

Le Manuscrit de Londres dévoilé

12 conclusions d'analyse

par Michel Cardin ©2005

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

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

[1. Unité et chronologie](#)

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

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

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

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

2. Qualité des œuvres, ampleur des basses et ornementation

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

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

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

3. Minutie musicale et négligence éditoriale

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

4. Pièces remises dans leur contexte

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

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

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

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

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

5. Pièces d'autres compositeurs et pièces douteuses

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

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

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

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

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

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

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

6. Polyvalences instrumentales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[7. Pièces pour luth non théorbé](#)

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

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

8. Les préludes ajoutés

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

9. Deux catégories de menuets et de bourrées

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

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

10. Les deux problématiques des points de reprise

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

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

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

11. La problématique des liaisons

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

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

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

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

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

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

Michel Cardin, Moncton, septembre 2005

&&&&&