mit den ungefähr 50 verschiedenen Weiss-Quellen beschäftigen. Hilfreich ist hierbei auch, die kontinuierlich durch Forscher wie Frank Legl und Markus Lutz überarbeitete Liste der Weiss-Werke zurate zu ziehen, weil immer wieder neue Quellen entdeckt werden. Updates sind auf der Weiss-Webseite zu finden. Von diesem Ausgangspunkt ist es nötig, sich zahlreiche Mikrofilme zu besorgen (einige davon sind von gesetzlichen Vorgaben betroffen, die der Bibliothek den Verkauf von Mikrofilmen verbieten und einen dazu zwingen, größere, kommerzielle Mikrofilm-Ausgaben teuer zu erwerben).

Mit den Originalquellen und den Texten von Crawford und Smith in der Hand, darüber hinaus mit einem fundierten Wissen über die barocke Verzierungskunst ausgestattet, hat der Lautenist die nötigen Grundlagen, um die Lautenmusik von Weiss und seinen Zeitgenossen interpretierend zu erforschen. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass es auf diesem Feld viel Faszinierendes zu entdecken gibt. Wegen der großen Anzahl der Stücke, die manchmal in mehreren Versionen vorkommen, findet man in den verschiedenen Kopien eine große Vielfalt von möglichen Interpretationen: Von den 237 Stücken des Lon-

doner Manuskripts haben zum Beispiel 132 davon Konkordanzen mit einem anderen Manuskript, teilweise auch mit mehreren, und 105 von ihnen sind Unikate.

## **17. Johann Ulrich von König**

Um den immensen künstlerischen Reichtum dieser Werke zu verstehen, würde ich jedem an Weiss Interessierten raten, das außergewöhnliche Gedicht des zeitgenössischen Schreibers Johann Ulrich von König (1688-1744) zu lesen, das in einem großen Teil die unglaubliche Ausstrahlung des Lautenisten und Komponisten beschreibt (vgl. den [Artikel von Kenneth Sparr](#) im Journal von 1986 der Lute Society of America).

Michel Cardin, Moncton, September 2005

*Übersetzung: Markus Lutz*

*(Letzte Änderung: 6. Dezember 2010)*

&&&&&&&&&&