

Le Manuscrit de Londres dévoilé

par Michel Cardin ©

Texte mis à jour en 2005

Avec l'aide de Markus Lutz pour la révision

1. Conclusions d'analyse
2. Contexte général
3. **Description des œuvres**
4. Annexe 1 : Le luth fin baroque vu au travers de S.L.Weiss
5. Annexe 2 : Ornementation et exemples
6. Annexe 3 : Le concept des liaisons dans les tablatures

3. Description des œuvres

26 sonates solo / 35 pièces individuelles / 5 œuvres en ensemble (duos)

Le pari est gagné en ce qui a trait à la qualité du contenu de ce grand livre de musique. En effet, 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. Nous suivrons ici, nonobstant la présentation en trois catégories, l'ordre de pagination du manuscrit, sauf à quatre endroits : l'un pour remettre le menuet égaré de la p.242 dans sa sonate n° 26, l'autre pour rapprocher des pièces de même tonalité (bourrée p.39), le troisième pour insérer le Largo (duo) (p.117) dans le *Duo 5* en ré mineur, et le dernier pour enchaîner la fantaisie en Do (p.305) au prélude ayant le même thème.

26 sonates solo

<u>Sonate n° 1 en fa majeur</u>	<u>(S-C 1)</u>	<u>Sonate n° 15 en fa mineur</u>	<u>(S-C 21)</u>
<u>Sonate n° 2 en ré majeur</u>	<u>(S-C 2)</u>	<u>Sonate n° 16 en sol majeur</u>	<u>(S-C 22)</u>
<u>Sonate n° 3 en sol mineur</u>	<u>(S-C 3)</u>	<u>Sonate n° 17 en si bémol majeur</u>	
<u>Sonate n° 4 en sol majeur</u>	<u>(S-C 5)</u>	<u>« Divertimento à solo »</u>	<u>(S-C 23)</u>
<u>Sonate n° 5 en do mineur</u>	<u>(S-C 7)</u>	<u>Sonate n° 18 en do majeur</u>	<u>(S-C 24)</u>
<u>Sonate n° 6 en mi bémol majeur</u>	<u>(S-C 10)</u>	<u>Sonate n° 19 en sol mineur</u>	<u>(S-C 25)</u>
<u>Sonate n° 7 en ré mineur</u>	<u>(S-C 11)</u>	<u>Sonate n° 20 en ré majeur</u>	<u>(S-C 26)</u>
<u>Sonate n° 8 en la majeur</u>	<u>(S-C 12)</u>	<u>Sonate n° 21 en do mineur</u>	<u>(S-C 27)</u>
<u>Sonate n° 9 en ré mineur</u>	<u>(S-C 13)</u>	<u>Sonate n° 22 en fa majeur</u>	
<u>Sonate n° 10 en si bémol majeur</u>	<u>(S-C 15)</u>	<u>« Le Fameux Corsaire »</u>	<u>(S-C 28)</u>
<u>Sonate n° 11 en la majeur</u>	<u>(S-C 16)</u>	<u>Sonate n° 23 en la mineur « L'infidèle »</u>	<u>(S-C 29)</u>
<u>Sonate n° 12 en do majeur</u>	<u>(S-C 17)</u>	<u>Sonate n° 24 en mi bémol majeur</u>	<u>(S-C 30)</u>
<u>Sonate n° 13 en ré majeur</u>	<u>(S-C 18)</u>	<u>Sonate n° 25 en fa majeur</u>	<u>(S-C 31)</u>
<u>Sonate n° 14 en Fa majeur</u>	<u>(S-C 19)</u>	<u>Sonate n° 26 en fa majeur</u>	<u>(S-C 32)</u>

35 pièces individuelles

Menuet (p.11) en Fa
Men: (p.12) en Fa
Gavotte (p.13) en Fa
Gavotte et double (p.22 en Ré
Prélude (p.33) en Si b
Ouverture (p.34) en Si b
Cour: (p.36) en Si b
Bouree (p.39) en Si b
Allegro (p.38) en Sol
Courante Royale (p.40) en Sol
Prelude (p.80) en Mi b
Menuet (p.92) en Sol
Fuga (p.118) en Do
Fuga (p.130) en ré m
L'Amant Malheureux (p.132) en la m
Fantasia (p.134) en do m
Menuet (p.136) en Si b
Plainte (p.137) en Si b

Tombeau d'Hartig (p.176) en mi b m
Bourrée (p.178) en Do
Menuet (p.180) en Do
Gavotte (p.199) en ré m
Men: p.199) en ré m
Praelude (et fugue) (p.290) en Mi b
Menuet et Trio (p.292) en Sol
Bourée (p.299) en Fa
Tombeau de Logy (p.300) en si b m
Prelud: de Weifs (p.302) en Do
Fantasia (p.305) en Do
Menuet (p.303) en Do
Gavotte (p.304) en Do
Capricio (p.306) en Ré
Menuet (p.308) en Ré
Menuet 2 (p.309) en Ré
Mademoiselle Tiroloise (p.310) en Ré

5 œuvres en ensemble (duos)

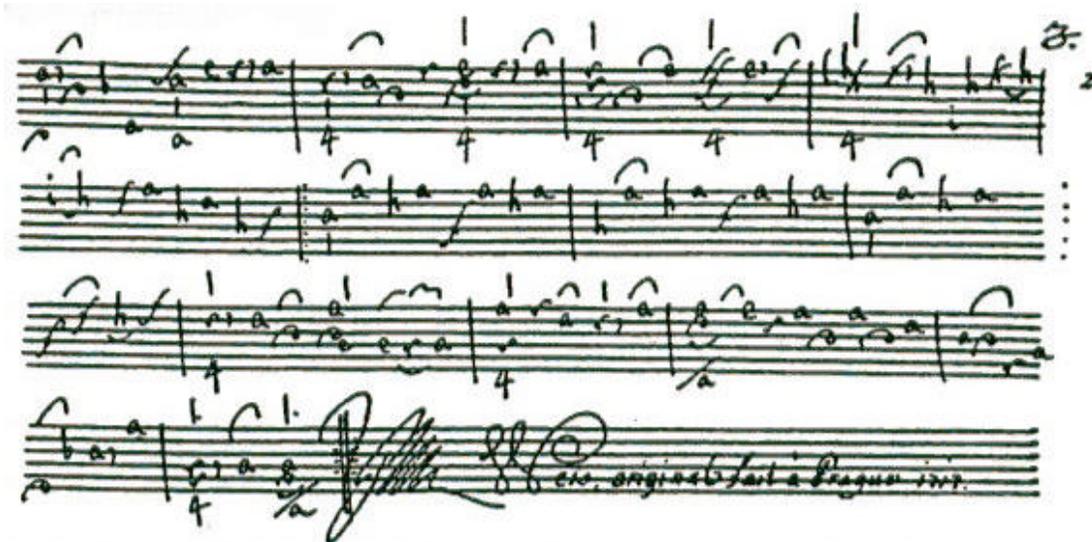
1. Concert d'un Luth et d'une Flute traversiere. Del Sig.re Weis (S-C6) en Si bémol
2. Concert d'un Luth avec une Flute traversiere. Del Sigismundo Weis. (S-C8) en Si bémol
3. Concert d'un Luth avec la Flute traversiere. Del S.L. Weis. (S-C9) en Fa
4. Duo 4 en sol mineur (S-C14).
5. Duo 5 en ré mineur (S-C20)

26 sonates solo

Sonate n° 1 en fa majeur (S-C 1)

Cette sonate existe aussi dans le Manuscrit de Dresde, et on la retrouve partiellement dans ceux de Vienne et de Varsovie, mais à trois exemplaires pour chaque pièce dans ce dernier. Les versions sont fort semblables, sauf en ce qui concerne les liaisons ou *coulés*, à la main gauche. Puisqu'il y a un grand nombre de coulés possibles dans une même pièce, les variantes sont donc inévitables d'une version à l'autre. De surcroît, admettons-le, pas un interprète ne peut s'empêcher de déplacer, retrancher ou ajouter lui-même ici et là quelques liaisons. Même s'il est vrai que ces liaisons affectent directement le phrasé musical, les variantes sont tout à fait logiques et compatibles avec l'idée de la personnalité dans le choix des doigtés et de l'interprétation. Nous devrions par ailleurs peut-être rester le plus fidèle possible à la version de Londres, tout comme pour l'harmonie qui varie également en quelques endroits dans la voix intermédiaire.

Comme source originale, on ne peut trouver mieux que cette première sonate : quatre mouvements sur sept portent en effet la signature de l'auteur avec la date, l'allemande se terminant même avec cette mention en français : « Weiss, original fait à Prague 1717 ».



Fin de l'allemande de la sonate n° 1, à la page 3 du Manuscrit de Londres

En outre, tous les mouvements de Vienne comme ceux de Londres sont rédigés de sa main. Au début du *Praelude*, qui est aussi le début de cet immense volume, pas moins de 27 accords sont écrits avec la seule mention rythmique initiale de blanches. Voilà qui permet diverses interprétations, car il était de mise à l'époque d'improviser sur une telle structure d'accords vide. J'ai adopté quant à moi un début calme, retenu, avec en tête « l'esprit des tonalités » tel que conçu à cette époque, et expliqué par de savants scribes comme le compositeur et théoricien hambourgeois Johann Mattheson (1681-1764) (celui-là même qui dénigrait le luth tout en admirant ouvertement Weiss!). La tonalité de fa majeur est ainsi décrite comme digne et discrète : « Cette tonalité est capable d'exprimer les plus nobles des sentiments universels, et ce avec tant de facilité qu'il est inutile de forcer (le son). Son allure magnanime ne peut être mieux comparée qu'à un être parfait sous tous aspects et dégageant comme disent les Français une « bonne grâce ».

Après les sept premiers accords, tranquilles et méditatifs, pourquoi ne pas faire dérouler les accords suivants en arpèges fournis, mais arrêtant à une cadence pour égrener capricieusement les derniers de ces 27 accords en les fondant au reste du prélude dont le rythme alors précisé n'empêche pas le caractère spontané jusqu'à la dernière note :

Exemple d'ornementation, début du prélude, Suite No 1

L'*Allemande* représente bien, elle aussi, le ton de fa majeur : une grandiloquence discrète s'en dégage. La courante (indiquée *Cour:*) au thème très chantant, semble avoir été écrite sans l'aide de l'instrument, ce qui ne la rend pas facile d'exécution, mais lui confère un souffle qui ne permet aucune pause réelle. La *Bouree* est spirituelle et camoufle à peine son humour, qui doit bientôt laisser place à la gravité d'une sarabande (indiquée *Sarab:*) dans le ton mineur relatif, aux élans contenus. Ces élans successifs proviennent presque d'une seule impulsion rythmique :  et suivent un départ mélodique descendant-ascendant tout à fait conforme au moule de départ commun à chacun des sept mouvements, prouvant qu'il y a chez Weiss un esprit de synthèse réel, et une logique de construction rigoureuse. Nous n'avons pour le prouver qu'à prendre la structure épurée du début de chaque mouvement :



Le menuet (indiqué *Men :*), plutôt candide de caractère, porte aux mesures 6 et 9 les dynamiques *p* et *f*, fait assez rare à l'époque, non parce qu'on ne faisait pas de nuances en jouant, mais bien parce que cette convention de préciser les intentions de jeu de l'auteur par un attirail élaboré de nuances n'était tout simplement pas nécessaire, sauf en de rares endroits comme celui-ci. L'égotisme propre au dix-neuvième siècle n'était pas encore de mise et un compositeur ne pouvait concevoir la fixité de l'interprétation. Il laissait plutôt volontiers aux interprètes de ses oeuvres (lui compris) les choix, multiples et renouvelables, des nuances. La *Gigue*, terminant la sonate sur une note joyeuse, porte irrésistiblement à danser. Notons les sauts de basse en deuxième section qui accentuent ce caractère dansant.

Si l'on considère cette sonate dans sa forme homogène de base et avec le Manuscrit de Londres comme première référence, on peut dire que c'est avec cette gigue que se termine la sonate n° 1 (sept mouvements). Mais il faut savoir que l'analyse thématique de D.A. Smith lui accole 5 autres mouvements (on pourrait même dire 6 si on en ajoute un qu'il a soit oublié soit rejeté). Ce sont : les 2 menuets et la gavotte de Londres qui suivent aussitôt la gigue, un prélude du Manuscrit de Vienne, situé au début, et une chaconne ainsi qu'un autre prélude situé à la fin, dans une des trois versions de Varsovie. Un interprète a toute la liberté, bien entendu, de jouer cette grande version complète en 13 mouvements, mais attention alors à la longueur démesurée de l'oeuvre : au moins quarante minutes ! Et cela comprenant 3 menuets et surtout 3 préludes ! Puisqu'il s'agit assurément non pas d'ajouts à un tout homogène mais bien de substitutions étalées dans le temps et qui résultent de la fantaisie de l'auteur ou de son désir de réexécuter la même oeuvre avec des variantes, pourquoi ne pas plutôt confectionner à son goût son propre amalgame mais sans redondance de mouvement ? Quoi qu'il en soit, je parlerai des deux menuets et de la gavotte dans la section suivante, soit celle des pièces isolées du Manuscrit de Londres.

Sonate n° 2 en ré majeur (S-C 2)

Les sept mouvements qui la constituent sont également éparpillés dans six autres villes d'Europe. Lorsqu'on réaccorde le luth baroque dans une tonalité éloignée de son accord

naturel, les possibilités techniques changent car celles-ci sont soumises au nouvel accord des basses à vide. On devine que cela favorise l'inspiration dans le nouveau ton. Weiss prend ici un plaisir évident à dégager les belles sonorités du registre médium et à utiliser la sensible au registre grave, entraînant ainsi d'heureuses modulations. Le caractère de ré majeur, dont Mattheson disait qu'il « *est naturellement puissant et volontaire, parfaitement à l'aise pour exprimer brillamment des choses amusantes, guerrières et joyeuses* », est bien différent de celui de fa. Weiss semblait être d'accord car le **Prelude** ne donne pas un instant de douceur ou de répit et affiche brillance et force sans ambiguïté.

Comme pour la sonate n° 1, il y a pour la deuxième des substituts de mouvements : la gavotte et double qui suit la sonate n° 2 dans Londres, et la chaconne finissant la version de Varsovie. L'écriture de Léopold se voit dans Londres pour l'allemande, la première moitié de la courante, un segment de la sarabande et pour le menuet et la gigue.

Si l'allemande (**Allem:**) est toute frêle et retenue, elle suit pourtant encore le caractère de sa tonalité, car comme le dit Mattheson, « *une grande délicatesse peut aussi convenir à ré majeur dans les moments calmes* ». Ce contraste entre le prélude et l'allemande est bien clair, et se produit avec naturel. La courante (**Cour:**) est remarquable à deux points de vue : 1) Elle est en doubles croches et non en croches. 2) Elle constitue un véritable exercice de vélocité pour l'annulaire de la main droite, prouvant du même coup que Weiss utilisait ce doigt avec facilité, contrairement à ses prédécesseurs, ce qui lui permettait des arpèges continus comme dans cette courante. La **Bourée** conserve le même dynamisme, doublé d'un véritable esprit de fête, et la sarabande (**Sarab:**) offre d'abord la plénitude d'accords langoureux, aux appoggiatures sensuelles, puis en deuxième section une langueur désormais assoupie et désabusée. Le menuet (**Men:**), aussi bref qu'insouciant, laisse vite place à une **Giga** qui recouvre le fringant aspect du ton de Ré.

Sonate n° 3 en sol mineur (S-C 3)

La particularité de cette sonate, de la main de deux différents copistes et dont aucun mouvement ne se retrouve ailleurs, consiste en ce qu'elle ne possède pas de mouvement final. Ce sont les deux menuets qui en tiennent lieu. Bien sûr, emprunter une gigue à un autre manuscrit et l'intégrer à cette sonate serait facile, mais nous pouvons la jouer telle quelle pour une raison très importante ; on peut lire juste après le second menuet : « *il primo minuetto da capo è poi requiescant in pace* ». Cette phrase on ne peut plus claire, qui est d'abord une indication musicale usuelle mais qui se termine humoristiquement avec un latin de messe, nous assure de la volonté de l'auteur : « *Répétez le premier menuet et puis reposez en paix* ». Lire : « Ne cherchez pas de mouvement final, il n'y en a pas ! » Comme justification supplémentaire, remarquons que dans tout le Manuscrit de Londres, on ne trouve aucune sonate, mise à part la n° 9, à laquelle il manque des mouvements. Au contraire, leur nombre est partout plutôt abondant. Insérer un dernier mouvement eût été aisé, et l'on voit ailleurs des ajouts au manuscrit, sauf ici.

Un **Prelude** dramatique d'allure et dramatiquement court donne le ton à tout ce qui va suivre, dérogeant cette fois à la description de sol mineur que fait Mattheson, pour qui c'est « *sans doute la plus belle des tonalités, car sa souplesse permet de combiner des nostalgies modérées avec des joies paisibles* ». L'**Allemande** nous convainc plutôt des prémisses offertes par le prélude. Les phrases haletantes expriment un fatalisme et une tristesse des plus noires, évoquant même l'allure des deux **Tombeaux** que Weiss composa. La courante (**Courr:**

) est un bel exemple de structure harmonique richement contenue dans le déploiement mélodique, avec une ligne fermement chantante malgré les intervalles souvent larges, tout comme dans les partitas et sonates pour violon seul ou encore les suites pour violoncelle seul de Bach, Bach étant un collègue de Weiss qui a reçu de celui-ci, pour ses oeuvres sans accompagnement, peut-être plus d'influence qu'on ne le croit. Cette influence de style se voit notamment de façon marquée dans la partita pour flûte seule de Bach. Pour la *bouree*, c'est la technique des liaisons à la main gauche qui en façonne cette fois la ligne. L'orthographe en est bien *bouree* comme partout ailleurs dans le Manuscrit de Londres (parfois *bourée*), alors que dans le Manuscrit de Dresde, nous verrons inscrit plus souvent *bourrée*. Ici, les *coulés* font effectivement couler les phrases, mais dans le sens descendant presque exclusivement. Pour faire « remonter » les phrases, on remarquera que Weiss enlève alors les liaisons ou bien procède par « escalier harmonique », si l'on peut dire. Les exemples les plus évidents en sont à la toute fin de la pièce, ou bien encore au tout début :



La *Sarabande* semble rester stoïque face à une implacable mélancolie, celle-ci l'emportant tout de même dans les dernières mesures, où les notes viennent mourir l'une après l'autre, comme de lentes vagues sur un rivage ne promettant aucune résurrection. Le *Menuet* et le *Menuet 2do* (secundo) offrent pour leur part un curieux mélange de légèreté et de sérieux, étant presque badins en certains endroits, puis âprement sévères en d'autres. C'est ici que la description de tout à l'heure trouve un bon exemple. On y lit en outre que sol mineur « *allie un côté sérieux à un charme pétulant* ». Cette particularité, assortie à des respirations bien marquées entre les phrases, a dû paraître adéquate au compositeur pour terminer cette troisième sonate pour luth. Pour ceux qui se demandent ce que peuvent bien signifier dans le manuscrit les deux lignes hors contexte qui suivent le dernier menuet, c'est bien simple : elles ne font sûrement pas partie ni du menuet ni de la sonate, mais paraissent être un petit exercice d'arpèges séparés et griffonnés là par hasard.

Sonate n° 4 en sol majeur (S-C 5)

Cette sonate, comme la précédente, ne porte pas l'écriture du maître, sauf pour quelques notes corrigées ici et là, et constitue tout autant une version à la fois unique et complète, c'est-à-dire qu'aucune comparaison avec d'autres manuscrits de la même œuvre n'a été nécessaire, si on exclut bien sûr les deux premières mesures de l'allemande, figurant au catalogue d'incipit Breitkopf de 1769 ; et il n'y a à exclure aucun mouvement supplémentaire qui aurait pu y être accolé, comme pour les sonates n° 1 et n° 2 par exemple. Il est vrai qu'un *Allegro* et une *Courante Royale* en sol voisinent avec la sonate n° 4 dans le manuscrit, mais contrairement aux sonates précitées, il n'y a pas de rapprochement stylistique qui puisse les unir.

Ce qui frappe d'abord dans la sonate n° 4, c'est la similitude entre les premières notes de son prélude et celles du prélude de la lère suite pour violoncelle seul de Bach, en sol majeur elle aussi ; égale analogie entre la gigue et celle de la 3e partita pour violon seul de Bach. Une troisième ressemblance nous surprend au milieu - et non au début, nuance intéressante - de la bourrée, où nous croyons reconnaître le « thème du forgeron » utilisé aussi par Haendel (mais qui n'est pas non plus de lui), dans sa 5^e suite pour clavecin.

Le *Prelude*, donc, nous rappelle Bach en tous points, sauf pour ses dimensions : court chez Weiss, peu enclin à développer ses préludes mais qui en composa plusieurs sous le coup de l'improvisation, long chez Bach, qui semblait vouloir y épuiser tous les développements possibles de la cellule thématique, mais qui écrivit moins de sonates/suites/partitas avec préludes. À remarquer que Weiss n'y a mis comme toujours (sauf une fois) aucune barre de mesure, quoique l'accentuation soit bien régulière, et aussi que l'unité de note est la croche, ce qui suggère une vitesse plutôt modérée. Une *Allemande* élégiaque et méditative suit le prélude, lumineuse par ses fréquents débuts de phrases dans le registre haut. La courante (*Cour:*), aux souples arpegges, offre une nouvelle ressemblance, non pas de thème, mais de facture générale cette fois : impossible en effet de ne pas penser à Vivaldi. Les célèbres « modulations étirées » du prêtre roux se reconnaissent du début à la fin. Comme à l'ordinaire chez Weiss, c'est la *Bourée* qui suit la courante, et non la sarabande. Brèves et mélodieuses, ses phrases sont variées malgré leur amorce toujours identique :



La *Sarabande* garde résolument les caractéristiques qui distinguent le ton de sol majeur, soit un esprit « très évocateur et vivant ». Le *Menuet* est lui-même si vivant qu'il nous donne envie de le jouer plus vite qu'à l'accoutumée, la voix supérieure et celle de basse se faisant rebondir l'une l'autre joyeusement par des entrées serrées. La *Gigue* conserve la même exubérance jusqu'à la fin, et est propice plus encore que les autres mouvements à des reprises agrémentées. Les arabesques ainsi ajoutées en augmentent son panache tout autant que son caractère conclusif.

Sonate n° 5 en do mineur (S-C 7)

Si la sonate n° 4 peut s'appeler la « sonate aux ressemblances », la sonate n° 5 pourrait porter le titre de « sonate française ». En effet, il s'agit d'une des premières compositions de Silvius Leopold, qui n'était pas encore parti pour son long séjour en Italie (1710-1714) et l'influence des vieux maîtres français du luth paraît ici encore vierge des effets italianisants, dont il sera friand par la suite. Non seulement cette sonate est la plus ancienne datée par l'auteur (1706) mais elle porte à son en-tête, dans la version de Dresde, ces mots de Weiss lui-même : « Von anno 6. In Düsseldorf, ergo Nostra giuventu comparisce » (« De l'année 6 à Düsseldorf, donc celle de nos juvéniles premières armes »). Silvius et son frère cadet Sigismund étaient à cette époque employés comme luthistes à la cour rhénane de Düsseldorf.

La version de Dresde est donc précieuse grâce à cet en-tête. Par contre, il lui manque le menuet, augmenté d'une insertion de la main de Weiss dans la version de Londres, tout comme la courante : ce sont là d'ailleurs deux insertions facilement reconnaissables, au milieu d'une copie de la main d'un des cinq autres rédacteurs identifiés. L'allemande seule apparaît dans un troisième manuscrit, soit dans le Manuscrit de Paris. Le fait de ne pas y avoir mis, ni ajouté plus tard de prélude et d'y avoir inclus une gavotte, nous conduit à établir un rapprochement avec les six *Suites françaises* de Bach, créées un peu plus tard, qui commencent elles aussi par une allemande et dont trois contiennent une gavotte. L'une d'entre elles se trouve être également en do mineur. Sans aller jusqu'à prétendre que des modèles étaient institués, on peut comprendre que l'atmosphère française recherchée par les baroques germaniques tardifs suscitait chez eux certaines structures de composition.

Dès les premières notes de l'*Allemande*, nous sommes saisis à la fois par la noirceur tragique qui l'habite, établie par le registre grave de la voix supérieure, mais aussi par le style mélodique, très « luthistes français ». Dans le volumineux répertoire pour luth baroque du 17^e siècle, combien de pièces ne commencent-elles pas de cette façon ! Par ailleurs nous pouvons choisir de jouer ici les *notes égales*, selon une pratique de plus en plus courante du baroque tardif, quoique les *notes inégales* conviennent tout autant. La version de Dresde, avec ses notes ou doigtés parfois différents, offre une intéressante variante par rapport à celle de Londres, celle-ci étant plus dépouillée. Leur comparaison permet aux interprètes de légitimer dans une certaine mesure ce genre de changements parfois condamnés. Voilà donc une jurisprudence non négligeable ! Il n'est pas toujours indiqué, comme ici, de fondre les différentes versions dans une interprétation. Il y a incohérence de doigtés ou de phrasés. Il faut donc choisir, et j'ai choisi pour ma part celle de Londres, sans m'interdire par ailleurs des agréments de mon cru, tout en veillant à leur cohérence avec la version choisie.

On dit du ton de do mineur que « *sa tristesse inhérente ne saurait nous défendre d'être volubile (vivant) lorsque la pièce s'y prête* ». C'est bien ce qui se passe dans la courante (*Cour.*). Les jeux d'hémioles et les voix intérieures cachées dans les lignes principales – invisibles dans la partition mais révélées par l'instrument qui octroie une durée précise à chaque note et peut faire ainsi se découper des lignes intérieures - confèrent de plus une grande spiritualité à la pièce (Voir Annexe 1. *Le luth fin Baroque vu au travers de S.L.Weiss*). La *Gavotte* qui suit, encore plus du style « luthistes français » que le début de l'allemande, nous incite à opter cette fois sans ambages pour les *notes inégales* car cette pièce perdrait presque son sens à être jouée en notes égales. Certaines cadences rappellent fortement Robert de Visée, entre autres, tout comme le début de la *Sarabande* suivante, à la cellule rythmique pointée  plutôt qu'en noires ou croches égales. Pour terminer avec la gavotte, mentionnons sa parenté de style avec la courante de la 1^{ère} suite pour luth de Bach : toutes deux alternent des croches sautillantes avec d'occasionnelles doubles croches régulières, ajoutant à la charmante ambiguïté des notes inégales qui doivent dans le style français consister en un dérapage rythmique contrôlé des notes plutôt qu'en un égrènement de notes froidement pointées en série.

Une autre sorte d'inégalité rythmique est souvent en cause, mais cette fois dans les sarabandes : les grandes respirations dues à leur caractère douloureux ou méditatif allongent parfois les mesures et pour se défendre face aux critiques dénonçant une mesure qui n'est pas toujours strictement tenue, je dirais: comment être expressif en jouant d'une façon métronomique du début à la fin ? N'oublions pas que plusieurs auteurs de ce temps ont mentionné ce fait, du commencement de l'âge baroque (Caccini en 1601) jusqu'à sa fin. Couperin ne dit-il pas au sujet de certaines pièces : « *Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure ; il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des passages et à bien attendrir les accents (...)* » ? La qualité principale conférée à l'époque à do mineur transparaît bien dans cette sarabande, soit « *un timbre charmant malgré la tristesse* ». On peut en dire autant du *Menuet*, qui favorise par son style une autre sorte d'inégalité rythmique typique du baroque, soit le rythme lombard. Il s'agit tout bonnement de notes inégales à l'envers :  (la note rapide d'abord, la note lente ensuite), au lieu de  (inverse) et que l'on fait volontiers et plus souvent dans une ligne descendante. C'est la musique elle-même qui nous inspire cet effet au début de la deuxième section ainsi qu'à sa reprise.

La *Gigue* finale est comme la courante, grave mais très dynamique. Les basses qu'on y entend descendre diatoniquement très bas et prendre ainsi une belle ampleur dramatique évoquent le commentaire des historiens selon lesquels « *le baroque c'est le règne de la basse* ». Cette affirmation concerne le style d'écriture comme tel, bien sûr, mais la richesse instrumentale des basses innovée au luth baroque et l'importance accrue qui leur est ainsi conférée appuie davantage cette constatation. La dernière remarque que nous inspire cette sonate touche à la versatilité de la main droite, étonnante : à l'âge de vingt ans, Weiss n'avait peut-être pas encore le souffle qui sera le sien dans la composition des œuvres de maturité, lesquelles atteindront de surprenantes dimensions, mais la technique de sa main droite était déjà aboutie ; l'audace de la difficulté dans de fréquents écarts en fait foi !

Sonate n° 6 en mi bémol majeur (S-C 10)

Tonalité intéressante que mi bémol majeur, qui convenait en principe « *à des sujets plutôt sérieux, ne comportait aucune exubérance et favorisait le pathétique dans l'expression* ». Pourtant, mise à part une sensation de couleur tonale un peu ténue, avouons que cette sonate affiche énergie, sérénité sinon bonne humeur, et même parfois luminosité. Nous en avons ici l'unique version sauf pour la courante (dernière sonate de Dresde), concordance non mentionnée dans les notes critiques de D.A. Smith.

Il nous faut choisir pour cette sonate entre deux préludes. On peut voir d'ailleurs que Weiss a quasiment écrit deux fois le même prélude, le premier étant plus élaboré et avec plus de panache, et le deuxième paraissant une simple et courte variante du premier. Puisqu'il faut en reclasser un comme pièce isolée, ne vaut-il pas mieux faire cela avec le premier, puisqu'il se justifie justement beaucoup mieux par lui-même? Le second *Prelude*, qui remplit exactement l'espace qui restait sur sa feuille (Voir le Contexte général au sujet des préludes) est non mesuré comme le premier et selon l'usage, constitue à peine une entrée en matière pour établir le ton : on tourbillonne quelques instants autour de l'accord de tonique, on égrène quelques arpèges puis la cadence, et hop ! Nous voilà déjà dans l'*Allemande*, grand soliloque mi-serein, mi-désabusé. On y remarque l'utilisation d'unissons similaires à ceux de l'allemande de la sonate n° 4 S-C5. La courante qui suit (*Cour:*) enchaîne sans répit de grandes phrases allègres, aux mélodies agiles. À peine soufflons-nous le temps d'une courte pause avant la conclusion de chaque section. La *Bouree* est encore plus alerte et sa course brillante nous amène d'une seule traite à la note finale. La *Sarabande* reste dans le ton principal, au lieu d'aller au ton relatif mineur, comme souvent. Son thème de départ se confond avec celui de la chaconne qui suivra trois pages plus loin. On sent le besoin dans cette sarabande de faire abondamment usage de variations dynamiques dans les reprises des deux sections. Peu après le début de la deuxième section se révèlent une telle suavité, une telle rêverie dans la mélodie, que j'ai spontanément agrémenté dans mon enregistrement une mesure en faisant chevaucher son harmonie sur la mesure suivante. Mais puisque celle-ci étire un accord sur ses trois temps, nous pouvons la rattraper tout entière sur le troisième temps seul, en notes rapides :



Cette audace, toute personnelle, est néanmoins en accord avec la permissivité de cette musique (voir les exemples de Quantz). Le *Menuet* nous donne pour sa part envie de

l'intituler « Le hoquet ». Comme les autres menuets il a toutefois beaucoup de grâce. Ce sont les liaisons savamment placées, en conjonction avec la réverbération inattendue de certaines notes lors des changements de cordes, qui nous suggèrent un phrasé ainsi découpé. Au surplus, en mettant en valeur les ornements et leurs variantes possibles, nous obtenons des clin d'œil subtils d'une phrase à l'autre. Voilà encore un bel exemple d'une pièce de luth qui paraît monotone sur partition, mais qui dévoile toute sa richesse dès que révélée par l'instrument. La *Ciaccoïne*, seule pièce autographe de cette sonate, remplace la gigue habituelle comme mouvement final. Le thème initial, six variations et une conclusion la composent. Elle est sobre, équilibrée et montre le souci de faire chanter les lignes à tout moment.

Sonate n° 7 en ré mineur (S-C 11)

Nous référant toujours à Mattheson, nous pouvons voir dans la tonalité de ré mineur « *quelque chose de dévot et tranquille en même temps que grand, plaisant et satisfait (complet). Cela suscitera donc la dévotion dans un contexte sacré et la paix de l'esprit dans un contexte profane, sans nous empêcher par ailleurs d'y mettre une certaine allégresse, quoique contenue* ». Ce portrait tonal me paraît juste en tous points. Quatre exemplaires de cette sonate nous sont restés : ceux de Londres, Dresde, et deux cahiers différents de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie. Quelques mouvements se trouvent en plus dans d'autres bibliothèques d'Europe. Dans la version de Londres, de la main d'un copiste sauf pour quelques corrections de l'auteur, cette sonate commence directement par l'allemande. Celle de Dresde, paraissant plus tardive à cause de certaines rectifications avantageuses, inscrit au début *Partie de S.L. Weiss* et commence par la *Fantasia*, laquelle est en fait un prélude non mesuré, portant typiquement la marque de l'improvisation. Cette fantaisie, aux phrases éloquentes, est à mon avis indispensable et doit être rattachée à la version de Londres, à moins qu'on ne lui préfère le prélude d'une des deux versions de Varsovie, d'une intensité émotionnelle équivalente.

L' *Allemande*, empreinte de tristesse (nous pensons aux termes *dévo*t et *grand*), nous plonge dans la méditation avant que nous ne nous laissions entraîner dans l'une des plus surprenantes courantes (*Cour:*) que Weiss ait écrites, au rythme lancinant et aux modulations inhabituelles. Pas étonnant que Quantz, le partenaire de Weiss, l'ait transcrite pour flûte seule. La *Gavotte* qui suit reste dans le sillage rythmique de la courante puis nous voilà emportés par la sarabande (*Sarab:*) dans un univers de calme et d'abandon. Le *Menuet* reprend subtilement, comme Weiss aime le faire, l'harmonie et les phrases des mouvements précédents, en particulier une ligne ascendante bien reconnaissable dans l'allemande et la courante. Puis la *Gigue* se déploie, impériale, dense, nous réservant pour la fin des traits de doubles croches évoquant l'allégresse contenue ci-dessus mentionnée.

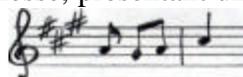
Sonate n° 8 en la majeur (S-C 12)

Peut-être cette sonate, plus que les autres, évoque-t-elle le mot *galanterie*. Celui-ci désignait d'une part la musique instrumentale de chambre ou solo de cette époque (en opposition aux musiques de scène et religieuse), et d'autre part l'élégance et la délicatesse d'une écriture légère que Weiss privilégiait parfois. Son goût et sa préoccupation pour la *galanterie* lui font donner souvent à ses oeuvres une tournure proche du *style galant*, cette musique nouvelle déjà en train de s'imposer. Weiss est pourtant comme Bach un représentant du style allemand, synthèse finale des deux grands styles baroques du 17^e siècle, et faisant

un usage modéré de chaque tendance (style français: texte musical sobre, rempli de brefs et subtils ornements ; style italien: phrases dynamiquement remplies de diminutions rapides). Bach et Weiss restent donc résolument baroques, mais ce dernier incorpore une touche de *galanterie* qui rend son œuvre originale et la rapproche du classicisme prochain. On verra par exemple ses dernières compositions, toujours bien baroques, utiliser en même temps les éléments structurels fondamentaux de la forme sonate. Des effluves de ce classicisme émanent déjà de la sonate n° 8 : légèreté, grâce, équilibre, aucun détour tortueux d'écriture, des thèmes clairs, chantants, répétés mais sans contrepunt alourdissant, bref une finesse d'expression démontrant qu'une telle organisation de légèreté contrôlée est bien le fruit d'un esprit fin et conscient, qui n'exclut pas non plus la passion, comme la sarabande le prouve.

La sonate n° 8, qui n'est pas autographe, est comme la sonate n° 1 : on en trouve beaucoup de sources, beaucoup de mouvements qui s'additionnent dans le temps (11 en tout, dont trois préludes et un *Conclude*), et il faut faire un choix parmi ceux-ci pour avoir une sonate équilibrée. Le *Prelude* est emprunté, pareillement à la fantaisie de la sonate n° 7, à sa version de Dresde. Il faut dire que, les versions de Vienne et de Varsovie ayant encore chacune un prélude différent, on peut choisir l'un d'eux à la place de celui de Dresde, mais choisir ce dernier est ici plus cohérent avec le processus de synthèse des deux principaux manuscrits. À l'en-tête se trouve l'inscription suivante : « *Suonata del Sigre Sigism. Weifs* ». Mais Silvius l'a corrigée en biffant le nom de son frère et en mettant « *S. L.* » à la place, sans doute après que le copiste ait fait l'erreur. Voilà en tous cas un prélude qui se trouve être à peine une « mise en tonalité » : de typiques accords de départ se développent en volutes par quelques simples modulations. Il fait penser, en plus court, au prélude de la sonate n° 1.

Mattheson décrit le ton de la majeure comme étant « *émouvant (mélancolique) malgré sa brillance, et ayant tendance à être utilisé plus pour les passions tristes que pour les divertissements* ». Cela ne paraît être vrai ici que pour l'allemande et la chaconne, à moins de prendre en compte la sonorité même du luth, naturellement mélancolique. C'est peut-être du moins cette tristesse de la majeure qui crée la tendre luminosité de l'*Allemande*. Quelle meilleure définition que « noble tendresse » convient en effet pour celle-ci ? Une fragile fraîcheur en émane, et on constate tout le savoir-faire du compositeur, qui a encore trouvé l'équilibre entre savante écriture et expressivité dépouillée et limpide. L'entraînante courante (*Cour:*) qui suit conserve grâce et noblesse, présentant une cellule thématique enlevante :



qui laisse cours à des développements brefs et agités. L'auditeur muni de la partition de cette sonate remarquera, dans mon enregistrement comme dans d'autres, de légères divergences par rapport au texte, et notamment, pour cette courante, dans la conduite de la basse. Répétons que ces divergences proviennent des autres copies manuscrites contenant les mêmes œuvres, et cette basse m'a paru personnellement plus équilibrée dans la version de Podebrady.

Le même esprit règne dans la *Bourée*, aux phrases ondoyantes. La franche gaieté et l'insouciance qui l'habitent sont tout à coup annulées par le premier accord de la *Sarabanda*, dans le ton relatif de fa dièse mineur, qui annonce un discours dramatique inattendu et d'une telle gravité qu'on ne peut éviter de penser à l'expression d'une douleur réelle et intense. Cette pièce est pour moi le premier joyau de tout le Manuscrit de Londres, un moment unique de révélation intérieure qui frappe de plein fouet notre imagination. Cette douleur ardente, mais aussi arrogante, crâneuse, nous laisse pantois. Des phrases haletantes

(remarquez la première, au motif ascendant, se butant à un énorme point d'interrogation, puis retombant de désespoir) mènent à d'autres phrases plus déchirantes encore, qui ne peuvent que venir mourir sur des accords écrasants de fatalité. Ces moments intenses occasionnent à propos l'utilisation du *balancement*, cet agrément qui, sous forme de vibrato intense, permet au luth de pleurer littéralement.

Après l'éloquente marque d'affliction suscitée par cette tonalité (Mattheson en parle aussi comme « *menant à une grande affliction languissante* » et comme « *ayant quelque chose d'abandonné, de singulier, de misanthrope* »), voici avec le *Menuet* le retour à l'insouciance. En fait, la galanterie définie plus haut était si appréciée dans l'Allemagne d'alors et ses pays voisins, qu'il n'est pas étonnant de voir tant de menuets dans les manuscrits anciens, puisque celui-ci était idéal pour exprimer cette galanterie. Après le menuet se succèdent deux mouvements conclusifs, soit la *Ciacona* puis la gigue. Bach a fait de même pour sa deuxième partita pour violon seul, mais en terminant à l'inverse par l'immense chaconne. Celle de Weiss, à laquelle nous pouvons ajouter une dernière variation qui se trouvait dans les versions de Vienne et d'Augsbourg, réunit brillance et mélancolie. Contrairement à l'usage courant de ne pas jouer la reprise du thème de clôture, je fais ici cette répétition car elle est minutieusement indiquée dans tous les manuscrits et n'est pas le moins du monde inopportune, car elle permet de renforcer l'emphase des phrases finales. C'est ici le moment de soulever la question à savoir si toutes ces pièces du répertoire baroque, dont la passacaille et les chaconnes de Weiss, qui ont des points de reprise aussi à la dernière section, n'étaient pas plutôt jouées à l'époque avec cette dernière reprise que sans. La *Gigue* est toute exubérance, les notes ricochant trois par trois du début à la fin.

Sonate n° 9 en ré mineur (S-C 13)

Trois des cinq mouvements de cette sonate apparaissent également dans le Manuscrit de Rostock. Précisons bien : cinq mouvements et non six car le *Largo* qui semble terminer l'œuvre s'avère être en fait une section de duo (probablement encore avec flûte traversière). Elle sera donc réunie plus loin au *Duo 5* du manuscrit. Peut-être Weiss ou Adlersfeld cherchaient où insérer cette page isolée et la proximité de la sonate n° 9 leur a-t-elle paru convenable parce qu'il lui manquait une sarabande, qui plus est dans le même ton, et il n'est pas interdit de considérer que ce *Largo* faisait partie des pièces adaptables pour un solo, surtout lorsqu'on pense à l'ornementation que l'on peut se permettre ici. La sonate no 9 est de la main d'un copiste sauf pour une suggestion d'ornement au bas d'une page, par Weiss lui-même.

Voilà donc une sonate qui n'est néanmoins en rien décousue et qui dévoile même une forte unité thématique. On observera effectivement à chaque début de mouvement les pôles mélodiques quinte => tonique réitérés de façon évidente par le même schéma descendant. Il sera au surplus facile de remarquer à quel point le prélude et l'allemande ressemblent à ceux de la sonate n° 7. Certains passages sont pour ainsi dire identiques. Pourtant, comme chez Scarlatti où certaines sonates semblent réapparaître périodiquement dans le catalogue sous un jour nouveau, aucune des pièces de Weiss ne se trouve être la « variation d'une autre en moins bien ». Si la *Fantasia* de la sonate n° 7 possède l'allure fière d'une toccate, le *Preludie* de la sonate n° 9 contraste par une gravité en expansion : contenue et douce au départ, puis s'agitant ensuite peu à peu jusqu'à l'angoisse. Juste avant le dernier accord de ce prélude non mesuré, nous voyons indiqué un renvoi à une insertion ajoutée de la main de Weiss. Celui-ci avait dû trouver la fin trop hâtive, et qu'il fallait ajouter ces quelques arpèges modulants

avant de conclure. Mais cette insertion s'arrêtant au milieu d'une phrase à la fin de la page (un autre feuillet, qui aurait été perdu, contenait sans doute la suite), nous devons composer nous-même le lien manquant, et j'ai opté personnellement de le réduire au minimum en finissant le trait de gamme descendante déjà amorcé, et ensuite remontant à l'accord final par un arpège et une cadence identique aux précédentes. Mon intervention se limite donc à une simple connexion :



Interpolation possible de l'insertion incomplète de Weiss

L'hypothèse voulant que souvent un prélude soit improvisé et couché sur le papier après que les autres mouvements aient été composés paraît s'affirmer ici encore. On y discerne en effet l'esprit général de la sonate ainsi que des séquences harmoniques et mélodiques. En pensant au caractère dévot de ré mineur, ne voit-on pas l'amorce de l'*Allemande* comme une véritable offrande pleine de piété ? Il est intéressant de comparer l'allemande de la sonate n° 7 avec celle-ci, leur similitude favorisant justement la constatation d'une habile variété. S'il s'agit de similitude pour le prélude et l'allemande, nous trouvons tout à fait dans le cas de la courante (*Cour:*) en présence d'une *variante*, c'est-à-dire d'une version antérieure ou d'un remaniement de la même pièce qui se trouve dans une autre sonate (Dresde S-C34), car les thèmes principaux sont absolument les mêmes et les différences apparaissent de façon précise dans les développements internes. Mais celles-ci sont suffisamment marquées pour rendre valable et en définitive unique chacune de ces deux variantes.

La *Bouree* devait, quant à elle, être un véritable succès populaire au 18^e siècle. C'est en effet de toutes les pièces de Weiss celle qui connaît le plus grand nombre de sources. Nommons-les: Londres (2 versions), Londres II (cahier du luthiste Straube), Strasbourg, Rostock, Götting, Moscou, Varsovie (dans quatre volumes différents), et Buenos Aires. Obtenir copie de tous ces manuscrits ne fut pas facile mais quel régal pour celui qui veut comparer ces douze versions d'une même pièce ! Nous découvrons avec intérêt quantité de petites variations d'écriture d'un exemplaire à l'autre, mais tous restent en général fort ressemblants, sauf deux : la deuxième version de Londres (p.78) dont les reprises sont écrites et ornées, et celle de Moscou où il s'agit d'un véritable *double*, toute la pièce étant en croches au lieu de noires, autrement dit en *diminutions*. J'ai donc choisi de mon côté d'interpréter la bourrée de cette neuvième sonate et son double. Enfin, en tant que mouvement final, le *Menuet* suscitait d'abord quelque crainte, mais la découverte d'un si beau thème fut rassurante, d'autant plus que ce menuet respire tellement ce « *quelque chose de grand, plaisant et satisfait* » dont parle Mattheson à propos de l'univers du ré mineur. De ce fait, je suis toujours poussé irrésistiblement à le rejouer une deuxième fois en entier une fois terminé, sans ressentir pour autant la moindre redondance.

Sonate n° 10 en si bémol majeur (S-C 15)

Présente aussi en entier dans le Manuscrit de Varsovie, la sonate n° 10 ne l'est qu'à moitié dans celui de Dresde. Cette moitié s'y voit rattachée à trois mouvements pris dans le grand *Divertimento à solo* (Londres, p. 224 à 232) pour constituer dans Dresde une sonate

distincte. Deux mouvements sont autographes dans Londres, l'allemande et la courante. « *Cette tonalité est fort divertissante et somptueuse tout en gardant volontiers quelque chose de modeste ; elle peut donc paraître à la fois magnifique et mignonne. Parmi d'autres qualités qui lui sont jointes, il ne faut pas oublier celle-ci : Ad ardua animam elevat* ». Voilà comment Mattheson décrit si bémol majeur dans sa liste de *Tonartencharakteristik*, émaillant d'ailleurs son texte de nombreux mots français (comme ici divertissante, modeste, magnifique et mignonne).

Une somptueuse noblesse, qui respire quand même la détente, apparaît effectivement dès le début de l'*Allemande*, grâce à ce parti pris affirmé d'utilisation du registre grave. Celui-ci crée une atmosphère tout autre que celle obtenue dans une tonalité mineure, beaucoup plus noire : on pense justement à l'allemande de la sonate n° 5, à la ligne de départ si semblable mais si sombre. Les allemandes de Weiss sont comme certaines pièces de Schubert : interminables. Mais ces longueurs permettent une langueur qui nous fait flotter dans une apaisante rêverie. La sportive courante (*Cour:*) qui nous réveille ensuite fait penser, avec son mélange de croches égales et en triolets, à une course de slalom. La version de Dresde porte la mention *moderato* et remplace tous les triolets par la cellule , ce qui lui donne une allure de menuet ! Voilà qui est intéressant : on voit qu'à la fin du baroque, à cause des nouveaux besoins d'expression musicale, ces deux cellules rythmiques tendent à se distinguer alors qu'elles étaient auparavant très similaires puisque les triolets étaient joués en principe inégalement.

Esprits de fête et de danse règnent dans la *Paisane*. On notera en passant que les sonates 10, 11 et 12 contiennent chacune une paysanne, mais pas de prélude, et ne présentent aucun mouvement dans le mode mineur. Ni drame ni badinerie n'animent la sarabande (*Sarab:*), mais une touchante bonne grâce. Le *Menuet* est volontaire mais reste également gracieux. C'est la *Gigue* terminant la sonate qui se réserve tout le panache et la majesté d'un grand discours, avec des phrases éloquentes et ne manquant pas de souffle.

Sonate n° 11 en la majeur (S-C 16)

Cette sonate pourrait, comme l'a fait observer Tim Crawford, être appelée la « Sonate de Noël de Weiss ». En effet les paysannes, les pastorales et les effets d'écho étaient volontiers associés au thème de la nativité. De ses six mouvements, seule la pastorale est en version unique. Les manuscrits de Vienne et de Dresde contiennent les cinq autres mouvements et remplacent cette dernière par la gigue de la sonate n° 8, S-C12. Ceux de Podebrady et d'Haslemere en ont deux pièces chacun. La copie de Londres est entièrement de la main du compositeur. Celles de Vienne et de Dresde portent respectivement les titres *Partita Mons. Weis* et *Suonata del Sigre S.L. Weifs*. Tout comme pour la sonate n° 8, je ne trouve pas que le ton de la majeur ait inspiré ici les passions tristes évoquées par Mattheson, sauf encore une fois pour l'allemande, qui offre, il est vrai, de doux moments de mélancolie. Nous n'avions cependant pas cité cet auteur entièrement : « *La majeur est très approprié pour les œuvres pour violon* » ajoute-t-il. Voilà peut-être une réponse à notre divergence et je crois en outre que Mattheson décrit les tonalités en pensant d'abord, ou beaucoup en tous cas, à l'orchestre.

L'allemande (*Allem:*) dégage donc de la mélancolie mais en même temps une imposante assurance, comme une royale majesté. Comme pour sa sœur de la sonate précédente, le registre grave y est amplement utilisé et le sera même dans les autres

mouvements, l'auteur semblant prendre plaisir à faire résonner tous les timbres riches qui en émanent. *L'Air en echo* qui suit nous offre toute une surprise : il porte le sous-titre *Largo* (très lent) alors que dans les trois autres manuscrits on y lit *Vivace* (très vite). Que faire ? Quatre considérations entrent en compte. D'abord cet air prend la place normale d'une courante et est, sur quatre sources, trois fois mentionné *Vivace*. Ensuite, la partition de cette pièce dite « en écho » fait justement alterner constamment et clairement les mentions *f* et *p* (fort et doux), ce qui est, avec les nombreux ornements indiqués, très difficile à contrôler à grande vitesse. Troisièmement, il ne faut pas oublier que jouer la même pièce dans des tempi complètement opposés était courant chez les luthistes du dix-septième siècle. À preuve, des pièces comme l'allemande dite *Testament de Mézangeau*, chef d'œuvre d'Ennemond Gautier, qui se retrouve pourtant comme gigue dans d'autres manuscrits, et de façon convaincante ! L'idéal serait donc peut-être de jouer la pièce deux fois d'affilée, très lentement et très rapidement. Quatrième constatation qui arrange aussi les choses : cette pièce a tout du menuet (accentuation, dimensions des phrases, etc.). Tout compte fait, la lenteur d'un *largo* paraissant inopportune après une allemande, et un *vivace* techniquement beaucoup trop rapide, mon choix fut de jouer cette page comme une courante modérée, proche de l'esprit du menuet.

La *Paisañe* est très vivante, avec une alternance régulière de thèmes sautillants et de courtes envolées chantantes. Comme elle apparaît aussi dans quatre sources différentes, on remarque pour ses différentes phrases quatre différentes sortes de coulés :



Ceci montre encore à mon avis la non-fixité des détails interprétatifs de cette musique. Sérénité, calme et simplicité sont le propre de la sarabande (*Sarab:*), dont la première mesure rappelle en tous points (sauf pour le registre, beaucoup plus bas ici) celle de son homonyme de la quatrième sonate, alors que le frivole menuet (*Men:*), qui porte le sous-titre *Madame la grondeuse* dans la version de Vienne, fait penser à un jeu de saute-mouton (tressautante petite cellule mélodique) constamment interrompu par un personnage effectivement ronchonneur (basse descendante). La jolie *Pastorrell* conclusive est en mesure de 6/8 comme une gigue, mais on y trouve, au lieu du flot continu de notes de cette dernière, le balancement champêtre caractéristique . Détail inusité, influencé par l'esprit de Noël peut-être : cette pièce n'est pas faite de deux sections avec reprises, mais bien d'une seule, entièrement reprise.

Sonate n° 12 en do majeur (S-C 17)

Seule autre source de cette sonate, le Manuscrit de Salzbourg est en si mauvais état (en tout cas d'après le microfilm qui m'est parvenu), que le déchiffrement en est franchement ardu. 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 Silvius et plus de vingt sont d'un certain Fichtel, qu'il nous faudra bien découvrir mieux qu'en surface un jour et qui redeviendra, qui sait? un compositeur joué et respecté, comme Weiss. Mais j'ai décelé pour cette sonate une version malgré tout fort semblable à celle de Londres, ce qui semble confirmer la polyvalence de certaines œuvres de ce temps, jouables en solo ou en ensemble. La version de Londres porte dans la marge de sa

première page, écrits par leur auteur, les mots *Veritable original. S.L.Weis.* Comme pour la sonate no. 10, l'allemande et la courante sont d'ailleurs rédigées par la propre main de Weiss; le reste de la sonate est de la main d'un copiste.

Description de do majeur à l'époque : « *Cette tonalité a un fort caractère de brutalité et d'effronterie mais n'est pas impropre aux réjouissances là où on laisse ordinairement cours à sa joie. Un compositeur habile peut, en dépit de cela, quand il choisit bien les instruments accompagnateurs, en faire quelque chose de charmant et l'appliquer aussi convenablement aux moments de tendresse* ». Ce tableau ambivalent est très proche de celui de ré majeur.

Comme d'habitude, il faut agrémenter dans cette sonate les reprises de chaque section, particulièrement celles de l'allemande (*Allem:*) aux modulations volontairement espacées ici, mais dont la faconde déclamatoire ne se tarit pas. Il en est d'ailleurs pour le traitement ornemental comme pour la simple exécution des notes écrites : un univers insoupçonné de possibilités expressives se révèle à nous dès que nous avons l'instrument en main, et reste inenvisageable sans celui-ci. Idem pour l'ornementation : le mélange des cordes ouvertes et notes jouées sur manche, et la disposition fortuitement renouvelée de la main gauche sur celui-ci occasionnent des fioritures spontanées et surprenantes, que nous aurions peine à élaborer cérébralement. Les luthistes ne devraient donc pas être surpris par l'allure de certains passages qu'ils viennent d'orner spontanément, ils sont parfaitement naturels et outrepassent les époques ; ils viennent d'abord directement de l'instrument lui-même et pas seulement de notre imagination débridée ! Nous suivons d'ailleurs en cela une méthode créative weissienne fondamentale, soit celle de la composition directe par motifs d'écriture fortement idiomatiques, et imitons même souvent des motifs déjà existants dans ses oeuvres. Un dernier mot sur l'allemande : son air de parenté avec l'allemande précédente vient certainement de ce que la ligne de basse est la même pour les trois premières mesures.

La volubile *Courante* qui suit présente ce même symptôme dans les basses par rapport à celle de la sonate n° 1. Le motif des notes répétées sert par contre ici efficacement d'élément dynamique. C'est une **Bourrée** pleine de soleil qui lui succède, à l'allégresse non contenue. Notons que la bourrée, tout comme la paysanne de cette même sonate, n'a pas, fait assez rare, de titre inscrit au début de la partition. Il était facile de déduire par leur style que nous avions là une bourrée et une paysanne, mais cela est de toute façon confirmé par le manuscrit de Salzbourg qui porte ces deux titres. Suavité, féminité, légèreté, élégance s'appliquent à la *Sarabande*, et c'est avec ces qualités, comme le dit le luthiste dresdois André Burguete, que nous retrouvons toute la Dresde de ce temps, représentante flamboyante de ces qualités françaises et italiennes parfaitement équilibrées. Pas étonnant que notre maître du luth s'y sentit chez lui et y demeura malgré les offres faramineuses que les autres cours princières d'Europe lui faisaient.

Le *Menuet* fait partie des « menuets rapides » qui, par leur harmonie amaigrie et leur échange commode de voix, font contraste avec la plupart des autres menuets, à la mélodie continue au soprano avec des voix d'accompagnement discrètes (mais d'un impact sonore très puissant !) et qui doivent à notre avis être joués à vitesse modérée. Ce menuet-ci est comparable avec, par exemple, celui de la sonate n° 4. Les dimensions de la **Paysanne** et son caractère fier et résolu lui attribuaient bien logiquement la place de mouvement final, et c'est peut-être pourquoi elle ne se trouve pas au milieu de la sonate, comme les paysannes des deux sonates précédentes.

Sonate n° 13 en ré majeur (S-C 18)

La sonate solo n° 13 inaugure la série des cinq sonates centrales du manuscrit datant toutes de 1719, année particulièrement féconde, d'autant plus que trois autres pièces isolées du manuscrit portent aussi cette date. Ces cinq sonates sont de la plume de deux différents copistes, mais comme partout dans le manuscrit l'enchaînement des graphies est plutôt disparate que régulier, à savoir que ne correspondent pas nécessairement un copiste et une oeuvre entière (voir le Contexte général). On note aussi que presque tous leurs mouvements portent à la fin les mots *Weis* ou *Weis 1719* ou encore *S.L.Weis 1719*. Une autre constatation d'ordre typographique est que l'usage d'un seul *s* est constant dans tout le manuscrit de Londres, sauf aux quatre dernières mentions où l'on verra apparaître *Weifs* tel qu'il est inscrit systématiquement dans celui de Dresde.

Dans le Manuscrit de Vienne, cette sonate commence par le prélude de la sonate n° 2 et se termine par l'angloise, la passacaille ne s'y trouvant pas. Celle-ci existe cependant dans le Manuscrit d'Haslemere. Suivant ce que je disais dans le Contexte général, il y aurait certainement lieu ici, comme pour chaque sonate qui n'a pas de prélude, d'en façonner un en puisant les éléments thématiques dans les autres mouvements. D'après la description de ré majeur à cette époque que je donnais pour la sonate n° 2, nous devrions trouver dans cette tonalité deux esprits opposés : l'un « *brillant et volontaire* », l'autre « *délicat dans les moments calmes* ». Ces moments calmes ne semblent guère habiter que l'allemande et le début de la passacaille, la sarabande étant plutôt nerveuse, fiévreuse et agitée. Notons dans l'*Allemande*, dont le début suit un patron harmonique weissien typique, des octaves parallèles à la façon classique et que l'on retrouvera chez Haydn ou Mozart. Lorsqu'on travaille une allemande de Weiss, on a l'impression de sculpter du cristal : tout comme on taille le verre en examinant les possibilités d'effets de la lumière à travers les facettes du cristal, on cisèle chaque note par un dosage minutieux des timbres, chacune ayant sa couleur.

Jouer la courante (*Cour:*) sans s'essouffler relève de la gageure: sa virtuosité inhérente a de quoi décourager plus d'un exécutant ! L'*Angloise*, sur cinq manuscrits, porte trois fois ce nom (Londres, Vienne et Buenos Aires) mais aussi deux fois le nom de paysanne (Vienne-2ème copie et Varsovie). Nous y trouvons des phrases courtes et pimpantes, contrairement à la courante qui a les siennes longues et élaborées. Une composition comme cette angloise montre à quel point un intermède léger peut aérer une sonate contenant tant d'autres moments plus sérieux. Sa construction nous paraît presque plus classique que baroque, pour ainsi dire quasiment haydénienne ! Les notes égales et inégales peuvent s'y mélanger tout naturellement, technique et musicalité en étant les causes : en effet, le doigté de main droite nous fait émettre spontanément le rythme  plutôt que la cellule écrite  et quelle platitude ne trouverions-nous pas à ne jouer que cette dernière tout du long, à moins d'interpréter la pièce très vite. Les sources alternatives de cette pièce m'ont apporté une agréable surprise : en l'exécutant, peu avant la fin de la première section, un besoin irrésistible de répéter deux mesures me causait un tracass d'intégrité professionnelle; quelle joie de voir peu après qu'une des copies de Vienne contient précisément cette petite reprise écrite note pour note ! Autre surprise dans cette angloise : la deuxième section commence carrément par l'enchaînement harmonique caractéristique du Rock&roll, soit celui de la gamme pentatonique : voilà une petite anticipation stylistique non sans intérêt...

La sarabande (**Sarab:**) est assez difficile techniquement en ce qu'elle nécessite un *legato* intégral, pratiquement sans coupure sonore, à part celles des reprises, nous obligeant à développer des doigtés de main gauche du genre dit « spaghetti ». La fin ornée de la reprise de la première section, bien écrite ici, dépasse de beaucoup la mesure officielle. Cela confirme encore l'élasticité du rythme que l'on se permettait lorsque les besoins d'expressivité de cette musique s'imposaient. Le **Menuet** nous fait penser à l'adjectif « guerrier » utilisé par Mattheson pour décrire ré majeur, et on y décèlera sans peine, au début exactement, le même canevas mélodique que pour la sarabande, ainsi que vers la fin ce qu'on appelle le « thème caché » (réapparition voilée du premier thème). Le début du morceau se retrouve en outre dans un autre menuet de Weiss, mais il n'y a que la première mesure qui soit semblable.

Tous les guitaristes connaissent la **Passagaille** conclusive, qui ne montre aucune pagaille dans l'écriture mais au contraire une maturité de composition admirable; elle se déroule en un crescendo dramatique enlevant mais contrôlé, et cela à condition de faire toutes les reprises y compris celle de la conclusion, tel qu'indiqué. C'est une des rares pièces de ce grand volume à avoir déjà passé sous les doigts de nombreux interprètes. Elle est notamment au programme de plusieurs classes de guitare dans le monde. Un de ses attraits réside dans la versatilité de la basse, continuellement syncopée et donnant ainsi au discours une impulsion originale.

Sonate n° 14 en Fa majeur (S-C 19)

Des extraits de cette sonate apparaissent dans les Manuscrits de Munich et de Rostock. Elle nous rappelle facilement la sonate n° 1, tant par la tonalité que par la technique d'écriture. Le ton de Fa semblait donner à Léopold toute l'inspiration désirée pour exprimer cette noblesse et cette aisance évoquées pour décrire fa majeur. Après un bref **Prelud:** respirant l'audace harmonique autant que l'improvisation brute, voici, avec l'**Allemande**, cette noblesse dans tout son éclat. Comme d'habitude une rêverie s'empare de nous peu après le début. La deuxième section s'entame même avec une sorte de tendre divagation faisant flotter une ligne mélodique incertaine qui balance entre tonique et dominante : voilà une perle weissienne qui éveillera notre réceptivité bien plus, il me semble, que la typique marche harmonique « à la baroque » qui suit. Weiss se saoule ici du son de son instrument, tout à fait comme, pourrions-nous dire, Louis Couperin de son clavecin, lors de similaires flottements de discours régis par la pure jouissance du son.

Constatation rare : cette allemande n'a pas de reprises de sections. Malgré cette rareté, je serais étonné que cela soit un oubli. La plupart du temps je n'en fais pas quand je la joue mais j'orne alors directement le texte musical presque comme si j'étais en situation de reprise. Ce n'est donc pas divergence du texte mais ornementation qu'il y a, tout comme c'est le cas pour d'autres pièces jouées en concert ou sur disque, où des reprises sont parfois – rarement – enlevées (allemandes ou sarabandes presque uniquement), arbitrairement il est vrai, mais non sans raison de limite de temps. Notre allemande en Fa contient par ailleurs une grande *petite reprise* à la fin, bien indiquée cette fois. Un passage n'est pas sans rappeler la ligne ascendante initiale de l'allemande de la sonate n° 2.

La triomphante allégresse qui habite la courante (**Cour:**) est exprimée entre autres par de savantes hémioles (rythmes binaires à cheval sur une mesure ternaire) et par des lignes mélodiques secondaires à contretemps. Il y a aussi un évident jeu de balle entre les

liaisons sur temps forts et celles sur temps faibles. On trouve la même allégresse dans la dynamique *Bourée* qui suit. Mais quels sauts de pouce ne devons-nous pas faire à la main droite ! Remarquons aussi, dans les deux exemplaires de la bibliothèque de Rostock, des ornements différents mais encore plus difficiles que ceux de Londres, ce qui laisse supposer que leurs titulaires étaient très virtuoses ou qu'ils ne la jouaient pas nécessairement à grande vitesse.

La sarabande (*Sarab.*) semble être un grand point d'interrogation; elle débute d'ailleurs avec une double surprise : le ton relatif mineur et un départ qui esquive l'affirmation habituelle du premier degré. C'est un bijou de suavité et de mélancolie. La joie paisible revient avec le *Menuet*. On y reconnaît sans peine une parenté thématique avec le menuet en Sol bien connu, mais postérieur, de J.S.Bach faisant partie du deuxième Petit livre d'Anna Magdalena Bach (1725). Un peu avant la fin, on trouve même une ligne descendante qui sera évoquée par la Musette du même livre. La *Gigue* finale, de par son fugato serré et ses modulations continues, nous astreint à son tour à un lourd travail technique, nécessitant de constants étouffements de cordes pour un discours clair. Certaines mesures de la gigue donnent encore la preuve de voix internes multiples, issues des voix principales simples, pensées et rendues par des doigtés minutieusement choisis. À d'autres endroits il est clair que des doigtés ont été choisis par Weiss pour leur couleur de timbre.

Sonate n° 15 en fa mineur (S-C 21)

Le décalage que l'on voit ici avec la numérotation Smith-Crawford sera le dernier : il est dû à ce que nous sautons encore, pour le moment, par-dessus une cinquième et dernière sonate-duo voisine en ré mineur, regroupée aux quatre autres à la fin de cette analyse, ainsi qu'à la sonate S-C4 que je classerai aussi plus loin dans les pièces isolées car elle est incomplète.

« *Ce ton semble tempéré et paisible, mais aussi profond et lourd, avec quelque chose de désespéré donnant l'idée d'une angoisse mortelle, et qui est aussi mobile à l'excès. Cela exprime bien une mélancolie noire et doit faire naître chez l'auditeur un frémissement ou un frisson* ». La description de Mattheson s'avère à mon avis assez juste car cette musique possède un allant, une sorte de vigueur essoufflante, bref une grande mobilité exerçant une sorte de brassage ininterrompu de sombres idées musicales. Le manuscrit de Dresde contient la même sonate en entier et nous pouvons y puiser comme à l'habitude quelques variantes intéressantes, surtout pour la sarabande. Cette dernière est étonnamment placée dans Londres à la manière de Bach, soit avant la bourrée et non après. On découvre dès l'*Allemande* que cette tonalité implique pour la main gauche des positions inhabituelles. On sent chez l'auteur la conscience de jouer avec une résonance spéciale, avec un nouveau rapport entre son jeu et les vibrations harmoniques dans le bois de l'instrument. Il y a, peu avant la fin de ce morceau, un accord de cadence incluant un contre-mi grave devant être joué sur le dixième choeur, nécessitant donc un barré de l'index de 18 cordes ! C'est une de ces positions qui font que, comme pour la sonate n° 10 S-C15 l'on ne peut jouer cette sonate qu'avec un modèle de luth courant et non théorbé, et ce long accord suspendu donne raison à la description ci-haut en suscitant un réel "frisson".

La *Courante* qui suit (la même orthographe apparaît dans Dresde) est encore riche en voix intérieures syncopées mais son écriture produit une grande fatigue pour la main gauche, cette fois à cause des barrés presque permanents dus aux très nombreuses notes bémolisées.

Elle dégage une énergie empreinte de fatalité, l'énergie du désespoir en quelque sorte. Ce désespoir est également bien présent dans la *Sarabande* dont le titre porte la mention *adagio* et qui est un cri du coeur comme celle de la sonate n° 8, S-C12. Son thème principal nous rappelle Bach et Schubert, et l'on peut noter encore ici une anticipation du style classique par les longues pédales soutenant des tierces alanguies. La *Bourée* et le menuet suivent bien aussi notre tableau de fa mineur, étant mobiles et agités dans la noirceur. Si ce dernier porte en fait le titre *Tempo di Menueto*, c'est peut-être pour préciser justement qu'il ne faut pas laisser le tempo s'emporter sous l'influence de cette agitation ! Même chose pour la *Gigue* qui pourtant affiche une belle élégance. Plus que jamais l'auteur se permet d'enchaîner les modulations dans des tons éloignés, ceci rendant évident son désir de donner à chacune de ses sonates sa particularité, faisant fi des difficultés et malgré un langage discret et conventionnel. On comprend pourquoi la soeur du grand Frédéric II de Prusse, la Princesse Sophie Wilhelmine, qui fut l'élève de Weiss, disait de lui qu' « *il n'avait jamais eu d'égal et que ses successeurs ne pourraient que l'imiter* ».

Sonate n° 16 en sol majeur (S-C 22)

Existant dans le seul manuscrit de Londres, sauf pour l'incipit (les deux premières mesures) de la toccate (catalogue Breitkopf de 1769) et pour l'allegro (Moscou), cette grande sonate en sol se démarque des quinze précédentes par un début hors normes, soit par un prélude, toccate et fugue. Il y a huit mouvements en tout, mais les trois premiers constituent en réalité les trois temps d'une grande pièce d'ouverture. Cela donne donc une impression de six mouvements plutôt que huit et écarte toute idée de lourdeur due à un excès de mouvements. Les cinq pièces autonomes suivantes portent chacune, à la fin, les mots *S.L. Weis 1719*. On peut noter aussi que les sonates 16 et 17 révèlent l'écriture d'un seul et même copiste parmi les cinq qui ont assisté Weiss dans la rédaction du grand volume.

Mattheson disait de sol majeur qu'elle " *possédait une forte puissance d'évocation suggestive et qu'elle était la tonalité idéale pour une oeuvre que l'on voulait empreinte de vitalité*". On ne saurait mieux décrire le climat de la sonate n°16; la grandeur (évocation puissante) et l'allégresse (vitalité) sont en outre plus fortes que dans l'autre sonate en sol du manuscrit de Londres, la quatrième, S-C5.

Le *Preludie* commence par neuf accords qui n'ont pas de valeur rythmique inscrite, donnant à l'interprète pleine liberté d'exécution. De foisonnants arpèges nous permettront un départ brillant, annonçant le grand souffle des prochaines phrases de la fugue et même celles des autres mouvements. Ces arpèges nerveux que je préconise ne doivent quand même pas, à mon avis, aller au-delà d'une certaine élasticité accordée à la pulsation rythmique choisie. Ces enchaînements d'accords sont en tous cas similaires à ceux des préludes des sonates 1 et 8, bien que ceux-ci portent les indications rythmiques respectives de blanches et de noires. Le court développement qui s'ensuit ressemble lui aussi en tous points à tant d'autres. Weiss ne semble vouloir, avant la toccate et fugue, qu'une brève entrée en matière comme pour vérifier, à la façon des luthistes du 17ème siècle, si le luth est bien accordé. On se rend compte par ailleurs qu'en ne jouant pas trop vite ces simples salves de doubles croches, on permet aux résonances de susciter une impression de structure harmonique plus complexe et plus riche.

La *Toccata*, loin de déployer une avalanche de traits empanachés, nous transporte plutôt par la majesté solennelle, la gravité et la brillance de ses accords. Elle porte d'ailleurs

dans le catalogue Breitkopf la mention *Adagio*. Ces deux temps de notre ouverture, le premier nerveux et le second grave et lent, mènent sans faire de façon à la pièce de résistance, la *Fuga*. Celle-ci, magnanime et pleine de "vitalité", se conclut néanmoins par un retour à la formule d'ouverture à la française, soit une finale lente et royale, marquée elle aussi *Adagio*. Elle fait bien sûr penser illico à Bach par son thème, très proche entre autres de celui d'une des fugues pour orgue du cantor, mais aussi à y voir de plus près à celle de son Prélude, fugue et Allegro BWV 998. Dans celle-ci, qu'il destinait "*au luth ou au clavecin*", mais qu'il a composée avec le luth et sa technique en tête, Bach semble vouloir suivre le modèle idiomatique ici présenté par Weiss : thème en valeurs longues, voix superposées en valeurs moyennes, puis développements en notes rapides arpégées. Mais Weiss en reste volontairement ici au plus simple, avec des sections d'arpèges brèves mais combien jubilantes ! (Alors que Bach étire au maximum, tel qu'on le connaît, chaque section comme pour régler le sort de l'univers dans une seule œuvre). Entre les mesures 129 et 137 se trouve un bel exemple de gradation de couleurs très orchestrale : avec toutes ces basses à vide d'affilée, l'épaisseur sonore est de plus en plus grande, jusqu'à saturation, et s'accompagne de superpositions de couleurs (chaque corde ayant la sienne). Notons aussi à la fin d'une autre marche harmonique la basse chromatique sur manche la plus extrême qui se puisse faire au luth : un contre-do dièse. Surprenants sont aussi les points de reprise à la fin de la pièce, et je me dois de soulever ici la question concernant les points de reprise que l'on voit souvent dans de tels cas chez Weiss : pourquoi ? 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. Il s'agirait donc d'un *bis* anticipé, en quelque sorte.

Comme la courante de la sonate n° 13, celle de la sonate n° 16 (*Cour* :) est toute en longues phrases, aux cellules d'autant plus répétitives qu'elles sont charmantes et légères. Elles permettent ainsi d'agréables modulations. La *Bouree* dévoile des formules mélodiques/harmoniques annonçant la paysanne de *L'Infidèle* (sonate n° 23, S-C29) qui viendra bientôt. Le rebondissement élastique des croches qui s'y trouve est irrésistible et le moins qu'on puisse dire c'est que, pour Leopold, l'inspiration dans les bourrées ne manque pas ! Le nom de cette danse viendrait, à l'origine, du sautillerment particulier des danseurs ivres dans les fêtes villageoises auvergnates et dont on disait qu'ils étaient "bourrés". Une *petite reprise* de fin est ici tout indiquée et pour donner une idée de la fréquence de ces petits rallongements déjà demandés par l'auteur ou ajoutés par l'interprète, précisons que sur les dix-huit pièces des sonates 16 et 17, je joue personnellement neuf petites reprises, dont six sont de Weiss et trois de moi. Le besoin d'en faire peut varier bien sûr selon les sonates. D'ailleurs, rien ne nous interdit d'en esquiver parfois si le cœur nous en dit. On remarquera que, à part bien sûr les préludes, fugues ou toccates qui n'en ont jamais, certains mouvements sont moins enclins que d'autres à se voir ajouter ces épilogues, mais souvent ceux-ci sont plus que nécessaires à l'ampleur voulue par le discours musical. C'est sans contredit en tous cas un des éléments importants de la sonate weissienne.

La *Sarabande*, dans le ton relatif de mi mineur et avec ses trois voix serrées, porte comme sous-titre *un poco andante*. Elle procède effectivement plus de la marche que de la sarabande habituelle, avec sa "basse conductrice". Fait assez spécial dans sa structure, la première section, habituellement deux fois plus courte que la deuxième, est ici pour ainsi dire carrément de la même longueur (20 & 21 mesures). Il est vrai cependant que la *petite reprise*

allongera la deuxième section. Au surplus cette sarabande est beaucoup plus longue que les autres, en nombre de mesures du moins. Le sens rythmique et l'atmosphère même de la pièce dépendent beaucoup du choix personnel d'interprétation des ornements écrits - mais très libres d'exécution - que sont les deux signes $\text{)}|$ (appoggiature supérieure, simple ou multiple (trille), lente ou rapide et $\text{)}^$ (idem mais inférieure). Ces signes se retrouvent dans toutes les pièces de Weiss, mais l'allure fondamentale dépendra ici plus qu'à l'ordinaire du traitement ornemental de l'interprète, et ce même avant de faire les reprises. La fin très dramatique nécessite en outre, il me semble, une ornementation agitée. J'ai choisi pour ma part d'ajouter un déferlement de diminutions à la mesure de cette grande émotion. Les mots de Mattheson pour décrire la tonalité de mi mineur me paraissent excellents pour dépeindre notre sarabande : « *Si l'on peut difficilement ajouter de la gaieté à ce ton, parce qu'il est très pensif, profond, affligé et triste, on peut quand même y cultiver de l'espoir. Y mettre une certaine vigueur pourra bien sur nous y aider, mais sans pour autant nous faire atteindre à la lumière tant désirée* ».

Le *Menuet* est fait tout de charme et montre l'importance que peut prendre la technique des liaisons pour l'expressivité. L'*Allegro*, qui à son tour annonce une prochaine pièce du manuscrit, le presto du *Fameux Corsaire* (sonate no 22, S-C28), est une course folle ne permettant aucun apaisement. « Vitalité » est encore le mot clé pour cette pièce brillante qui a tout de l'écriture baroque à l'italienne. Je me souviendrai toujours de l'état de grâce dans lequel Nigel North avait plongé son auditoire en interprétant cette oeuvre lors d'un concert non moins extraordinaire l'ors du stage de la Lute Society of America en 1987.

Sonate n° 17 en si bémol majeur « Divertimento à solo » (S-C 23)

Seul à porter un titre générique parmi les 26 sonates solo et les 5 sonates-duos du grand volume, le *Divertimento à solo* paraît comporter à première vue, tout comme la sonate n° 16, une surcharge de mouvements, alors qu'il n'en est encore rien du tout. En effet, puisque l'Entrée est pour ainsi dire un sosie de l'allemande, et que la Saltarella est comme une gigue sautillante, nous trouvons donc ici un agencement de mouvements des plus logiques car six des pièces centrales ont été réunies par paires, ce qui nous donne une sonate équivalant à sept mouvements réels. Même si Weiss n'a pas inscrit Bourrée I, Bourrée II, etc. pour confirmer cette construction par paires, comme il l'a fait dans les sonates 3 et 25, celle-ci est évidente et me paraît inaltérable. C'est une formule repérable chez plusieurs autres compositeurs baroques et s'il est vrai que la Bourrée I, la gavotte I et le menuet I apparaissent isolément dans une autre sonate du manuscrit de Dresde (cette même bourrée I se trouve aussi dans celui de Munich), on y voit là un appauvrissement structurel : l'amputation de la deuxième pièce qui, ne l'oublions pas, permet et rend même obligatoire un *da capo* (reprise) de la première, réduit celle-ci à une courte rengaine.

La description par Mattheson de si bémol majeur, que nous avons déjà donnée pour la sonate n° 10, semble encore plus pertinente ici; ce caractère de « *grandeur imprégnée de simplicité* » nous semble bien réel. C'est aussi en toute cohésion de vues avec Mattheson que Weiss donne le titre de Divertissement à une sonate en Si bémol, puisque le qualificatif français *divertissant* est le premier utilisé par Mattheson. Nous sommes en outre pleinement d'accord avec Mattheson sur les termes *somptueux* et *modeste* pour décrire le *Praelude* qui, comme bien d'autres, ne semble être là que pour nous "mettre dans l'ambiance", quoiqu'un allongement improvisé par l'interprète serait ici le bienvenu. Une légère touche de *notes*

inégales assouplit les premières mesures qui sonnent comme un “Oyez! Oyez!” qui lance le grand discours.

Ayant tout à fait les inflexions agogiques de l’allemande et ses quelques doux moments de tendresse, l’*Entrée* est, par contre, moins élaborée que les allemandes précédentes, évitant de nous plonger dans un long rêve. On y trouve par ailleurs des contours mélodiques ainsi qu’un premier accord fourni, de cinq notes, préfigurant l’allemande de la sonate n° 22 ci-haut mentionnée. D’autres formules d’écriture sont de petites prémonitions de l’*Entrée*, cette fois, de *L’Infidèle*. En plus d’ornementer les reprises, il est à propos ici de débiter chaque section en serrant l’anacrouse, c’est à dire en jouant la première note comme une double croche plutôt qu’une croche.

Nous passons ensuite aux deux bourrées sans qu’il y ait de courante, fait surprenant jusqu’ici puisque les seize premières sonates solo en contenaient une (même la n° 11, avec son *Air en echo* ambigu qui en tient lieu). On notera à partir de maintenant qu’au contraire, sur dix sonates solo restantes, sept n’en auront pas ! Il est vrai qu’avec la sonate n° 16 nous entrons dans une deuxième période du Ms de Londres, que nous pourrions appeler celle des sonates aux moules éclatés et aux mouvements «spéciaux» (rigaudon, passepied, musette, presto) ou aux agencements spéciaux de mouvements. Une volonté manifeste de «casser le moule» préoccupera Weiss désormais.

Une seule lecture suffit pour constater que, comme je le disais plus haut, si les deux Bourrées n’ont pas été écrites ensemble, elles l’ont été du moins pour aller ensemble. La deuxième *Bourée* répond parfaitement à la première *Bourée* par une atmosphère et des développements complémentaires. Son début (degrés harmoniques I-V-VI plutôt que I-V-I) n’a d’ailleurs de sens qu’en tant que continuation d’une première bourrée. Ce tout cohérent en deux sections est aussi frappant pour les gavottes et les menuets. Notons dans la bourrée II une indication de doigtés de main droite très soignée, ceci pour une bonne accentuation. Les deux Gavottes, durant lesquelles beaucoup de cordes résonnent en suspension comme à la harpe, ne peuvent se révéler ainsi qu’à l’instrument original. Cet enrichissement sonore est, une fois de plus, insoupçonné dans la simple partition. Si l’unité de mesure de la deuxième *Gavotte* est différente de celle de la première *Gavotte* (2/2 au lieu de 2/4), c’est de toute évidence pour y adoucir l’accentuation, ce qui prouve encore une complémentarité et aide au gracieux balancement qui alterne, à l’aide de charmants triolets, avec le rythme fièrement martelé de la gavotte I. On remarquera que les deux bourrées et les deux gavottes comportent chacune une petite reprise de fin, et que celles des deuxièmes sont environ deux fois plus courtes que celles des premières. Symétrie donc, qui renforce l’équilibre de l’ensemble.

La *Sarabande*, moment d’accalmie bienfaisante au milieu de ces trépidantes envolées, est cette fois de proportions modestes, sans phrases longues et pleines de gravité qui cultivent une angoisse dévorante, comme c’est le cas dans la sarabande de la sonate précédente. Ce maigre texte musical est paradoxalement idéal car, comme pour certaines pièces de clavecin de Louis Couperin, il permet combien d’élégantes arabesques. Dans la deuxième partie, en particulier, la tablature confirme sans en avoir l’air cette recherche de sonorités superposées qui rehaussent le climat de la pièce. Prenons par exemple la mesure 17 :



dont la formule se répète en séquence. Encore un passage d'allure simplette qui flamboie à l'instrument ! Il convient encore de dire qu'au luth et dans le même ordre d'idées, une ligne de basse signifie souvent en réalité deux voix complètes et simultanées à l'audition. Toute cette polyphonie est à construire et à contrôler mentalement par l'interprète pour rendre justice à la vraie pièce, celle qui n'est pas écrite mais cachée.

Le premier *Menuet*, que nous serons tentés d'ornier avec des diminutions parfois similaires à celles de la première gavotte, est propice en certains endroits à de charmantes notes inégales, y compris au rythme lombard (inégales inversées) dans les lignes descendantes. Les guitaristes trouveront intéressant de découvrir juste avant la fin de la deuxième section une technique de liaisons se chevauchant sur deux cordes qui préfigure celle-là même utilisée un siècle et demie plus tard par l'important guitariste/compositeur Francesco Tarrega. « Piquer » les accords du premier temps où les mesures ont des deuxièmes temps de blanches sera du plus bel effet ici. C.P.E. Bach, en particulier, a bien expliqué à quel point il fallait considérer dans les partitions baroques, volontairement imprécises, la durée sonore des notes telles qu'écrites comme aléatoire, tout dépendant du contexte de chaque phrase musicale, et que certaines notes pouvaient être même jouées avec un staccato extrême.

Comme pour la deuxième gavotte, le deuxième *Menuet* comporte une unité de mesure différente : 3/8 au lieu de 3/4, pour nous faire sentir le « coulant » de ses phrases, en contraste avec les thèmes sautillants du premier, et nous obliger, exception faite des mesures 3 à 5, à ne plus accentuer le deuxième temps, typique pivot du menuet. Dans la seconde section, une sorte d'écho - réverbération par mélange de cordes en haute position - un véritable effet de guitare électrique, diraient certains ! - nous fait traverser un orage aussi tourmenté que bref. Le retour à la légèreté est rapide et naturel, comme chez Mozart. La *Saltarella* finale, qui conclut la sonate avec fraîcheur et simplicité, est une mignonne gigue, rebondissante en effet comme une sauterelle.

Sonate n° 18 en do majeur (S-C 24)

La sonate solo n° 18 n'existe que dans la version de Londres (de la main d'un copiste), ceci mis à part le menuet et le trio, que l'on trouve dans une autre sonate en do du manuscrit de Dresde et de la main de l'auteur. Une copie du menuet, sans trio, est en outre présente dans le manuscrit de Munich. Tonalité « *effrontée mais volontiers joyeuse et même tendre si nécessaire* », voilà do majeur selon Mattheson (voir la sonate solo n° 12).

L'*Ouverture*, qui a toute la noblesse de ton voulue, remplace ici les deux habituels premiers mouvements d'une sonate de Weiss, l'allemande et la courante. « Ouverture à la française » est bien la désignation qui convient à cette pièce (lent-vite-lent) qui pourrait être sortie de la plume de Haendel, et sonnante d'ailleurs très « orchestre ». Par contre, on notera que le motif rythmique du thème de la partie rapide est presque le même, quoique en majeur, que celui des préludes des suites n° 1 et 3 pour luth de Bach. Entre Leipzig, Dresde et

Londres, nous n'en sommes plus, point de vue thèmes, à une similitude près ! Et autant que chez ses deux collègues, Weiss fait preuve d'une maîtrise totale de son art : ses choix, lorsqu'on parle de développement, de modulations, d'équilibre de structure, sont sûrs, fins, sensibles. Comme d'habitude, il n'y a ici strictement rien à changer. Il est par ailleurs de mise, en jouant, de surpointer dans les deux parties certaines notes pointées, cela augmentant le caractère altier du discours. Finesse d'écriture parmi d'autres, on peut voir, juste avant le retour au thème lent, une "hémiole sur rythme normal", soit un ralentissement de la ligne intermédiaire sans changement de mesure puisque les deux autres voix restent normalement accentuées :



La *Bourée*, deuxième mouvement vu les circonstances, déploie quant à elle une écriture très polyphonique mais garde son caractère dansant et chantant. La ligne de départ annonce tout à fait la sarabande qui suivra et on y trouve l'effet d' «écho» qui sera très officiellement annoncé dans la sonate n° 20 S-C26 et dont on peut constater une utilisation de plus en plus systématique chez Weiss, à cette époque de composition. En effet, ces sections ou fragments de phrases qui se répètent un peu partout dénotent non pas, comme on pourrait le croire, un manque d'imagination ou le résultat d'une oeuvre plutôt improvisée et peu figulée, mais bien en fait le désir de jouer sur les effets de nuances, particulièrement celui du contraste *Forte / Piano* qui deviendra un élément clé du style classique à venir. C'est pourquoi le luthiste se doit de voir, à mon avis, ces répétitions thématiques comme devant comporter des effets dynamiques et d'utiliser, pour ce faire, la technique appropriée de main droite au luth baroque, au risque sinon de laisser ces contrastes inexistantes ou peu présents, ou bien de les remplacer par une sur-utilisation du rubato.

Tout en réaffirmant la supériorité pratique de la tablature pour le déchiffrage des notes à l'instrument, j'aimerais montrer, à la dernière mesure de la première partie de la bourrée, encore un exemple de l'insuffisance de l'écriture musicale, même sur partition standard, à rendre la réalité sonore du luth, celle-ci étant intraduisible sinon à l'aide d'une partition éventuelle très élaborée du type orchestral. Et encore, cette partition idéalisée ne pourrait de toute façon être fixe car, les sons étant souvent suspendus par la résonance des cordes, l'auditeur interprète lui-même ce «résultat sonore» à sa guise. Il y a comme un effet de harpe qui n'est pas perpétuel mais plutôt séquentiel, éveillant ainsi cette «reconstruction des lignes par l'esprit» propre au luth baroque (Voir l'Annexe 1). Voici l'effet de notre présent exemple :



On peut voir que le *la* de la mesure précédente, étant sur une corde voisine, résonne encore dans la mesure finale, et c'est l'auditeur qui considérera ou ne considérera pas, instinctivement bien sûr, ce chevauchement comme une appoggiature du dernier *sol*.

La sarabande, centrale comme toujours dans la sonate, porte ici le nom de *Aria*, avec la mention *un poco andante*. Voilà encore une bribe de classicisme qui s'installe dans l'esprit du compositeur. Une autre serait les indications de silences, rares dans une tablature, et qui montrent ici le désir d'exprimer un arrêt marqué du chant. Une autre encore consiste en la

reprise intégrale du thème de départ juste avant la conclusion de la pièce. Le *Menuet* se veut charmant et sans histoires, laissant la dimension rhétorique au *Trio* qui, apparaissant tout à coup en do mineur, nous assène un coup de cafard inattendu et allonge des phrases morfondues, non sans une certaine gracilité. Le menuet repris ensuite tel que demandé en *Da capo* paraît d'autant plus léger et badin. C'est une *Gigue* à 9/8, et non à 6/8, qui conclut, ce qui implique une dynamique de phrasé différente, au point que nous trouvons en fait ce 9/8 entrecoupé régulièrement par un 3/4 ! Réminiscence du *Canario* de la Renaissance, ce joli effet rythmique d' « hémioles officialisées », si l'on peut dire, donne à ce dernier mouvement un piquant qui la rend spirituelle et enjouée.

Sonate n° 19 en sol mineur (S-C 25)

Cette sonate se retrouve presque entièrement dans le manuscrit de Dresde où la sarabande n'est pas la même. La copie de Dresde est un autographe de Weiss, alors que celle de Londres ne l'est pas, et j'y ai pigé pour mon enregistrement, non sans une certaine parcimonie, quelques variantes avantageuses, à vrai dire quelques notes différentes, surtout pour la bourrée, aux harmonies plus riches en certaines mesures. Précisons qu'un prélude a été accolé ultérieurement par un copiste à la version de Dresde et que nous pouvons ne pas jouer, non seulement parce qu'il semble d'évidence apocryphe et provenant d'un feuillet détaché, mais parce qu'il est très court (même pas trois lignes) et conventionnel, ne consistant d'ailleurs qu'en des arpèges semblant directement issus d'un autre prélude (Dresde, p. 25). La description de sol mineur telle que donnée par Mattheson, qui parle de « *nostalgie modérée* » et de « *joie paisible* », nous avait parue plutôt inadéquate pour la sonate n° 3, car celle-ci présentait avant tout un caractère sombre et tourmenté. Mais il faut avouer qu'ici ces caractéristiques dominant en effet. Un « *charme pétulant* », comme dit Mattheson, transparaît clairement. Une autre caractéristique de sol mineur au luth baroque est que la quinte du ton se fait beaucoup entendre, puisque qu'il s'agit du *ré*, note pivot de l'accord à vide. On peut clairement l'entendre en suspension au dessus de la basse finale de chacun des six mouvements. Encore un élément sonore invisible...

Le premier mouvement porte le titre *Andante*, une indication de mouvement plus « moderne » que *Allemande*, mais en fait pareille en terme de vitesse (pas rapide, mais allant). Le titre dans Dresde est d'ailleurs *Allem: andante*. Dès le départ, la tablature nous révèle un doigté de main gauche surprenant par sa difficulté car il implique un écart énorme. On peut dire que Weiss ne semblait pas avoir de problèmes d'extension ! Même si cette pièce est d'une écriture bien familière, on peut y déceler des inflexions agogiques nouvelles. Le dosage des accords ou des doublures de notes est parfait comme toujours, prouvant à quel point le compositeur « entendait » bien son instrument. Ces doublures de notes, à l'unisson ou à l'octave, ajoutent un support important au discours car des harmoniques supplémentaires se font entendre, contenant en elles-mêmes beaucoup d'expressivité. Voilà encore un élément important de cette musique impossible à évaluer autrement que par l'écoute. Parlons aussi des « strates » de frottements de cordes (dissonants ou consonants), comme par exemple :



Ces formations idiomatiques par cordes voisines, que Weiss connaissait évidemment par coeur en composant, sont toutes utilisables et se résolvent différemment les unes des autres et selon la tonalité. L'interprète doit assimiler ces données et finit par les deviner en jouant, apportant la juste inflexion dynamique. Il vaut la peine aussi de montrer la ligne de basse au début du morceau, disloquée à première vue, mais en réalité riche et pleine dans sa double tessiture :



Seul le **Prélude**, dont le titre en fait manque, est de la main du compositeur. On y sent le résultat d'une inspiration spontanée et d'une improvisation complète. L'autographe de Weiss est en outre éloquent par ses traits larges et ondoiyants, venant d'une main vive, forte, passionnée, et faisant contraste avec la graphie modeste et appliquée qui suivra, de son copiste. Il est normal pour l'interprète d'être fluctuant dans le rythme et l'accentuation puisqu'il faut rendre cet esprit d'improvisation, voulu au point que le compositeur a minutieusement omis d'inscrire le rythme pour une bonne partie du texte et de retoucher celui-ci lors de bifurcations modulantes un peu surprenantes.

La particularité de la **Marche** est ce que nous pourrions appeler un « carillon contrebasse » survenant dans les deux sections et faisant sonner trois « cloches » avec une volée différente pour chacune. Exemple :



Les signes de trilles sont très précisément indiqués et il nous faut à mon avis les suivre à la lettre. On imagine ici facilement Auguste le Fort en grand pavois dans les jardins de son château, à Dresde, au bord de l'Elbe, avec tout le faste royal, les cloches de la cathédrale voisine sonnante à pleine volée.

La **Gavotte**, dont on disait que c'était une danse « par petits sauts », sautille effectivement avec entrain, avec un jeu de basses syncopées et rebondissantes par leurs contre-accents. Ce sautilllement peut être encore accentué vers la fin avec un décalage rythmique par *notes séparées* de ces basses, que l'ornementation des reprises permet. On remarquera également un début évitant l'accord du premier degré en position fondamentale. La difficulté technique de cette pièce consiste à maintenir la plénitude de son écriture verticale, car elle est entièrement écrite à trois voix. La gavotte n'est pas une pièce rapide et certaines liaisons tendent ici à prouver que le tempo voulu était franchement modéré. La belle **Aria** qui suit, sous-titrée *adagio*, contient un de ces moments sublimes nous mettant littéralement en état de grâce. Il s'agit de la marche harmonique, présente dans les deux sections, dont les deux voix supérieures glissent tendrement par mouvement conjoint descendant, et à laquelle je suggère d'ajouter des trilles aux reprises, pour augmenter ainsi l'effet de flottement dans l'extase. On y trouve aussi des phrases musicales d'une ampleur véritablement orchestrale, on pourrait même dire symphonique. Trois mesures au moins de l'aria présentent des harmonies déjà entendues dans le prélude, et, comme on le constate dans les autres mouvements aussi (unité thématique donc, encore ici), des cadences sont parfois allongées comme suit: V-VI, V-VI, V-I, certainement dans le même esprit de jeu dynamique dont je parlais ci-haut pour la sonate n° 18.

Le **Menuet** fonctionne pour l'accentuation de la même façon que la gavotte, soit deux mesures par deux mesures, la première étant marquée et la deuxième étant faible. Celui-ci est tout élégance, et son air léger ne laisse en rien prévoir la séquence dramatique qui surgira en deuxième partie. On constate que la reprise de la première section est ici écrite, mais cela est expliqué par une répétition des deux dernières mesures la deuxième fois, une *petite reprise* toute écrite en somme. Cependant, des points de reprise sont quand même indiqués à la double barre, mais paraissent quelque peu superflus car ils nous font alors jouer le thème quatre fois. Sonorité orchestrale, et en même temps sonorité de cornemuse, c'est ce qui

ressort de la *Musette*, avec comme il se doit la typique pédale, omniprésente. La toute première attaque, motif idiomatique qui sera répété tout du long, contient cinq *ré* simultanés (répartis sur trois choeurs) et qu'il faut faire sonner comme des clairons. Sans tous ces redoublements à l'octave ou à l'unisson, nous aurions une pièce plutôt maigrichonne. On peut essayer d'accentuer l'idée de musette par des doubles mordants et l'effet dit de *chute* (Voir Annexe 2). Pas de finesse compositionnelle ici, mais plutôt une recherche d'expression par effets dynamiques, dont l'utilisation de *f* et *p*.

Pièce d'exception par sa construction, le *Rondeau en Echo* suit la forme A-B-A-C-A, avec *adagio* indiqué pour la partie B et *allegro* pour la partie C, le rondeau A étant implicitement rapide lui aussi. L'écho se fait bien sûr suivant les indications *f* et *p* encore présentes. C'est un air gai, obscurci par une deuxième section triste : encore un contraste recherché.

La huitième pièce de cette grande sonate, *Comment Sçavez vous ?*, finale parfait par sa joyeuse ritournelle, a toutes les inflexions d'une angloise lorsqu'on pense par exemple à l'angloise de la sonate n° 13, en Ré elle aussi et fort ressemblante, et ce même si elle est intitulée comme on l'a vu *Bourée* dans deux autres manuscrits. Si les versions de Varsovie sont très proches de celle de Londres, celle d'Haslemere est un peu différente et tout aussi jolie. La version de Buenos Aires paraît quant à elle avoir été rédigée à la hâte ou de façon négligée, peut-être même de mémoire (par exemple, il manque des basses...). Par son charme fou d'« air à siffler », ce mouvement final constitue une perle, un peu comme *Les baricades mystérieuses* de Couperin, comportant d'ailleurs comme cette dernière une construction thématique dite d'antécédent-conséquent. Le plus intéressant est qu'il renferme un mystère qui ne s'élucidera qu'en le jouant. En méditant sur les raisons qu'eut pu avoir l'auteur de donner ce titre saugrenu, je me suis rendu compte qu'il y avait un thème caché dans la basse, et que c'était celui de ... *Frère Jacques* ! (déjà cité, constatons-nous alors, dans le « passage des cloches » de la Marche). Au surplus, dès le départ, au dessus du thème à la basse, la voix supérieure nous rappelle justement les clochettes du vers «sonnez les matines ». C'est pourquoi au moment d'enregistrer cette pièce, j'ai osé faire un pont avant une reprise générale, pont qui se trouve être ni plus ni moins que cette céléberrime chanson internationale, l'enchaînement avec le thème qui recommence ensuite prouvant, je crois, la similitude. Weiss avait semble-t-il prévu cette découverte chez ses auditeurs et on les imagine lui disant : «Mais, ce que vous jouez là, ça me rappelle quelque chose, voyons..., ne serait-ce pas Frère Jacques ? »; à quoi il devait répondre : «Comment savez-vous ? ».

Sonate n° 21 en do mineur (S-C 27)

On peut voir également cette sonate dans les manuscrits de Dresde et de Salzbourg, mais sans le prélude, qui se trouve être d'ailleurs ici un autographe de Weiss. La sarabande manque aussi dans Salzbourg, remplacée par une autre, et cette version ajoute en plus deux mouvements supplémentaires au tout. Comme je l'avais dit pour la sonate n° 12, toutes les œuvres de Salzbourg sont destinées à être jouées en ensemble, ce qui fait de la sonate n° 21 une œuvre d'ensemble si on le souhaite. La gavotte et le rigaudon existent en outre dans le manuscrit de Munich. Les septième et huitième mouvements constituent en fait les deux parties d'un tout, à la façon déjà vue dans la sonate solo n° 17, S-C23.

De la description minutieuse que Mattheson nous fait de do mineur, nous pouvons retenir que « *le timbre en est charmant quoiqu'empreint de tristesse. La première de ces*

qualités est toutefois dominante. À moins que l'œuvre n'exige une interprétation plutôt endormante, il ne serait pas inapproprié de la jouer d'une manière vive ». Dans le manuscrit de Londres nous trouvons aussi en do mineur une fantaisie et la sonate n° 5, S-C7. Une vivacité affirmée est à notre avis effectivement bien présente dans ces trois œuvres, mais seule la sonate 21 semble être imprégnée de charme plus que de gravité.

Et encore, même son *Praelude*, dans la même veine d'improvisation que celui de la sonate n° 20, porte un discours dramatique marqué. C'est une vague montante d'arpèges, qui démarre dans le plus sombre climat, mais s'élève ensuite de plus en plus vers la lumière. Il semble être une sorte d'interrogation face à la vie. La forte plume de Weiss, imposante et émouvante à regarder, s'accorde tout à fait avec cette flamme expressive et nous dévoile le tempérament volcanique du génie à l'œuvre. Ce prélude non mesuré l'est pourtant le temps d'une seule mesure, au tout début, l'auteur voulant de toute évidence bien montrer l'accentuation qu'il souhaite pour les deux arpèges initiaux entourant un accord exclamatif de septième qui nous prend au cœur. Toujours à l'affût d'associations thématiques, j'ai l'impression d'entendre à la toute fin du prélude le début de la célèbre bourrée de J.S. Bach, de sa première sonate pour luth BWV 996.

Comme dans le manuscrit de Salzbourg, l'*Allemande* porte ici le sous-titre *andante*. Nous pouvons enfin sentir, exactement comme le dit Mattheson, que l'aspect charmant du discours musical l'emporte sur la tristesse inhérente à cette tonalité, toujours présente mais au second plan. Et cela est tout à fait pareil dans les mouvements suivants : une tristesse flotte mais se trouve allégée par des lignes mélodiques fluides et sereines. Les notes inégales s'imposent dans la jolie *Gavotte* qui a des réminiscences du style des luthistes français du 17e siècle. Ce qui prouverait peut-être l'usage des notes inégales par le compositeur, c'est la présence de liaisons de temps faibles à temps forts dans certaines mesures. En comparant les sources, il y a une mesure du thème principal que je préfère dans la version de Dresde, dont l'harmonie est plus riche en cet endroit. Mais mis à part des moments précis comme celui-ci, où il semble y avoir un désir d'amélioration (comme on va le voir avec l'allemande du *Fameux Corsaire*), nous avons constamment l'impression, quoique mitigée, que les détails harmoniques, tout comme les liaisons instrumentales, sont plus soignés, sinon cohérents, en général dans le manuscrit de Londres que dans les autres sources, même Dresde.

Le *Rondeau*, qui rappelle fort certains airs de Lully et de Montéclair, suit une formulation identique à celle du rondeau de la sonate n° 20, soit en trois parties avec des reprises (*Da Capo*) du thème. Encore ici voit-on le charme l'emporter sur la mélancolie. Notons les audacieux décalages rythmiques des basses dans la deuxième partie. Que de réflexions nous demande une sarabande de Weiss ! On dirait que par cette ébauche musicale que nous devons fleurir avec soin au luth, l'auteur nous contraint à une méditation profonde, nous obligeant à aboutir à un discours cohérent et éloquent que l'on croira, que l'on souhaitera en tous cas, proche de la vérité cachée qu'il nous a demandé de retrouver par une juste accentuation et une imaginative ornementation. Inscrite ici *Sarabanda*, elle est dans le ton relatif de do mineur, soit mi bémol majeur, qui « convient aux sujets sérieux et favorise le pathétique dans l'expression ». Description très juste. De surcroît, cette sarabande permet de belles couleurs, notamment un frottement d'intervalle de septième majeure dans un thème récurrent du registre médium et sur pédale de dominante (avec un très approprié *balancement*). Ce thème nous gonfle le cœur de poésie, faisant perdre la notion du temps par sa répétitivité soporifique et ses cellules effilochées. Dans les sarabandes, on peut le dire, Weiss est un grand contemplatif.

Il y a dans cette sonate en do mineur, en particulier la sarabande et *La belle Tiroloise*, des procédés d'écriture qui la rapprochent fort des sonates 22 et 23, indiquant de façon assez convaincante, je crois, une proximité chronologique identique à la proximité de pagination du manuscrit. Quant au fiévreux *Menuet*, il contraste avec l'ensemble par ses phrases volontaires, voire obstinées, gardant toujours cependant une grande qualité lyrique nous le faisant facilement mémoriser et fredonner. Comme je le disais, le *Rigaudon* et *La belle Tiroloise* forment un tout, cette dernière étant en fait un rigaudon II, avec *Da Capo* bien indiqué pour le premier. L'orthographe de cette danse qui s'apparente à la gavotte par son accentuation et ses joyeux sautilllements, et qui apparaît ici pour la première fois dans le Manuscrit de Londres, trouve une autre variante dans celui de Salzbourg où on peut lire *Rigedon* (Dresde et Munich : *Rigaudon*). Par ailleurs, notre Tiroloise devient dans Dresde et Salzbourg une Anglaise, ce qui étonne du fait de la caractéristique rythmique  qu'on y trouve plutôt que  des anglaises typiques. Toujours est-il que ce titre évocateur est approprié, les nombreux trilles et doubles mordants qu'on peut y mettre nous rappelant adéquatement le *Yodloo* des chants tyroliens, et la pédale de basse donnant un effet, dirait-on, de « cornemuse montagnarde ». On remarquera que ce thème a favorisé une première section plus élaborée qu'à l'habitude dans ce genre de composition.

Sonate n° 22 en fa majeur « Le Fameux Corsaire » (S-C 28)

Avec *L'infidèle*, la sonate n° 22 est la seule à porter un titre poétique sur les quelque 90 sonates de Weiss que nous connaissons. Comme le suppose Douglas Alton Smith, notre corsaire ne serait nul autre que Barbe noire (Edward Teach), le célèbre pirate qui défrayait la chronique et dont la mort spectaculaire en 1718 fut amplement reportée. Sinon, il pourrait s'agir alors du corsaire René Duguay-Trouin, aux exploits retentissants à la même époque.

Noblesse et aisance, voilà les deux mots clés pour décrire fa majeur, l'une des tonalités privilégiées chez Weiss. Cette définition de Mattheson s'applique aussi bien ici que pour les sonates 1 et 14. *Le Fameux Corsaire* existe en deux versions complètes, celle de Londres et celle de Dresde. Chacune offre des avantages rythmiques ou mélodiques, les divergences les plus fortes apparaissant dans la bourrée et le menuet, deux pièces que nous avons aussi dans le manuscrit de Vienne de la main du compositeur. Le dernier mouvement est en outre présent dans celui de Moscou, mais sous le titre *Allegro*.

Nous sommes confrontés dans l'*Allemande* à un curieux problème : les notes des mesures 2 et 3 de la version de Dresde vont deux fois plus vite que celles de Londres. De par l'évidence musicale, j'ai l'impression qu'il s'agit non pas d'une faute d'inattention de la part du copiste de Dresde, mais bien d'un remaniement de ces deux mesures, qui ainsi coulent plus aisément et finement. Leur première version a dû après un certain temps paraître à l'auteur déséquilibrée par rapport au débit général et d'une trop grande lenteur. Ce n'est pas la première fois que Weiss ajuste après coup certains passages, soit dans le même manuscrit (justement deux fois dans le menuet de cette même sonate –version Londres- et de sa main), soit d'un manuscrit à l'autre. Une explication de ce changement pourrait être qu'au moment de la rédaction du Ms de Londres, Weiss jouait ce passage en notes inégales, ce qui atténue la lenteur, et qu'au moment de celle de Dresde il le sentait plutôt en notes égales, donc irrésistiblement plus rapides. Ce n'est que par la pratique que nous pouvons supposer cela.

Toujours est-il que cette allemande est une véritable élégie, contemplative à souhait, qui nous délecte de sa grâce avec douce et sereine majesté. J'ai eu dès le début tendance en la jouant, une fois n'est pas coutume, à ne pas faire de reprises. Cette décision s'est imposée d'elle-même car tout dans le discours fait de cette pièce une sorte de tranquille prélude à la sonate, dont l'énergie éclatera après dans la courante. En effet, aucune pièce d'ouverture ne précède l'allemande, sa première section paraît anormalement courte et surtout les lignes mélodiques s'étalent comme autant d'affirmations définitives.

La *Courante* lance de grandes phrases ondoyantes qui se succèdent comme de vigoureuses vagues océanes et semblent chercher à nous raconter l'épopée du «fameux corsaire ». On y entend de coulantes hémioles ainsi que des cadences de sections en octaves parallèles annonçant ce qui deviendra un cliché pianistique du classicisme musical. La *Bouree* se développe également en joyeuses vagues, dont une bonne part est cette fois à l'initiative des basses qui contiennent – j'ai toujours ma propension à faire des associations thématiques – le motif exact, quoiqu'en majeur, de la fugue en do mineur du premier livre du Clavier bien tempéré de Bach, celle-ci ayant vraisemblablement été composée après cette bourrée (Bach : 1722 / Weiss : 1720 (?)).

La *Sarabande*, dans le ton relatif de ré mineur, vient jeter une ombre inattendue sur le discours, et nous y trouvons de superbes triolets de croches dont l'apport à un aspect langoureux (« dévot », dirait Mattheson) est d'autant plus inspiré qu'ils se situent exactement aux bons endroits, laissant assez de place au motif rythmique très voisin  et formant avec celui-ci une heureuse alternance. Nous découvrons ensuite un *Menuet* discret et à peine serein, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne veut pas quant à lui faire de vagues! Si l'unité thématique se fait sentir partout dans la sonate, c'est cependant le menuet qui en offre la plus grande preuve, soit deux premières mesures strictement semblables à la première de l'allemande, ceci étant bien sûr camouflé par des pulsations rythmiques différentes. Un joli cadeau nous est donné à la fin des versions de Dresde et de Vienne : elles nous gratifient d'une ornementation écrite en annexe pour les quatre dernières mesures. Ceci constitue un bon exemple d'agrément par diminutions qui incluent une interpolation harmonique sous la ligne principale : précieux spécimen pour un interprète.

Le *Presto* final, nommé *Allegro* dans le manuscrit de Moscou, et que je joue plutôt comme tel, c'est-à-dire sans excès de vitesse, nous replonge dans l'allégresse, avec un souffle impressionnant dû à de très longues phrases. Son thème de départ est peut-être bien issu du hornpipe bien connu



Ce hornpipe, étant une chanson de marins, a dû contribuer à inspirer à Weiss le titre de l'œuvre, à moins que ce ne soit l'inverse.

Sonate n° 23 en la mineur « L'infidèle » (S-C 29)

Voilà bien une des œuvres de Weiss les plus prisées, tant chez les luthistes et guitaristes que chez les auditeurs, une œuvre-aiguillon ayant contribué à ma conversion au luth. Eugen M. Dombois enregistra cette sonate magnifique en 1971-72 avec tant de profondeur et de perspicacité esthétique, faisant œuvre de précurseur, qu'il dévoya ainsi les âmes de bien des guitaristes tombés aussitôt sous la révélation foudroyante du luth baroque.

Le joli titre de l'œuvre s'expliquerait cette fois par la présence d'intervalles à caractère oriental qui nous surprennent en quelques endroits, particulièrement au début du menuet. Ceux-ci dans leur « irrespect » des règles de l'harmonie, rappelleraient « l'infidélité » du monde islamiste à la religion chrétienne, car on était encore à cette époque sous la forte impression laissée en 1683, alors que les Turcs furent repoussés de Vienne de justesse. Le grand vainqueur de cette bataille fut le roi de Pologne, Johann III, dont Weiss allait être au service de la famille lors de son séjour à Rome, et dont les successeurs régnèrent à Dresde du temps de Weiss, la Saxe et la Pologne étant alors sous la même coupe.

La mineur est décrit comme « *une tonalité devant produire un affect majestueux et sérieux, tel qu'il peut cependant tourner à la flatterie. Sa nature est vraiment mesurée, plaintive mais honnête et détendue. Elle invite au sommeil et peut aussi être utilisée pour toutes sortes de mouvements de l'âme. Elle est en outre douce, et même suave* ». Lorsqu'on repasse la sonate n° 23, il est inouï de constater à quel point tous les termes de cette description de Mattheson sont justes. Comme les deux précédentes sonates, celle-ci se trouve aussi dans le manuscrit de Dresde. La musette et la sarabande y sont cependant inversées quant à l'ordre. Les deux versions ont été rédigées par des copistes. Il n'y a que le menuet qu'on retrouve ailleurs, soit dans deux copies différentes du manuscrit de Varsovie.

Tout comme pour *Le Fameux Corsaire*, nous avons un premier mouvement, l'**Entrée**, qui tient lieu d'ouverture, mais qui est ici dynamique et grandiose, semblant porter le regard vainqueur du roi Johann Sobieski. Il est facile de réaliser à quel point les reprises de sections y sont nécessaires, à l'inverse de l'allemande de la sonate solo n° 22. La courante (**Cour:**), mêlant la nostalgie à l'allégresse, contient des formules originales d'écriture, notamment aux cadences allongées des deux fins de sections. Quelle surprise de constater qu'elle renferme, 250 ans d'avance, le thème du film *Love Story* !

La **Sarabande** semble symboliser la marche implacable du destin. Les atmosphères uniques que permet un tempo lent au luth sont ici génialement agencées. Le **Menuet** dévoile également une écriture luthistique sophistiquée, cette fois par de savantes *campanellas* (une corde différente par note) pouvant seules rendre cette richesse particulière du luth fin-baroque aux cordes nombreuses. Cela donne un chatoiement lumineux et envoûtant. Encore plus que les autres mouvements, la **Musette** semble nous parler, nous révéler des vérités cachées, avec gravité mais aussi poésie, en s'épanchant tendrement en certaines douces phrases qui alternent pourtant avec d'autres plus brutales, voire guerrières si l'on repense au titre. On sera surpris de découvrir que la musette est la seule des six pièces à user des deux derniers chœurs, peut-être parce que la sonate a été composée d'abord sans musette et pour luth à onze chœurs, puis augmentée de celle-ci lorsque Weiss adopta avant ses contemporains le luth à treize chœurs, faisant honneur à son nouvel instrument en y donnant la part belle à ce contre-la tout neuf ? D'un autre côté, même si le manuscrit de Dresde offre un remaniement des autres mouvements en faveur des deux nouveaux chœurs graves, nous n'en avons pas moins préféré jouer tout selon celui de Londres, l'équilibre sonore nous y paraissant très correct. Il en va de même pour les redéfinitions rythmiques ou mélodiques de la musette dans Dresde, excepté pour une mesure qui semblait dans Londres s'être égarée de sa ligne de tablature pour tomber au milieu de celle d'en dessous - inattention du copiste semble-t-il. La **Paysane** conserve la majesté jusqu'alors omniprésente mais ajoute un superbe esprit de danse, façonnant ainsi une conclusion enflammée et, c'est le cas de le dire, héroïque et conquérante.

Sonate n° 24 en mi bémol majeur (S-C 30)

Cette sonate a plus tendance que la sonate solo n° 6, S-C10, à suivre l'esprit de sa tonalité selon Mattheson. Elle a effectivement un aspect austère ou sérieux un peu plus marqué. Elle existe aussi dans sa version de Dresde avec un prélude différent et l'ajout de la courante de la sonate S-C10. Dans Londres, le prélude non mesuré typique a été visiblement ajouté par après car il occupe l'espace laissé par la deuxième page de l'allemande (Voir le Contexte général à propos des préludes). À noter : d'ici la fin du manuscrit, presque toutes les pages seront de la main d'un même copiste, autre que Weiss, et il s'agit en fait du copiste le plus souvent présent parmi les six identifiés dans tout le volume. Mais nous pouvons voir qu'il prend pour chacune des trois dernières sonates une inflexion de plume légèrement différente. Effet de style ? Effet du temps passé entre les copies ?

Voilà donc un *Prelude* libre mais où il faut quand même bien distinguer les croches des doubles croches. Comme ailleurs, il est évident que Weiss veut des phrases et accents irréguliers, ce qui donne tout le piquant dans une telle pièce. L'auteur prend plaisir à faire attendre les résolutions dans une voix alors que tout est déjà résolu dans l'autre voix, ce qui donne inmanquablement un chevauchement de phrases et d'harmonie. Voilà une subtilité qui affirme une fois de plus le caractère exigeant et assuré du compositeur. Nous trouvons en outre un bel exemple de contrainte harmonique au luth qui donne en fait une couleur originale avec le *la* bécarré grave obligatoire - car en corde ouverte - plutôt que le très attendu *la* bémol. Encore, le compositeur se fait audacieux et il gagne son pari, surtout que partout dans la sonate, il saura tirer profit de cette curiosité, nous la rendant peu à peu familière et toujours expressive.

L'*Allemande*, très exigeante pour la main gauche et dont la partition est parsemée de doigtés de main droite, ne commence pas avec l'anacrouse (petite note de départ) mais directement sur le premier temps, ce qui est très étonnant car elle est la seule avec l'allemande de la sonate 25 dans cette catégorie pour tout le manuscrit. Elle nous offre quelques moments de ferveur mystique en deuxième partie. Le *Rigaudon* s'affirme avec force accents. Sa formule rythmique  soutient avec ténacité des lignes mélodiques vivifiantes. Le signe de vibrato  y apparaît à deux endroits. La sarabande (*Sarab:*), bien que fort semblable aux autres de ce volume, a quand même sa personnalité grâce à des enchaînements harmoniques particuliers. Comme autre preuve du contrôle nécessaire par l'interprète de la complexité sonore cachée derrière la simple tablature, mentionnons un passage en deuxième partie où la basse qu'on laissera sonner en pédale sous le trille du temps suivant enrichira alors le discours d'un effet dramatique des plus pertinents (sonorité inimaginable sans l'instrument original !). Par contre, dans la même séquence modulante à la mesure suivante, le luthiste se rendra compte qu'il faut au contraire ne pas faire cette juxtaposition, la sonorité devenant alors déséquilibrée.

La *Gavotte*, au même caractère affirmé que le rigaudon, conserve malgré tout une jolie désinvolture et présente une pulsation rythmique et des basses descendantes très similaires à celles non pas de la gavotte, mais bien du rigaudon de la sonate n° 21 en do mineur. Leurs titres seraient donc, voilà qui est surprenant, interchangeables. L'élégant *Menuet*, princier mais quelque peu précieux, évoquant les mouvements des danseurs à la cour, n'en est pas moins difficile d'exécution pour autant, lorsque l'on cherche une exécution

nette mais sans rigidité. Comme ailleurs, le principe premier pour chaque phrase est le chant, permanent et naturel.

Le Sans Soucie nous fait penser au château de Sans Souci, près de Berlin, mais celui-ci ayant été construit environ vingt ans après la composition, le lien n'existerait alors que parce que le titre aurait été ajouté plus tard. Cependant, il est vrai que Weiss a rendu visite en 1728 à Frédéric II de Prusse, qui valorisait la culture française autant que la musique et y invitait d'éminentes personnalités comme Voltaire. Appréciant les jeux d'esprit, Frédéric avait écrit à Voltaire sous forme de rébus :

$$\frac{\text{—p—}}{\text{venez}} \quad \text{à} \quad \frac{\text{—si—}}{100}$$

À quoi Voltaire avait répondu : **G a** . Weiss semble anticiper par cette pièce heureuse le bonheur que lui procurera sa rencontre avec Frédéric II, lui-même flûtiste, et sa soeur Wilhelmine, luthiste et admiratrice. La pièce est sous-titrée *Allegro assai*, mais est écrite en valeurs de croches et non de doubles croches, la rapidité excessive n'y étant donc selon moi pas de mise. On imagine une joyeuse carriole et on pense alors au thème et au rythme sautillants similaires du *Caprice sur le départ de son frère bien aimé* de J.S. Bach, avec son «chant du postillon». Cet allegro est aussi d'un moule semblable à celui de la paysanne de la sonate précédente. Évoquant des lieux en Allemagne et la princesse Wilhelmine, constatons l'ironie de l'histoire qui veut que Bayreuth, où celle-ci vivra et fera honneur au luth - instrument intimiste aux révélations intérieures profondes - en y invitant de grands luthistes successeurs de Weiss comme Falckenhagen, deviendra quelques décennies plus tard le centre wagnérien de la démesure romantique. Pourquoi ne pas apprécier cette tournure historique et la complémentarité plutôt que l'opposition des aspirations humaines dans le domaine musical ? Surtout lorsque l'on constate que les compositeurs aux idées orchestrales les plus monumentales appréciaient pourtant les instruments à la plus intime sensibilité (Wagner a dit que l'orchestre était une grande guitare, Berlioz composait ses opéras avec la guitare, Bach et Monteverdi ont tenu à inclure le luth ou le théorbe dans des oeuvres orchestrales majeures).

Sonate n° 25 en fa majeur (S-C 31)

Cette sonate est en exemplaire unique. Nous trouvons cependant une variante pour l'allemande et une autre pour la gigue dans les deux premières sonates du manuscrit de Dresde. La gigue de Dresde montre un surprenant entrecroisement de mesures tout à fait pareilles et de mesures différentes en première partie (la deuxième partie est quant à elle franchement différente après les huit premières mesures). À l'inverse de D.A. Smith, je crois que cette sonate est très unie et que la bourrée située après la gigue n'est pas une Bourrée II mais une pièce isolée à exclure, car elle ne va pas avec l'autre : elles n'ont pas la même vitesse et ne peuvent non plus s'agencer en bourrées I-II-I.

L'esprit de fa majeur s'applique encore très bien à cette oeuvre. L'*Allemande* nous fait penser beaucoup, mise à part celle du *Fameux Corsaire*, aux autres en fa majeur de ce volume. Weiss avait-il d'abord beaucoup composé en fa, tonalité naturelle première du luth baroque avec ré mineur, puis dispersé ces sonates dans le manuscrit par après ? Car on y voit cette tonalité au début, au milieu et à la fin dans des oeuvres de facture très semblable et trahissant une forte proximité de datation. L'*Allegro*, remplaçant la courante, peut faire croire par son écriture qu'il s'agit d'un duo, mais pourtant la pièce se tient très bien en solo. Elle est en cela semblable par exemple à la courante de la quatrième sonate solo S-C5 en sol.

Placé comme deuxième mouvement, après l'allemande, et avec cette longueur ne supposant pas du tout un mouvement final, cet Allegro à cet endroit ne paraît pas fortuitement ajouté mais, à mon avis, bien à sa place, à la manière des oeuvres pour luth et flûte. Il y a dans cet allegro un habile jeu d'alternance des modes majeur et mineur, comme chez Mozart. On y trouve aussi deux mesures parfaitement identiques au thème central de l'allemande de la troisième suite pour violoncelle seul de Bach.

Facétieuse comme beaucoup d'autres, la *Bourrée* succède très logiquement à l'Allegro car elle contient les mêmes structures thématiques. À mon avis, l'unité de la sonate y est bien présente et ce y compris jusqu'à la gigue. Comme cela arrive souvent avec Weiss (par ex. celle de la sonate solo n° 6), cette bourrée paraît à première vue médiocre et sans imagination. Certains croient même, ne l'ayant que parcourue en lecture à vue, qu'elle n'est pas de lui. En la répétant et en la jouant à bonne vitesse on se rend compte qu'il n'en est rien et qu'elle est au contraire, bien que simple, riche et équilibrée. Sans une certaine virtuosité acquise, on ne peut comprendre la musique de Weiss, l'impulsion véritable de ses phrases, des notes, des accents. Car sans cela, «l'efficacité» de la musique ne peut être évaluée. Et c'est là que l'on se rend compte que la musique de Bach, référence incontournable de notre musique occidentale, reste toujours logique en analyse, qu'elle soit jouée lente ou vite. Chez Weiss, au contraire, nous sommes souvent déroutés si nous ne prenons pas le pouls de la pièce, son sens dynamique réel, un peu comme chez Vivaldi. Mais il fut plus facile de déceler cela chez Vivaldi lors de sa redécouverte il y a cinquante ans ! Voilà une des raisons, avec sa monumentalité, de la préférence des spécialistes comme du public pour Bach : il est palpable sans difficulté de tous les côtés. Les musicologues devraient approfondir cet aspect comparatif car Weiss doit être compris non seulement du point de vue de son instrument, mais aussi de celui de sa méthode compositionnelle.

Pour revenir à notre bourrée, cela va encore plus loin avec certains endroits qui semblent contenir des erreurs d'écriture pour qui n'a pas le luth en main (on voit cela par exemple chez certains éditeurs modernes pour guitare). Encore là, les justes sonorité, vitesse et accentuation révèlent cette écriture comme étant équilibrée et non gauche, et sans erreur aucune. Munie de belles arabesques montantes, la bourrée nous révèle aussi un jeu de notes accentuées qui fait irruption dans trois voix successives, subtilité bien weissienne selon moi :



La notion de staccato est encore plus importante dans cette bourrée que dans l'Allegro, nous faisant jouer certaines notes de façon extrêmement détachée. Notons aussi dans cette pièce la possibilité de faire, si on le souhaite, les reprises entièrement à la manière des *doubles*. Les deux menuets affichent également plus de caractère qu'on ne le croit à première vue. On y trouve aussi des motifs déjà présents dans la bourrée, renforçant notre conviction d'unité thématique de toute la sonate. Et s'il est vrai que l'absence d'une sarabande s'explique mal, le *Menuet 2do* (secundo), dans le ton mineur relatif, semble tenir lieu de remplacement, d'autant plus qu'il a presque deux fois plus de mesures que le premier *Menuet*. Peut-être avons-nous d'ailleurs ici un autre bon exemple de la différence entre S.L.Weiss et J.S.Bach. Dans les développements de deuxième partie, la poésie chez Weiss se révèle avec autant de mélancolie mais, dirions-nous, moins d'austérité luthérienne que chez

Bach. Des modulations surprenantes se succèdent en des phrases qui errent en des méandres mystérieux et se brisent en plein développement. Pourtant on se rend compte qu'elles se tiennent solidement, fortes d'un réel sens poétique autant que structurel. La *Gigue*, à trois temps qui donnent un effet d'allègre moulinet, a de belles basses chantantes au rythme de gambade.

Sonate n° 26 en fa majeur (S-C 32)

Il s'agit donc ici de la dernière sonate solo, occupant les toutes dernières pages du Manuscrit de Londres. Entre la précédente et celle-ci se trouvent placées dans le manuscrit neuf oeuvres individuelles, certaines de grande maturité (Voir le tableau complet du Manuscrit de Londres dans le Contexte général). La sonate n° 26, tout aussi représentative de sa tonalité que la précédente, existe aussi au complet dans les manuscrits de Dresde et de Wroclaw. On voit aussi la gigue dans l'exemplaire de Podebrady. Cependant celui de Dresde possède une différente gigue. Dans Londres, le second menuet n'est pas présent dans la sonate mais esseulé 70 pages avant, entre les sonates 18 et 19. Qu'est-il allé se loger là ? Il a peut-être d'abord été composé séparément, puis adjoint par après au premier menuet. Ce rapport a été oublié dans les notes critiques de l'édition Peters, et on a d'abord l'impression que cette pièce est absente de Londres. Dans la version de Wroclaw, cette sonate porte le titre *Partie a liuto solo Sigre Silvio Leopold Wejfs 1739*. C'est en tous cas ce que l'on croit déchiffrer. En effet, le microfilm, (peut-être le manuscrit lui-même) est flou et abîmé. Il est possible aussi que l'année soit en fait 1729 ou 1719. Ce qui est bien avec différentes versions d'une même oeuvre, c'est que non seulement nous pouvons analyser la variété des doigtés, etc., mais cela nous donne assez souvent aussi le choix entre deux ou plusieurs bonnes possibilités, et cela malgré les fautes de copie dans les sources complémentaires car d'une version à l'autre existe toujours la fascinante comparaison des goûts et habitudes.

L'*Allemande* est tout à fait dans le moule de celle de la sonate n° 1. On peut en dire de même des deux sonates entières. Nous retrouvons donc à la fin du manuscrit le même style de composition et la même tonalité qu'au début (sonate n° 1) et au milieu (sonate n° 14). Voilà donc une autre preuve de 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 comme première mesure de la dernière sonate exactement la même que pour l'allemande de la première sonate ! Mais étant donné que les exemplaires de Dresde et de Wroclaw n'ont pas ce départ par trop identique, il ne serait pas mauvais dans nos prestations de leur emprunter ces premières notes de section, pour bien différencier cette allemande-ci, qui du reste est complètement différente ensuite. Mais il faut avouer qu'il y a malgré tout un « air de famille » chez les allemandes des sonates 1, 14 (S-C19), 25 (S-C31) et 26 (S-C32). On peut en dire de même pour la courante (*Cour:*) : même style, mêmes jeux de voix, de rythmes et de marches harmoniques que dans celle de la première sonate. Il y a dans cette courante une allégresse unique, qui nous emporte, avec une verve et une organisation séquentielle enlevantes que l'on ne trouve peut-être que dans la courante de la sonate S-C12. Nous sommes emportés par un thème d'allure triomphale, avec de pompeux sauts de basses, ainsi qu'un thème en première partie qui reprend celui de *Les anges dans nos campagnes*, « Gloria in excelsis Deo ».

La *Bouree*, bien construite comme toutes les bourrées de Weiss, étonne en ce que son thème initial ressemble fort à celui du presto du *Fameux Corsaire*. Dans la version de Wroclaw, on voit plus de basses, en fait des répétitions de mêmes basses. Est-ce parce que le propriétaire de ce manuscrit avait à ce moment-là des cordes basses moins neuves ou moins résonnantes à son luth? Par contre, on ne trouve presque pas de liaisons dans Wroclaw. La *Sarabande* dégage beaucoup d'intensité. Des phrases très longues, au souffle ample, s'enchaînent les unes aux autres. Comme pour les autres morceaux, on découvre que cette sarabande a été rédigée dans Londres avec beaucoup plus de soin, car les liaisons et doigtés y sont plus sophistiqués. Cela est clair dès le début de la pièce.

En voyant le *Menuet* dans Wroclaw, on a la forte impression, comme pour la sarabande, qu'il y a été rédigé à la hâte, de par ses nombreux doigtés incommodes. Nous avons dans cette pièce un bon exemple d'interprétation par notes inégales en alternance avec les notes égales, tout choix étant suggéré par la recherche de l'expression naturelle des phrases. Le deuxième *Menuet* (de la p.242) est plein de finesse et il complète très adéquatement le premier menuet. Curieusement, et voilà comme quoi il faut vérifier minutieusement toutes les sources, la version de Wroclaw est nettement meilleure que celle de Dresde. En général, quand il y a concordances, Dresde paraît d'emblée plus soignée que les autres sources (sauf Londres bien entendu). L'unité de la sonate est probante en ce deuxième menuet car d'évidents motifs en tierces de la bourrée s'y retrouvent. En tous cas, les configurations de main gauche et les modulations en deuxième partie prouvent selon moi que ce menuet est bien de Weiss. Nous sourions lorsque nous voyons que le début - il fallait bien qu'il ait sa petite phrase à la « Canon-de-Pachelbel » - est l'universelle marche harmonique par quarts des compositeurs baroques.

La *Gigue* nous confirme que, par sa ressemblance avec celle de la première sonate (même nombre de mesures, mêmes enchaînements d'octaves aux fins de sections) et son allure de finalité, il y a volonté à la fois de conclure solidement ce volume (remarquez comme le tout premier morceau du manuscrit se voulait aussi un majestueux départ !) et de le faire dans le même style qu'au début. Elle a donc soit été écrite à la même époque que la sonate S-C1, soit que Weiss a voulu plus tard établir cette ressemblance et cette homogénéité : les mordants seraient-ils une indication en ce sens ? On aura noté en effet que les mordants deviennent plus fréquents dans les oeuvres plus tardives. Sur les liaisons : on peut en emprunter quelques unes au manuscrit de Podebrady. Comme d'habitude cependant, on voit que les versions autres que Londres et Dresde contiennent beaucoup d'inexactitudes (basses manquantes, fautes de copie, etc.).

35 pièces individuelles

Même s'il n'y a pas d'indication à cet effet, les deux menuets en Fa ([Menuet p.11](#) (13) et [Men: p.12](#) (14)) se complètent très bien en tant que Menuet I et Menuet II, ce qui amène naturellement le *Da capo* du premier. C'est sans doute pourquoi ils ont été mis ensemble. Ils sont comptés par Smith et Crawford comme étant des mouvements pouvant appartenir à part entière à la sonate n° 1 voisine, quoique comme substituts de celui que nous trouvons à l'intérieur de cette sonate. Le deuxième apparaît comme unique menuet de la même sonate qui se trouve en trois exemplaires dans le manuscrit de Varsovie. Comme Markus Lutz nous l'a fait remarquer, les quinze premières mesures du premier menuet le sont aussi pour celui, en si bémol, de la sonate en duo S-C14 en sol mineur (tous deux

n'existent que dans Londres). Après ces quinze mesures communes, tout est différent. Il y a donc eu réadaptation, mais s'agissait-il au départ d'un duo ou d'un solo ? Je dirais que nous avons là le discours continu typique d'un solo mais aussi une preuve supplémentaire de polyvalence solo/ensemble finalement peut-être plus fréquente qu'on ne le croit chez Weiss. Chez les luthistes baroques, on peut ainsi constater depuis le début des polyvalences. Nous avons déjà cité pour l'*Air en écho* de la sonate S-C16 Ennemond Gautier et ses pièces comme l'allemande dite *Testament de Mézangeau* qui se trouve être également - et de par la volonté affirmée de l'auteur - une gigue par simple réorganisation rythmique, ce qui nous fait facilement croire qu'une pièce pourrait tout aussi bien être refaçonée en duo. Les trois versions de Varsovie du deuxième menuet sont pour luth à 13 chœurs, alors que celle de Londres, de la main même de l'auteur, l'est pour luth à 11 chœurs. S'il vaut la peine d'emprunter certaines basses à la version 13 chœurs, certaines cadences sont plus fignées dans celle à 11 chœurs. Un peu avant la fin de ce deuxième menuet on trouve entre deux notes un signe qui ressemble fort à un gruppetto. Si on s'essaie à en faire un, celui-ci tombe parfaitement sous les doigts, ce qui confirme à notre avis cette intention. Observons encore dans ces deux pièces que les positionnements des doigts demandés par la tablature nous révèlent, il me semble, que Weiss avait des doigts fins et assez longs.

La [Gavotte \(p.13\)\(11\)](#) en Fa, également assimilable à la sonate n° 1, 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. Cette pièce suscite un certain attachement par sa simplicité justement, un peu comme les pièces de Bach composées pour Anna Magdalena. Comme dans le deuxième menuet, les points de reprise et la lettre *R* sont bien clairs à la fin du morceau pour les trois dernières mesures, qui sont d'ailleurs pleines de charme. Cette gavotte contient la typique difficulté weissienne pour la main gauche. On dirait une étude de legato impliquant l'anticipation systématique du coude gauche. Cette pièce n'apparaît dans aucun autre manuscrit.

Il n'y a aucun titre pour la [Gavotte et double \(p.22\)](#) en ré majeur, aussi de source unique, et je pense que nous aurions pu aussi bien l'appeler anglaise, vu sa ligne ascendante prédominante. Elle appartient en principe à la deuxième sonate, mais ayant été ajoutée après la gigue elle donne plutôt l'impression d'une pièce isolée ou d'un substitut à la bourrée. Son allure rustique n'est pas déplaisante et agit même - je suis sûr que c'était l'intention de l'auteur - comme antidote à nombre de pièces de ce volume tellement plus sérieuses, et je ne vois pas là, pas plus que dans la gavotte précédente, de faiblesse d'écriture ou de duo caché.

Des quatre pièces suivantes en Si bémol, deux sont des mouvements de la sonate incomplète S-C4 qui se trouve par contre entière dans le manuscrit de Dresde. Il manque à Londres le menuet et la gavotte, et le prélude de Dresde est différent de celui de Londres. On se rend compte également que la bourrée de Dresde est une variante suffisamment élaborée de celle de Londres pour la rendre indépendante, ce qui ne laisse en réalité en commun aux deux manuscrits que deux pièces : l'ouverture et la courante. Puisqu'il y a par ailleurs dans Londres quatre pièces en Do et quatre pièces en Ré vers la fin du manuscrit paraissant être aussi des sonates incomplètes, il y aurait lieu de se demander si ces deux groupes de pièces ne pourraient pas constituer elles aussi deux sonates en soi. Mais D.A.Smith a choisi d'appeler sonate les pièces en si bémol malgré les restrictions mais pas celles en Do et celles en Ré, ce qui est étonnant. J'ai choisi personnellement d'identifier dans mon analyse ces

pièces S-C4 comme les pièces en Do et celles en Ré, soit comme pièces individuelles et non comme sonates. J'aurais au surplus forcé les choses en ajoutant dans mon enregistrement les deux pièces manquantes mais en omettant obligatoirement un des deux préludes. Dans un contexte pratique, et voulant rester le plus près possible des originaux, mon choix fut donc de ne pas changer la présentation de Londres (voir le Contexte général).

Le [Prélude \(p.33\)](#) (source unique) affiche une orgueilleuse magnificence et une énergie qui ne fera que croître dans les deux mouvements suivants. En effet, l'[Ouverture \(p.34\)](#) brille de couleurs orchestrales à la Haendel ou à la Telemann (le thème dans les basses ayant carrément la couleur du basson) et suit le patron lent-vite-lent typique, l'*Allegro* développant un thème fugué enlevé. Dans la version de Dresde, la première partie et l'*allegro* ont tous deux des points de reprise. Comme mentionné précédemment, ceux-ci pourraient s'expliquer plus dans l'esprit d'un « bis » possiblement anticipé que comme points de reprise ordinaires.

La courante ([Cour: p.36](#)) débute comme celle du *Fameux Corsaire* mais la ligne mélodique est inversée. On voit dans cette pièce toute la maturité du compositeur. L'équilibre thématique n'est en rien amoindri par les longues phrases se suivant à la chaîne. Certains doigtés de main gauche sont finement indiqués dans la tablature. Notons que depuis le prélude il n'y a pas, dans Londres, de 12^{ème} et 13^{ème} chœurs utilisés, ce qui suppose l'utilisation originale d'un 11 chœurs. Par contre, c'est à cause de cette courante et de l'ouverture, excellent prétexte au demeurant pour changer de couleur instrumentale, que nous avons utilisé un luth standard pour notre enregistrement et non notre luth théorbé (allongé) habituel, car elles contiennent toutes deux une basse chromatique jouable uniquement sur le modèle standard, à la touche plus large. Cela aura donc été le cas pour des œuvres des Volumes 4, 5, 6 et 10 de notre intégrale de douze CDs. Mais puisqu'il n'y a que neuf pièces du Manuscrit de Londres qui nécessitent vraiment un luth standard, je les nomme ici à titre indicatif. Deux d'entre elles (elles sont marquées d'un *) pourraient même 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-C4), allemande* en do mineur (S-C7), allemande et gigue en Si bémol (S-C15), prélude* en ré mineur (S-C20), allemande et sarabande en fa mineur (S-C21), fugue en Sol (S-C22).

La [Bouree \(p.39\)](#) existe aussi dans le manuscrit de Podebrady en version plus simple. L'orthographe est *Bouree* pour Londres, *Bourée* pour Dresde et *Burè* pour Podebrady. La version de Dresde est intéressante, avec plus d'arpèges et des répétitions de cellules, mais j'ai préféré ne pas faire de mélange de versions dans mon enregistrement. On dirait que la cohésion se perd alors et qu'il vaut mieux choisir celle que l'on préfère en y apportant nous-mêmes au besoin quelques ornements de reprises.

L' [Allegro \(p.38\)](#) en sol majeur, unique à Londres comme la courante qui lui succède, est placé dans le manuscrit entre les deux pièces en si bémol susmentionnées. C'est certainement parce qu'il a été ajouté plus tard et que cette page vide pouvait le recevoir. Nous avons donc interverti la bourrée et l'*allegro* dans notre présentation. On se demande si celui-ci 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. Mais l'usage abondant des deux derniers chœurs au point de rendre la sonorité générale confuse ne « fait » pas Weiss du tout il me semble. Peut-être est-ce, comme le menuet p.136,

du frère de Silvius ? Autre ambiguïté : je croyais d'abord assez fermement que cette pièce était un duo mais elle contient tellement de basses activement mélodiques qu'elle se tient tout à fait comme solo. S'agirait-il encore d'un solo refait en duo plus tard ou inversement, puis considéré à la longue comme étant l'un *et* l'autre ? C'est bien possible.

Les mêmes doutes concernent la *Courante Royale* (p.40), du même copiste tardif, mais beaucoup moins car elle donne peu de possibilités à une autre voix et, 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).

Si j'ai sauté la bourrée en ré mineur de la page 78, c'est parce que c'est la même que celle de la sonate solo n° 9. Mais il faut dire que nous avons là un bel exemple de reprises ornées par l'auteur. Nous passons donc au *Prelude* (p.80) en Mi bémol, une autre œuvre en version unique, qui appartient à la sonate solo n°6 mais qui n'a pu y être incorporée puisque nous avons choisi d'enregistrer plutôt son substitut, le court prélude ajouté dans l'espace libre de sa deuxième page. La raison en est simplement que j'ai préféré enregistrer le plus imposant des deux comme pièce isolée plutôt que l'inverse. Il y a encore ici des points de reprise à la fin de la pièce et pourtant nous avons là l'exemple même d'une œuvre improvisée ! Ceci renforce donc l'idée à mon avis du bis anticipé par l'auteur pour une pièce en principe terminée. L'épanchement de tendresse du début se transforme peu à peu en exaltation énergique et même parfois furieuse. On sent un esprit vagabond et pourtant plein d'assurance. Ainsi, ce prélude est presque une représentation musicale de la rencontre de Weiss et de sa femme telle que décrite par Marpurg dans son livre d'anecdotes savoureuses sur des gens célèbres de son époque : Léopold se promène un beau dimanche et voit passer devant lui une beauté qui le transporte tant et le rend d'une éloquence telle qu'il convaincra la belle inconnue de l'accompagner au parc puis de lui présenter ses parents qui, devant son exaltation, consentiront le même jour à ce qu'il l'épouse ! L'histoire se termine - et notre prélude semble chanter cette conclusion - par « *et ils vécurent une des plus belles unions que l'on ait connues* ». Ce prélude nous rappelle en outre par endroits ceux des sonates solo n° 9 et 20.

Le *Menuet* (p.92) en Sol, encore unique à Londres et qui n'a pas de titre, semble en première lecture être la continuation de la Courante Royale avec sa même utilisation abondante d'unissons dans les thèmes et sa calligraphie du même copiste. On croirait donc d'abord que c'est une courante mais la fréquence des basses et des notes accentuées en font assurément un menuet. Il est encore difficile d'affirmer que cette pièce n'est pas de Weiss quoique le soupçon règne à cause de cette surabondance de basses qui n'est pas du tout son genre. Je ne serais pas surpris par ailleurs qu'elle ait vécu sous forme parallèle de duo.

La *Fuga* (p.118) en do majeur et la *Fuga* (p.130) en ré mineur constituent deux grands moments du Manuscrit de Londres, deux moments uniques. Chacune est de facture parfaite et a son penchant psychologique propre : la première est sereine et conquérante, la seconde d'une sombre et rageuse énergie, et c'est surtout cette dernière qui ressemble à du Bach, avec d'ailleurs un début pareil à celui d'une des fugues du Cantor. Wenzel Pichel (1741-1804) a aussi écrit une fugue pour violon solo avec ce même thème de départ. On ne trouve ces fugues dans aucun autre manuscrit, quoiqu'une variante de celle en ré mineur existe dans le manuscrit de Buenos Aires mais, sans dire que celle-ci est moins belle, elle

nous paraît quand même d'une écriture moins rigoureuse. La fugue en Do, qui a aussi des points de reprise à la fin et est plus difficile techniquement à cause de ses nombreux sauts de main gauche, possède un rythme martial mais empreint d'une sorte de tendresse harmonique, alors que celle en ré mineur suinte de ses frottements d'intervalles acidulés. La première est aérienne et légère, la deuxième dense et lourde, et on trouve dans celle-ci un seul et unique doigté de main droite : l'auteur demande en effet, détail touchant, de jouer une note bien précise avec le majeur, de toute évidence pour obtenir la meilleure couleur possible. La fugue en ré mineur commence au milieu d'une page, la première moitié étant vide. On peut supposer que Weiss l'a fait exprès pour pouvoir un jour y ajouter un prélude qu'il n'avait pas le temps cette fois d'improviser et de noter. Mais cette demi-page est restée vide pour la postérité...

L'Amant Malheureux (p.132), présent aussi dans le manuscrit de Paris, composition célèbre qui inspira d'autres compositeurs germaniques (par ex. Pachelbel et *L'Amant malcontent*) n'est pas de Weiss mais de Jacques Gallot (dates inconnues, mort à l'époque de la naissance de Weiss) dit *Le Vieux Gallot* (manuscrit Vaudry de Saizenay) dont l'influence est importante. Par exemple *La Psyché* de Gallot, autre pièce magnifique, fait penser à la chaconne en sol mineur de Weiss ainsi qu'à certaines de ses allemandes. Ce qui est formidable ici c'est d'avoir la version de Weiss de sa propre main avec ses variantes et les reprises ornées au complet, ce qui nous interdit pour une fois de les faire. Et cela se comprend : on ne voudrait changer aucune note, aucune inflexion à ce chant sacré, éthéré, que sais-je, mystique enfin. Il est vrai cependant que nous pouvons utiliser à notre guise les notes inégales pour augmenter le pathos. La poésie de Gallot à peine modifiée et pourtant amplifiée avec tant de respect et d'intelligence par Weiss près de 100 ans plus tard : quelle magnifique association artistique à travers le temps ! L'imagerie sonore parle : les larmes au début qui tombent une à une, le désespoir qui envahit l'âme et s'amplifie ensuite, puis les sanglots à la fin. Les intervalles ont leur force symbolique propre et les intervalles clés sont la quinte, la tierce, l'octave. Cette pièce est un chef d'œuvre de son temps et l'égal des œuvres-cultes bien connues. La version de Paris, en sol mineur, est correcte et soignée (serait-elle de Silvius et antérieure ?), mais celle de Londres, en la mineur, avec les reprises écrites, a quelque chose de génial et d'ineffable.

La *Fantasie (p.134)* en do mineur, en version unique et portant à la fin l'inscription *Weiss 1719 à Prague*, a été publiée en mi mineur pour guitare dans les années 1960 et l'enregistrement à la même époque de Julian Bream, au legato si parfait, de cette pièce ainsi que du Tombeau de Logy et de la Passacaille en Ré ont poussé bien des débutants d'alors à vouloir connaître davantage le compositeur Weiss. Il est vrai que Segovia avait joué déjà en concert quelques pièces de Weiss auparavant à la guitare et il ne faut pas oublier son influence, quoiqu'il ait sans vergogne fait composer parallèlement des pastiches par son ami le compositeur mexicain Manuel Ponce et les ait présentés comme étant de Weiss, pour ne pas avoir l'ennui d'adapter les autres œuvres originales qu'il devait trouver par trop idiomatiques, ce avec beaucoup d'agacement puisqu'il détestait le luth en lui-même. Je me souviens de m'être demandé à chaque mesure, quand je la jouais à la guitare, comment pouvait bien sonner cette fantaisie au luth. La première moitié, non mesurée, est un flot continu de phrases brillantes et ondoyantes et la deuxième, mesurée, consiste en un thème fugué prenant vite de l'expansion puis revenant tout à coup au libre discours mélodique du début jusqu'au paroxysme des accords de la fin.

Le [Menuet \(p.136\)](#) en Si bémol n'a pas de titre mais son style est très clair. Il se trouve aussi dans le Ms de Varsovie avec l'inscription *Junior Weiss*, ce qui fait supposer qu'il serait du frère de Silvius, Johann Sigismund. Il est léger et apporte une bouffée de fraîcheur, sonnante effectivement très « fin dix-huitième », et nous fait douter en première lecture qu'il est de Silvius. On dirait Haydn ou Mozart, et la technique est facile. Pourtant, il s'apparente aussi aux petits menuets de Bach, bien contemporains, et l'équilibre d'écriture fait tout à fait « senior Weiss ». La [Plainte \(p.137\)](#) n'a pas non plus de titre à son en-tête mais voici ce que l'on peut lire à la fin de la pièce : « *Plainte de Monsieur Weis sur la générosité de la grande Noblesse au cap de bonne espérance, en attendant la flottille d'or de leur promesse : composé le 11 janvier 1719* ». Nous retrouvons ces sentiments dans la musique qui allie le désabusement à une méditation sereine, philosophique et sans rancœur. Weiss était à Vienne avec la cour de Saxe en visite pour la préparation du mariage des héritiers qui eut lieu le 20 mars. On se demande à laquelle des deux cours il en voulait de ne pas avoir touché les cachets escomptés. Mais il est vrai que celle de Vienne tenta un jour de l'engager en lui offrant un salaire incroyable. La Plainte côtoie ici la sonate solo no 10 en si bémol dont elle pourrait remplacer la sarabande et se fait appeler justement sarabande dans la même sonate copiée dans le manuscrit de Dresde, qui semble avoir perdu ou laissé tomber celle de Londres. Sa particularité consiste en de longues appoggiatures aux débuts de sections qui créent une harmonie spéciale car ces appoggiatures demeurent harmoniquement plus fortes que leurs résolutions. Il fallait y penser...

Le [Tombeau \(p.176\)](#) sur la Mort de M: Cajetan Baron d'Hartig arrivée le 25 de mars 1719. Composée par Silvio Lepold Weis à Dresden est, comme le deuxième tombeau qui suivra, un autre moment fort du manuscrit. Il est sous-titré *Adagio assai* et sa tonalité de mi bémol mineur, aux nombreux chœurs graves abaissés (l'accord du luth est inscrit par Weiss lui-même à la fin de l'œuvre) est fabuleuse et tout à fait à propos, bien qu'elle fut considérée à l'époque comme bizarre, ou du moins inusitée. Pas étonnant que Mattheson n'en donne pas de description d'*affekts* et l'exclue de sa liste des tonalités. Il dit en fait des quelques tonalités qu'il ne décrit pas que « *leurs effets sont peu connus et doivent être laissés à la postérité car ils sont très rarement utilisés* ». Mais Weiss aimait bien devancer la postérité et il ne s'est pas gêné pour utiliser une technique terriblement difficile de barrés à la main gauche ! J'ai de surcroît volontairement mis le diapason quelques comas plus bas pour noircir davantage le climat, ce qui surprend l'oreille lorsqu'on vient d'écouter la Plainte juste avant. Cette œuvre, qui n'a pas d'autre source connue, rend hommage à Cajetan Christoph Anton Freyherr von Hartig (1686-1719), le benjamin de cinq frères, dont la mort subite est décrite dans un journal viennois : « *Seigneur à Rückers, il décéda célibataire à Prague chez lui près des marches du château le 23 mars, à 5h00 du matin, de l'an 1719, d'une chute de cheval arrivée la veille quand il revenait du zoo impérial de Bubenetz. Il tomba durement sur les marches du château où son cheval affolé galopait. Il agonisa pendant plusieurs heures sans pouvoir parler jusqu'à sa mort. Il était âgé de 33 ans. On l'enterra le même soir à St-Thomas dans le cloître Sainte Barbara.* » .

Plus encore que pour *l'Amant malheureux*, et autant que Bach a pu le faire dans ses œuvres, Weiss nous expose ici un scénario musical symbolique détaillé. Ce que j'y vois, personnellement, c'est ceci : les premiers accords sont les trompettes qui annoncent le grave événement ; ceux qui suivent, traînants et lourds, suggèrent la maladie ; puis voilà des marches harmoniques qui semblent raconter la vie écoulée du personnage ; la montée subséquente de tierces propose le caractère édifiant qu'il a su garder au cours de sa vie ; le

passage serein qui termine la première partie rappelle la mortalité des êtres et notre soumission consciente à la volonté du destin ; le début de la deuxième section représente le souffle haletant du mourant; la longue pédale avec accords suspendus indique la marche du temps qui confirme les destinées ; l'orage qui suit montre la révolte face à la mort et le combat ultime jusqu'à l'épuisement (accord en *ff*) ; la descente mélodique suivante représente la résignation ; puis de lourds accords saccadés signalent l'accomplissement du trépas et le drame de la perte d'un être aimé tout en donnant l'impression d'émettre les dernières pulsations du cœur ; les accords suspendus de l'avant-dernière mesure signifient que là où s'arrête le rythme s'arrête la vie, et le fait qu'ils soient diminués montre la désagrégation du corps qui retourne en cendres ; finalement, la ligne ascendante de la toute fin c'est l'âme qui monte au ciel.

La volubile [Bourrée \(p.178\)](#) en do majeur, qui nécessite une grande versatilité technique, n'a pas non plus de titre et ne se trouve pas ailleurs que dans la source londonienne, mais le [Menuet \(p.180\)](#) dans le même ton qui suit existe comme *Trio* d'un autre menuet dans le manuscrit de Varsovie. C'est une pièce harmoniquement mince, volontairement simplifiée comme si Weiss l'avait écrite pour son fils ou un débutant. On pourrait croire par ailleurs que cette structure suggère fortement un duo ou une pièce d'ensemble. Mais cela n'exclut pas un certain charme en solo. On trouve une fois de plus, peu après le début, le thème reconnaissable de *Gloria In Excelcisi Deo* ! Il y a dans cette pièce un renvoi de bas de page qui propose une reprise ornée de la première section.

La [Gavotte \(p.199\)](#) et le menuet ([Men: p.199\)](#) en ré mineur côtoient une sonate du même ton mais n'en font visiblement pas partie, d'autant plus que celle-ci se trouve être une des deux sonates-duos cachées du manuscrit. La gavotte existe aussi en trois copies différentes dans le manuscrit de Varsovie, proposant des ornements supplémentaires. La reprise *Da Capo* y est clairement indiquée. Par contre, le menuet est en source unique et j'y ajouterais une *Petite reprise* à la fin. La gavotte est dynamique et rythmée et le menuet paraît inoffensif à première vue mais s'avère en fait avoir beaucoup de caractère. Il est, harmoniquement parlant, à rapprocher de la bourrée de la sonate solo n° 9 S-C13.

Nous sautons maintenant presque cent pages plus loin, sans nous arrêter au Menuet en Fa isolé de la page 242, déjà incorporé à la sonate n° 26. Nous voici donc au Prélude et fugue en mi bémol majeur, qui ne porte comme titre que le terme [Praelude \(p.290\)](#) (source unique). Au moment où la fugue commence, on y voit cependant la mention *allegro*. À l'entête se trouvent aussi les mots *Del Sig.re Silvio Leopold Weis*, ainsi que *Parte 10* doublement souligné. Cette étrange nomenclature n'a pas vraiment été discutée par les analystes jusqu'à maintenant (voir à ce sujet le contexte général).

Ce prélude est empreint au début d'une majesté austère reflétant bien le caractère de sa tonalité. Tout à coup, le discours est brusquement interrompu par une série d'accords énigmatiques autant que dramatiques, au-dessus desquels on peut lire *adagio*, puis en allemand *einen jeden ein mahl Staccato* (*chaque accord une fois staccato*, à moins que ce soit plutôt écrit *F toccato* dans le sens de «jouer fort», comme le suggère Ruggero Chiesa. Mais puisque *Staccato* existe en d'autres sources et est un synonyme corroboré par des écrits comme ceux de Leopold Mozart, nous penchons fortement en faveur de la première interprétation). Ces accords martelés laissent aussitôt à une ligne descendante indiquée *presto*, puis s'ensuivent des arabesques d'arpèges finissant par de lourdes descentes chromatiques - du jamais vu encore chez Weiss - qui provoquent une insupportable anxiété.

Toutes ces étrangetés se résorbent peu à peu dans un flot continu d'arpèges et la fugue peut alors commencer, sereine et aérienne. Mais son thème léger est constamment repris à la basse qui, dans ce discours à trois - même parfois quatre - voix, alourdit pompeusement son allure. Il y a un je ne sais quoi dans cette fugue, peut-être la récurrence des cadences parfaites de même ton, qui nous rappelle Monteverdi. Un *Adagio* aux dernières mesures termine l'œuvre à la manière d'une ouverture.

Le **Menuet** (titre manquant) *et Trio* (p.292) en Sol (source unique) est un cas spécial dans le Manuscrit de Londres. Il est unanimement considéré comme n'étant pas de Weiss ou, au mieux, en tant que duo auquel il manquerait la deuxième partie. J'admets que j'avais la même impression en le déchiffrant, que cela semblait venir d'une main malhabile, à la technique limitée. L'ayant dans les doigts, on se rend alors compte que cette jolie ritournelle n'a rien de monotone, et que ce qui semble une construction simplette ou incomplète est en fait un discours sage et épuré. Un ratage aurait eu lieu si l'auteur avait fait achopper des phrases nécessitant plus de développements. Mais Weiss nous a prouvé que jamais une pièce, si courte soit-elle, n'avait manqué de soin dans sa facture. Notons que les deux pièces ont un Da Capo, que le trio est ici en sol mineur et que le thème à contretemps du menuet (dont le titre en fait manque) semble être une réminiscence lointaine du *hoquet* du Moyen-âge et nous rappelle celui de la *Loure* de Bach, également simple et fraîche, dans sa partita pour luth ou violon BWV1006a. Certains auront remarqué dans mon enregistrement, à la fin de la première section, l'empiètement cadentiel voulu sur la dernière mesure, pouvant donner l'impression de raccourcir celle-ci d'un temps. La **Bourée** (p.299) en Fa, appelée Bourrée II par Smith et Crawford, fait alterner des lignes chantantes avec d'autres en arpèges ondoyants. Je crois maintenant, après l'avoir interprétée, qu'elle est bien de Weiss mais qu'elle n'a pas de rapport avec la bourrée de la sonate en Fa voisine, ne serait-ce que par leurs tempos diamétralement opposés. Celle-ci ne peut atteindre la même vitesse que l'autre, cela serait trop difficile à jouer et aurait une allure ridicule, et inversement, l'autre bourrée ne tient pas debout au tempo idéal de celle-ci qui par surcroît n'a pas un thème ni des modulations de pièce subséquente. Il suffit pour s'en convaincre de faire une comparaison avec les bourrées, gavottes et menuets du Divertimento en solo/sonate n°17, S-C23 qui sont véritablement complémentaires. Cela appuie en outre une idée que j'ai construite en jouant systématiquement Weiss pendant des années, qui veut que dans son univers compositionnel, les pièces de même type doivent être aussi sous-catégorisées par leur vitesse et leur épaisseur sonore.

Le **Tombeau** (p.300) *sur la Mort de M^{ur} (Monseigneur) Comte d' Logÿ arrivée 1721. Composée par Silvio Leopold Weifs*, un des fleurons du manuscrit, est en si bémol mineur et sous-titré *Adagio* (source unique). Il est inspiré par le Comte pragois Jan Antonin Losy (1650-1721), lui-même excellent luthiste et compositeur dont Weiss reçut l'influence et qui fut l'un des chaînons importants dans la tradition française du luth transmise aux musiciens de l'Europe de l'est et dont Weiss est le suprême exemple, quoique non le dernier puisque cette lignée durera jusqu'à Scheidler au premier quart du dix-neuvième siècle. Parlant de cette époque d'après-Weiss, si on regarde de près la gravure connue de Falckenhagen, de la génération suivante, avec son luth entre ses mains, on a l'impression que ses doigts sont positionnés pour jouer le premier accord de ce Tombeau de Weiss. C'est un des chefs-d'œuvre du genre, tous instruments confondus. Comme pour le tombeau précédent (pour le Baron d'Hartig), la tonalité inusitée jette ici une couleur sombre qui en accentue la tristesse. On remarque des liaisons de phrasés sur temps forts, surtout en dernière section, qui donnent une impression d'agonie. Toute l'œuvre se désagrège vers une fin où le souffle s'éteint, où

toute ligne mélodique s'étirole, tombe en lambeaux dans des accords très denses qu'il faut arpéger en véritables grappes. Ici l'œuvre travaillée à fond, où chaque note avait sa place prévue, semble se confondre pourtant avec l'improvisation pure apportant ses surprises et ses audaces. La richesse que nous y trouvons est tout simplement unique au monde, et n'appartient qu'à Weiss. Luise Gottsched en parle en 1760 comme étant incomparable parmi ses propres chefs-d'œuvre. Nous pourrions, comme nous l'avons fait pour le tombeau d'Hartig, imaginer à son écoute tout un scénario racontant la vie du personnage selon le caractère des différentes phrases musicales. Non sans l'influence de l'interprétation de Julian Bream, mon choix personnel a été de ne pas faire ici de reprises. Je peux affirmer sans exagérer que s'il y a eu un élément déclencheur de ma passion de la guitare et du luth m'amenant à réaliser mes disques, c'est bien l'enregistrement magique du Tombeau de Logy par Julian Bream à la guitare moderne en 1965.

Le *Prelud: de Weifs* (p.302) en Do (source unique) est directement suivi dans mon enregistrement par la *Fantasia* (p.305) en Do (source unique) car ils s'enchaînent logiquement, la fantaisie étant en fait une grande fresque improvisatrice sur le thème du prélude. Dans le manuscrit, elle est placée trois pages plus loin, soit après le menuet et la gavotte du même ton. Nous avons avec ce prélude une démonstration de lustre et de noblesse issus de son thème ineffable qui est une pure incantation. Il contient au milieu une succession harmonique rappelant celle de l'allemande de la troisième sonate solo en sol mineur, autre moment pathétique. La fantaisie est quant à elle un véritable feu d'artifice, aux successions continues de phrases montantes laissant foisonner une passion délirante. La note la plus haute du luth est atteinte dans cette fantaisie, et ce sera la seule fois, si je ne m'abuse, qu'on la touchera dans le manuscrit. Je suis d'accord avec la plupart des interprétations de notes floues, fréquentes dans cette pièce, qu'en fait D.A. Smith dans l'édition intégrale Peters.

Le *Menuet* (p.303) en Do (source unique), à deux voix au lieu de trois, me paraît plutôt académique. On dirait une pièce d'étude, destinée peut-être à un des enfants de Weiss ? Cependant, le discours est subtil et non banal, et il dépend du délicat façonnement des phrases et d'un bon contrôle des respirations entre celles-ci. Il faut de surcroît une ornementation de reprises assez élaborée et impliquant tout bonnement une reconstruction de ces phrases pour justement renouveler le discours. La modulation surprise du milieu de la deuxième partie, lumineux moment rempli d'expression, nous rappelle la tendance moderniste du compositeur. La *Gavotte* (p.304) en Do (source unique) est joyeuse et dansante. Cette légèreté d'esprit ne s'accorde pas tellement avec la petite phrase écrite à la fin : *Compose en se craignant à Töplitz le 12 juillet 1724*. Mais peut-être ces mots sont-ils reliés à la Fantaisie car juste sous la gavotte s'y trouve un fragment d'une ligne. Toujours est-il que cette expression, un germanisme typique d'un Allemand écrivant en français, selon le spécialiste du 18^e allemand Pierre Pénisson, voudrait dire « dans la crainte de Dieu », dans le sens de se recommander à Dieu. Töplitz, aujourd'hui Teplice, se trouve dans l'actuelle République tchèque, à mi-chemin entre Prague et Dresde.

Après ces quatre pièces en *do* majeur, les quatre dernières pièces solo sont en *ré* majeur (si mineur pour le deuxième menuet). Il y aurait lieu de se demander, comme nous le disions plus haut, si ces deux groupes de pièces ne pourraient pas constituer, même de façon incomplète, deux sonates en soi. Le *Capricio* (p.306) au thème fugué respire la joie et l'assurance, une assurance comme celle que l'on voit sur le visage de Weiss peint par Denner. Il fait constamment alterner sa cellule thématique modulante avec de gracieuses sections arpégées en un déferlement de bonne humeur conquérante. Cet esprit tranche

passablement avec l'esprit plutôt sérieux de Weiss, habituellement dominant même dans ses vigoureuses bourrées ou rapides prestos. La version de Londres est courte mais se termine curieusement par une longue et grandiose cadence. Si on examine les deux autres sources de cette œuvre, qui se trouvent dans le manuscrit de Varsovie (les deux sont presque en tous points similaires) on voit qu'elles ne constituent pas vraiment une variante de l'œuvre, mais plutôt un complément indispensable. Elles ont une première moitié semblable à presque toute la version de Londres (à part la cadence) et l'on constate d'abord en les jouant qu'avec une grande deuxième moitié la mesure de la pièce est ici adéquate et correspond à son grand souffle thématique. Ensuite, on se rend compte qu'il est possible et même facile d'adjoindre cette deuxième moitié à la version de Londres un peu avant la cadence finale. Et si le retour à la version londonienne se fait au bon endroit, c'est-à-dire quelques notes après l'avoir laissée (ces notes ne sont pas perdues car présentes dans notre ajout), nous aurons alors toute la musique présente dans Londres avec en plus un second développement qui au final justifiera à point nommé la cadence, franchement démesurée pour la seule version londonienne. Tout s'explique alors car, la fin de Varsovie étant bêtement bâclée par deux stupides accords, nous comprenons que les deux versions ne sont pas des variantes mais bien faites pour se compléter, d'où la non nécessité pour l'auteur d'élaborer la moindre cadence pour Varsovie. Je parierais donc que Weiss, pour des raisons évidentes d'équilibre, a agrandi son *Capricio* dans cette deuxième source en pensant l'accoler à la version londonienne dans ses prestations.

Nous pouvons voir que c'est en entrant dans la tonalité de fa dièse mineur que le développement inédit de Varsovie commence, et que la meilleure transition pour ce faire dans Londres se trouve à la mesure 44. Il n'y a rien à changer au texte musical si ce n'est d'ajouter deux basses sous la voix supérieure à la fin de la mesure 43, pour adoucir la modulation, et encore, je dirais que cet ajout est facultatif. Si à l'avant-dernière mesure de Varsovie nous retournons à Londres sur le troisième temps de la mesure 47 (devenue alors mesure 75), tout s'enchaîne comme si de rien n'était et la grande cadence se trouve très naturellement justifiée. Ce qui est intéressant, c'est que les mesures 44-45-46 et la première moitié de 47 n'ont pas été perdues car elles font aussi partie du développement varsovien, ce qui appuie à mon avis la thèse de la volonté de l'auteur de compléter minutieusement son oeuvre. (Voir la pièce reconstituée dans le Joueur de Luth, Volume 19 N° 1, 2003).

Respirant la maturité, les grands [Menuet \(p.308\)](#) et [Menuet 2 \(p.309\)](#) (source unique), aux thèmes volontairement erratiques typiques de sa méthode d'écriture, font partie des menuets plutôt lourds de Weiss qui, selon les mêmes principes vus ci-haut pour la bourrée, 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 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. Le Menuet 2 nous rappelle harmoniquement le Rondeau de la sonate solo n° 20 S-C26 de Londres, dans le même ton, et l'on trouve dans sa deuxième partie une recherche intéressante de modulations et de syncopes dans les basses. Comme Mozart, Weiss reprend systématiquement les mêmes phrases du mineur au majeur et inversement. À la fin est inscrit « *Il primo Minuetto si replica, ma senza ripetizione* ». Le Da capo sans reprises est bien clair.

La dynamique [Mademoiselle Tirolaise \(p.310\)](#), une paysanne portant d'ailleurs ce titre dans deux copies du manuscrit de Varsovie, montre les mêmes procédés d'écriture et

agencements techniques que l'on voit dans la paysanne de la sonate solo n° 12, S-C17 et dans la pièce *Comment savez-vous* de la sonate solo n° 20, S-C26. Certaines mesures sont mieux écrites dans Varsovie, d'autres dans Londres. J'ai intégré, grâce aux reprises de sections, les variantes des deux copies de Varsovie dans mon enregistrement, celles-ci faisant parfaitement figure d'ornementations.

5 œuvres en ensemble (duos)

Toutes les œuvres en ensemble du Manuscrit de Londres sont de source unique, sauf le premier *Concert*, qu'on trouve aussi dans Dresde. Trois écritures de copistes, autres que celle de Weiss donc, y sont identifiées. Plus qu'un simple accompagnement, leurs parties de luth fournissent au moins deux voix complètes dans un contexte de sonate en trio, et parfois même plus, au point de sembler être alors des solos. Cette musique d'ensemble serait aussi très belle avec l'ajout du clavecin et de la viole de gambe, ce qui donnerait une toute autre allure et beaucoup d'ampleur. Mais j'ai voulu personnellement mettre l'emphase sur l'intimité du dialogue et aussi sur le son du luth pour bien montrer sa richesse et la plénitude de son écriture en proche relation avec celle de la flûte. J'ai donc choisi d'enregistrer ces concertos sans violoncelle ou viole de gambe, misant également sur la capacité du luth à produire une basse consistante et stable. La sonorité fluide de la flûte et les cordes pincées du luth aux basses bien dégagées s'agencent à merveille et donnent une plénitude très satisfaisante. Sauf pour le premier mouvement du Duo 4, il y a eu aussi chez nous le parti pris de faire toutes les reprises. La dimension des thèmes et de leurs développements le mérite à nos yeux.

En duo avec la flûte, Weiss a joué d'abord notamment avec Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), nommé à Dresde en 1715. Celui-ci fut professeur du frère de J.S.Bach, Johann Jakob « il fratello dilettissimo », et ultérieurement de Johann Joachim Quantz (1697-1773) qui à 16 ans jouait du violon, du hautbois, de la trompette, du cornet, du trombone, du cor, de la flûte à bec, du basson, du violoncelle, de la viole de gambe et de la contrebasse, en plus d'étudier le clavecin et la composition. Quantz a d'ailleurs laissé des centaines d'œuvres, dont de très nombreux concertos pour flûte. Il nous a laissé en outre sa transcription pour flûte solo de la courante de la sonate S-C11 en ré mineur de Weiss. C'est à Dresde, où il obtient d'abord un poste de troisième hautbois, qu'il apprend la flûte auprès de Buffardin et devient après quelques mois flûte solo de l'orchestre. Régulièrement, il sera envoyé avec Weiss comme musicien vedette à des événements royaux, comme par exemple à Prague en 1723 pour jouer dans l'opéra *Costanza e forza* de Fux présenté à l'occasion du couronnement de Charles VI.

Pour les flûtistes baroques, il est étonnant de voir que toutes les œuvres avec flûte du Manuscrit de Londres ont des tonalités en bémol, car si ces tonalités sont naturelles pour le luth, au traverso baroque, à cause de l'emploi de doigtés de fourche, plusieurs notes y ont une sonorité voilée, ce qui n'empêche pas une riche sonorité par ailleurs. Mais il faut dire que Quantz, qui jouait régulièrement avec Weiss en duo, avait un modèle de flûte disposant d'une clef supplémentaire (voir sa *Méthode* de 1752). Comme le fait remarquer Christiane Laflamme, insatisfait des flûtes à sa disposition (flûtes à une clef), Quantz y ajouta une seconde clef en 1726 afin d'améliorer la justesse des demi-tons. Il voulait utiliser la technique différentielle des demi-tons mineur et majeur, technique qu'il trouvait impossible avec la flûte usuelle. Selon cette théorie, le demi-ton se calcule inégalement : par exemple, le

do dièse élève le *do* de 4 commas et le ré bémol abaisse le *ré* de 4 commas, ce qui laisse une différence d'un comma entre le do dièse et le ré bémol, un ton comportant 9 commas. Quantz dit dans sa méthode : « *Jusques là la Flute n'eut qu'une clef ; mais lorsque j'appris à connoître peu à peu la nature de cet instrument, je trouvai qu'il y avoit toujours encore un petit défaut par rapport à la netteté des certains tons, auquel défaut il ne pouvoit être remédié qu'en ajoutant la seconde Clef, laquelle j'ai ajoutée en l'année 1726* ».

Le *Concert d'un Luth et d'une Flute traversiere. Del Sig.re Weis (S-C6), en Si bémol*, premier des trois *Concerts* du manuscrit, est aussi la quatrième œuvre d'ensemble parmi les huit du dernier fascicule du manuscrit de Dresde ayant comme titre *Weisische Partien*. C'est là un duo pour deux luths car la tablature porte l'indication *Leuto 1.mo* (primo). Heureusement que cette version de Dresde existe car une bonne moitié du dernier mouvement - en fait la dernière page - manque dans Londres. Comme le devine Tim Crawford, Weiss n'avait sans doute pas avec lui sa musique de chambre lorsqu'il est allé à Prague recopier les pages perdues par le propriétaire du manuscrit. Tout comme pour la partie du deuxième luth dans Dresde, il a fallu recomposer celle de la flûte ici et pour tous les autres duos (voir le Contexte général).

Les quatre mouvements ont des titres italiens de style concertant : Adagio, Allegro, Grave et Allegro. Trois possèdent exactement l'esprit de leur tonalité selon Mattheson, si bémol étant à la fois « *divertissant et somptueux quoique modeste* », mais le Grave en sol mineur est non pas « *modéré et paisible* » mais plutôt sérieux et tourmenté. On sent partout un compositeur aussi à l'aise que dans ses œuvres en solo, et quelle souplesse dans la conduite des thèmes et des répliques d'un instrument à l'autre ! L'*Adagio* déploie une tranquille majesté et fait place en *attaca* au plus vaste des mouvements, le premier *Allegro*, qui demande beaucoup d'agilité. Le *Grave*, méditatif et d'une tristesse résolue, a par ailleurs une allure peu baroque et presque classique, on pourrait dire de « galanterie mélancolique ». Enfin, l'*Allegro* final est frais, brillant et il porte bien les caractéristiques du style concertant.

Il existe, avec le *Concert d'un Luth avec une Flute traversiere. Del Sigismundo Weis. (S-C8) en Si bémol*, une autre œuvre d'ensemble de Sigismund dans le Ms de Dresde et on peut dire que dans l'une comme dans l'autre, autant que dans ses œuvres sans luth, ses qualités de compositeur sont surprenantes. On sent une main sûre, un discours éprouvé qui fait bonne figure à côté des pièces d'ensembles de son frère Silvius. Sigismund et leur père Johann Jakob étaient luthistes à la cour palatine, d'abord à Düsseldorf, puis à Heidelberg et à Mannheim.

Les deux premiers mouvements, *Andante* et *Presto*, s'enchaînent sans aucune pause. L'*andante* rappelle l'*adagio* du premier Concert : le même esprit y habite, nous sommes d'ailleurs dans la même tonalité, et la facture thématique s'en rapproche. Le *presto* est constitué d'un échange serré de thèmes où les deux instruments se répondent sans cesse. La partie de luth n'a rien à envier, côté virtuosité, à celles de Léopold. Une différence importante avec le premier *Concert*, cependant, est que le troisième mouvement, un autre *Andante*, reste en Si bémol au lieu de nous plonger dans la morosité du sol mineur relatif. Les qualificatifs de Mattheson pour si bémol majeur, « *somptueux mais modeste* », sont ici très justes, et une calme sérénité nous accompagne pendant six bonnes minutes, avec un esprit pastoral qui flotte agréablement dans la deuxième section aux notes en pédales rappelant la musette. L'*Allegro* final ne contient pas moins de deux *petites reprises*. D'après les accords répétés du luth, Sigismund voulait de toute évidence laisser place à la virtuosité

du flûtiste plutôt qu'à lui-même. En effet, le luth ne dialogue en mélodie qu'à partir de la cinquantième mesure, obligeant les flûtistes à mettre leur endurance respiratoire à l'épreuve.

Le *Concert d'un Luth avec la Flute traversiere. Del S.L. Weis. (S-C9), en fa majeur*, possède bien aussi sa particularité tonale de noblesse naturelle. L'*Adagio* initial porte les caractéristiques d'une marche lente, comme une marche nuptiale. L'*Allegro* qui suit est une fugue à quatre voix, trois d'entre elles étant tenues en permanence par le luth jusqu'à la fin, mais intercalant aux deux tiers de la pièce des octaves d'allure orchestrale. Sa joyeuse vitalité laisse place soudainement à un énigmatique *Amoroso* en ré mineur, qui évoque des sentiments plus tourmentés qu'amoureux, ou sinon un amour désespéré, déchiré. La passion y règne en abondance et d'une manière obsessionnelle, notamment démontrée par un *enflé* baroque à la flûte peu avant la conclusion de la pièce. La cadence évitée ajoute à l'énigmatique en ce qu'elle anticipe un prochain mouvement aussi en ré mineur. Pourtant nous revenons à fa majeur pour l'*Allegro* final, rempli d'allégresse.

Nous appellerons la prochaine œuvre *Duo 4 en sol mineur (S-C14)*. Rien ne dit, si ce n'est la musique elle-même, que c'est un duo. Weiss a peut-être joué aussi cette œuvre avec le violon ou le hautbois baroque. Son *Adagio* initial fait le lien avec les *Concerts* par son titre et son esprit, mais les autres mouvements sont de même type que pour la plupart des œuvres en solo de ce manuscrit. L'*adagio* est peut-être la plus belle pièce d'ensemble de Weiss avec la chaconne dont nous trouvons déjà des cellules thématiques, et nous pouvons dire que des modulations bien choisies et une ligne de flûte envoûtante et enrichie d'harmonies colorées au luth lui confèrent la sagesse d'une profonde incantation.

La *Gavotte* est sautillante mais gracieuse. Les thèmes se dandinent presque avec humour au travers d'une mélancolie pourtant sans équivoque. La profondeur soudaine de certaines basses de luth sous les envolées lumineuses de la flûte traversière en bois révèle encore ici d' uniques couleurs. La *Sarabande* et le *Menuet* ont l'air sur papier de piécettes sans envergure et cependant elles sont frappantes de maturité et de saine construction. Aux mesures 3, 5 et 7 de la sarabande, on trouve à mon sens une preuve que les appoggiatures des tablatures baroques ne peuvent être parfois exécutées autrement qu'en valeurs longues car il est clair que les jouer rapidement brise ici le discours musical. Comme mentionné plus haut, le menuet est en partie le même que celui en fa qu'on trouve en page 11 comme pièce solo. Dans la deuxième section, malgré mon désir de faire une partie de flûte d'allure normale pour un passage ressemblant ni plus ni moins qu'à du...Poulenc (!), cette impression de clin d'œil d'une autre époque reste néanmoins. Cela n'est d'ailleurs pas si étonnant lorsqu'on voit des thèmes mélodiques très «20^e siècle» dans les œuvres anciennes, notamment pour luth du 17^e français. L'esprit de galanterie règne dans ce menuet, amplifié il est vrai par du chromatisme à la flûte et que m'a inspiré Weiss lui-même (voir par ex. le prélude et fugue en mi bémol majeur). Cela se répètera d'ailleurs dans la chaconne, et je défends un tel chromatisme dans un contexte où les thèmes sont par ailleurs très prévisibles. Weiss fait justement partie à mon avis, comme Telemann son collègue et ami, de ces compositeurs qui aiment rester dans un moule établi, mais avec de belles surprises à certains moments pour justement épicer un discours traditionnel.

Exceptionnellement, la *Bourée* se situe après la sarabande et même après le menuet. Est-ce parce que la chaconne finale débute lentement, on ne sait, mais il est vrai que cela donne un équilibre rythmique logique. D'une grande volubilité, cette bourrée est très exigeante techniquement. Les formules mélodiques s'échangent prestement et sans aucun

