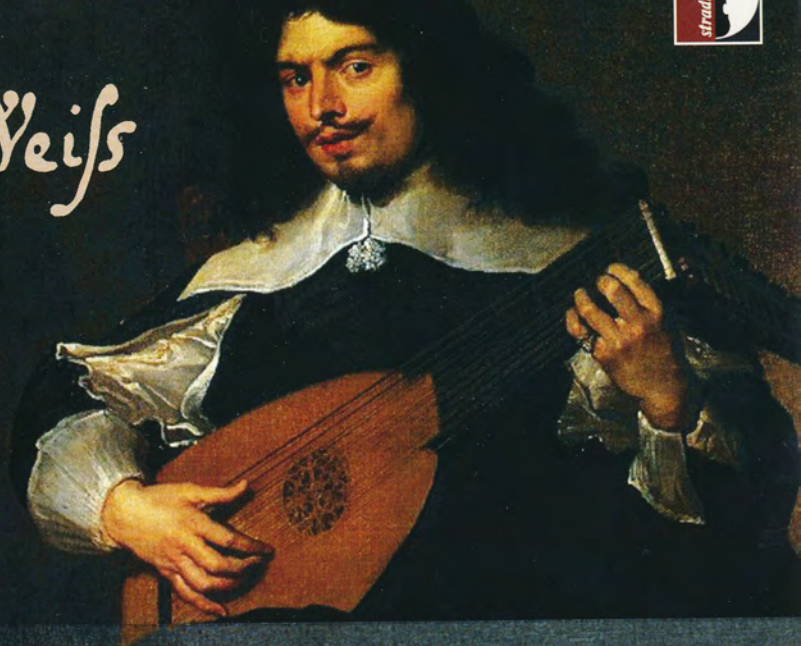


STR 33731



Weiss



*L'Esprit Italienne*

**Paul Beier**  
baroque lute

# L'Esprit Italienne

Silvius Leopold Weiss 1687 (Grottkau) - 1750 (Dresden)

## Suite in La maggiore

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Ms. Mus. 18761

1	<i>Phantasie L'Esprit Italienne de M<sup>e</sup> Weiss</i>	2'56"
2	<i>Allemande</i>	2'46"
3	<i>Courante (Courante)</i>	2'14"
4	<i>Menuette</i>	1'28"
5	<i>Gavotte</i>	1'17"
6	<i>Rondeau-Guige (Gigue)</i>	4'06"

## Suite in Do minore

(Vienna)

7	<i>Phantasie de M<sup>e</sup> Weiss</i>	3'16"
8	<i>Allemande</i>	4'02"
9	<i>Courante</i>	2'52"
10	<i>Sarabande</i>	2'21"
11	<i>Bourre</i>	1'22"
12	<i>Menuette</i>	1'14"
13	<i>Guige</i>	2'50"

## Suite in Sol maggiore

(Vienna)

14	<i>Phantasie de M<sup>e</sup> Weiss</i>	3'03"
15	<i>Allemande</i>	3'26"
16	<i>Courante</i>	2'11"
17	<i>Sarabande</i>	3'10"
18	<i>Gavotte</i>	1'35"
19	<i>Menuette</i>	1'22"
20	<i>Guige</i>	1'46"

## Fantasia e Fuga in Re maggiore

\*composées par M<sup>e</sup>. Weiss à Rome\*

Paris, Bibliothèque Nationale Rés. Vma ms 1213

21	<i>Fantasia</i>	3'36"
22	<i>Fuga</i>	1'43"

## Prelude e capriccio in Re maggiore

23	<i>Preludio Del Sig.<sup>no</sup> W: Czech Rep. Ms. Poděbrady</i>	1'41"
24	<i>Capriccio</i> London British Library, Add 30387	3'35"

## Prelude in La maggiore

Dresden 2841/v.1

25	<i>Prelude del signor Weiss composta a Roma</i>	2'08"
----	---	-------

## Suite in Fa diesis minore

(Vienna)

26	<i>Phantasie de M<sup>e</sup> Weiss</i>	1'38"
27	<i>Allemande</i>	2'35"
28	<i>Guige</i>	2'12"

# Paul Beier

liuto barocco/baroque lute/luth baroque

Elaborazione musicale / Music editions / Edition Musicales: © Paul Beier

Strumento / Instrument:  
Stephen Gottlieb, 1991.

Registrazione / Recording / Enregistrement: S. Vincenzo, Eupilio, Italia, 8 2004  
Tecnico del Suono / Recording Engineer / Prise de son: Roberto Chinellato (Milano)  
Direzione Artistica / Music supervision / Direction artistique: Andrea Dandolo  
Copertina / Cover: Jean de Reyn, Suonatore di liuto  
Foto / Photo: © Roberta Chiesa

## I | Il giovane Weiss e lo "spirito italiano"

"Suo primo maestro fu il padre, che ne condusse lo splendido, naturale talento ad un grado tale che già a sette anni suonò per l'Imperatore Leopold": così scrisse Luise Adelgunde Victorie Gottsched, nata Kulmus, in una delle prime biografie di Silvius Leopold Weiss, apparsa poco dopo la sua morte.<sup>1</sup> Luise Gottsched, che conosceva Weiss di persona e fu con lui in relazione epistolare, tra le molte notizie interessanti ci dà quella relativa alla sua nascita; infatti si pensava che egli fosse nato a Breslau [Wrocław] tra il 1684 e il 1686 (ciò che lo rendeva un quasi esatto contemporaneo di J.S. Bach), mentre ora, grazie a Luise, sappiamo che nacque a "Grottkau [Grodzów], un piccolo villaggio della Slesia, nel 1687".

Il piccolo Weiss dovette essere un vero *enfant prodige* se suonò per l'imperatore ad un'età così tenera, e suo padre Johann Jacob Weiss, liutista di professione, fu senz'altro un maestro di grande valore. Verso il 1706, ma forse già prima, all'epoca dei fatti narrati da Luise Gottsched, Weiss era al servizio di Karl Philipp von Neuburg, cognato dell'Imperatore e Maresciallo di Campo imperiale. Mancano documenti probanti al riguardo, ma possiamo presumere che Weiss restò presso Karl Philipp (con una parentesi a Roma tra il 1710 e il 1714), fino a quando nel 1718 assunse il posto permanente di "Musicista di camera dell'Elettore di Sassonia e del re di Polonia" alla corte di Dresda di Augusto il Forte, dove rimase fino alla morte, nel 1750. Così, quan-

do Karl Philipp fu nominato governatore imperiale del Tirolo, Weiss probabilmente lo seguì nella nuova corte di Innsbruck nel 1707, e lì lo raggiunse di nuovo dopo il suo soggiorno italiano. Forse, il benevolo Maresciallo di Campo imperiale usò perfino la propria influenza per dare al suo giovane e brillante liutista un'opportunità di perfezionarsi in Italia.<sup>2</sup> Nel frattempo, nel 1707, presso la corte di Düsseldorf dell'Elettore Palatino Johann Wilhelm von Neuburg (fratello di Karl Philipp), erano stati ingaggiati come liutisti il padre e il fratello minore di Weiss Johann Sigismund: essi rimasero a Düsseldorf finché l'Elettore morì senza eredi, venendo sostituito dal fratello Karl; il quale nel 1718 pensò che fosse opportuno trasferire a Mannheim la corte Palatina, portando con sé la Musica del defunto Wilhelm, tra cui i due Weiss. Questo fatto coincise con la partenza di Silvius Leopold per Dresda: Johann Wilhelm aveva mandato la corte in bancarotta, e Weiss certamente non volle soppiantare suo padre o suo fratello.

Risale suppergiù al 1718 un altro importante avvenimento commentato da Luise Gottsched: "Si può dire che questo grande artista fu, in una certa misura, il padre del liuto, perchè esso con lui acquistò una forma completamente differente [...] Egli aumentò il numero dei cori da undici a tredici". Prima di questa data, possiamo supporre che Weiss suonasse, e componesse, per uno strumento a undici cori, tipico nell'Europa continentale a nord delle Alpi fin dalla metà del Seicento. Questo potrebbe sembrare un prezioso indizio per discer-

nerle le sue opere mature da quelle più antiche, ma in realtà si tratterebbe di una prova piuttosto debole: mentre possiamo esser certi che le sue opere per tredici cori non furono copiate prima del 1718, non sappiamo però esattamente quando furono composte, o se ne esistesse una versione precedente per liuto a undici cori. Il nuovo strumento inoltre non fu unanimemente ed immediatamente adottato dai liutisti, e collezioni di musica per liuto a undici cori continuarono a venir compilate ancora per qualche decennio.

A complicare le cose, molte opere apparentemente composte durante la giovinezza di Weiss si trovano in fonti tardive, e a volte richiedono un liuto a tredici cori. E' il caso, ad esempio, della sonata in do minore, che reca la nota autografa "Von Ano [170]6. In Düsseldorf. Ergo Nostra juventut comparisce".<sup>3</sup> Questa bella composizione è riportata soltanto nei manoscritti - relativamente tardi - di Londra e di Dresda, che sono le due fonti principali per la musica di Weiss. Essa appare come l'opera di un compositore completamente formato, che ha assorbito la tradizione dello stile liutistico francese (che i musicisti tedeschi avevano acquisito fin dalla seconda metà del Seicento) ma anche già ben avviato nella direzione di uno stile "italianizzato". Questo sarebbe comprensibile per un giovane compositore cresciuto in Germania nella prima decade del Settecento, perché è esattamente in quest'epoca che nell'Europa transalpina avvenne una rivoluzione nella composizione musicale, con il

nuovo linguaggio di organizzazione armonica e semplificazione strutturale portato alla maturità dai compositori italiani intorno ad Arcangelo Corelli ed Alessandro Scarlatti. Si può dire che il principale contributo allo sviluppo dello stile liutistico da parte di Weiss e della sua generazione sia stato la quasi totale sostituzione del vecchio stile radicato nella tradizione francese con il nuovo linguaggio italiano, pur nel mantenimento delle forme tradizionali della *suite* francese (ribattezzata "sonata" in omaggio alla modernità italiana).

Oltre all'opera sopra citata (la sonata in do minore "dell'anno [17]06"), si conservano ben poche tracce della musica composta da Weiss prima del suo viaggio a Roma del 1710. Il che è strano, perché, se dobbiamo credere all'iscrizione che accompagna la sonata in do minore (ma che, verosimilmente, fu aggiunta da Weiss diversi anni più tardi), a diciannove anni Weiss era già un compositore molto abile e innovatore. Uno sguardo alle più di 44 fonti della sua musica (secondo gli ultimi conteggi) rivela che solo poche di esse precedono l'epoca della transizione dagli undici ai tredici cori, e fra quelle, solo una pare precedere il viaggio italiano: si tratta del manoscritto *Ms. Mus. 78761* della Biblioteca Nazionale di Vienna, che è l'oggetto principale di questa registrazione. L'attuale curatore della edizione completa delle opere di Weiss, Timothy Crawford, ha suggerito che questo manoscritto sia stato compilato nella Germania centrale durante il primo decennio del Settecento, sulla base delle poche, rare

concordanze (per lo più infatti, i pezzi riportati sono *unica*) e delle sue particolarità grafiche.

La singolarità di questo manoscritto non può essere abbastanza sottolineata. Precedente la maggior parte delle altre fonti di Weiss per almeno dieci anni, la musica che contiene sembra diversissima da qualsiasi altra cosa che egli abbia composto. Dal punto di vista stilistico, essa sembra perfino più "antiquata" della sonata in do minore. Le sue danze mantengono la brevità e le libere strutture armoniche tipiche della generazione precedente di liutisti, quelli che avevano già raggiunto la maturità nella prima decade del Settecento: come Philipp Franz Le Sage de Richée, conterraneo di Weiss, o i meridionali conte Johann Anton Losy e barone Wenzel Ludwig von Radolt.<sup>4</sup> Tutto ciò potrebbe indurci a pensare che il giovane Weiss in un primo momento abbia padroneggiato lo stile dei suoi predecessori, per poi convertirsi totalmente al nuovo idioma italiano; se non ci fosse la sonata del 1706 a suggerire invece che fin dalla sua prima giovinezza Weiss aveva abbandonato il "vecchio" stile.

Questa particolarità dello stile della musica del manoscritto di Vienna ha indotto alcuni interpreti e musicologi a dubitare che Weiss ne sia l'autore. Si potrebbe infatti argomentare che le quattro *suites* del manoscritto viennese sono così sicure, così squisite, e mostrano una tale varietà di sfumature compositive da sembrare il frutto di un musi-

cista maturo giunto al culmine della sua arte, piuttosto che di un giovane molto promettente che per di più sta per cambiare radicalmente il proprio stile. Se accettiamo questa ipotesi, il miglior candidato per la loro creazione sarebbe naturalmente il padre di Weiss, Johann Jacob, "ein profunder Musicus" della cui attività compositiva, altrimenti, nulla si sa. Per un liutista di professione attivo per tutta la vita nella corte dell'Elettore Palatino, sarebbe certo stato inusuale non avere scritto musica solistica per il proprio strumento, ed ugualmente insolito sarebbe stato, per il principale maestro del "prodigio" Weiss, non avergli insegnato, oltre che a suonare, a comporre. In quanto opera di Johann Jacob, il repertorio del manoscritto di Vienna avrebbe fornito al compositore in erba un esempio autorevole dello stile coltivato dai suoi predecessori, influenzandone direttamente l'evoluzione musicale.

E tuttavia... , forse non dovremmo essere precipitosi nell'accettare questa soluzione! In fondo, la data "1706", per la sonata in do minore, non è del tutto sicura. Pare che Weiss abbia suonato quell'opera fino a tarda età, forse come un ricordo della sua lontana giovinezza, o forse come testimonianza della propria evoluzione musicale. Benchè sembri destinata, in origine, ad un liuto a undici cori, in entrambe le fonti che la riportano è richiesto, qua e là, anche un dodicesimo coro: sicchè si tratta, in ogni caso, di una revisione più tarda, fatta per un musicista che ha già a disposizione uno strumento a tredici cori. E come spesso

accade con le ricostruzioni autobiografiche, Weiss potrebbe aver in qualche modo idealizzato la sua memorabile esecuzione del 1706 a Düsseldorf davanti all'Elettore, che l'ormai celebre musicista certamente ricordava come punto di svolta della sua carriera per aver posto le basi di quella rete di potenti relazioni essenziali per qualsiasi musicista di corte settecentesco.

In quest'ottica, la principale obiezione alla paternità di Weiss delle *suites* di Vienna si indebolisce. E musicalmente, vi sono in esse molti elementi che prefigurano lo stile musicale che Weiss avrebbe sviluppato in seguito, specialmente nelle quattro magnifiche fantasie che aprono ciascuna suite. E' qui che vediamo più intensamente lo sforzo di assimilare lo stile italiano, drammatico e *flamboyant*, in un modo molto simile delle prime toccate per tastiera di J. S. Bach, che risalgono allo stesso periodo. Ed è anche nelle fantasie che possiamo individuare la più forte continuità con brani di altre fonti per i quali la paternità di Weiss non è in discussione. Un buon esempio è la **Fantasia in la maggiore [1]** il cui titolo, significativamente, fa riferimento allo "spirito italiano". Il brano è diviso a metà da una notevole figurazione discendente che dalle corde più acute dilaga via via, giù fino alle note più gravi, terminando – dopo un salto dall'undicesimo al sesto coro – sulla tonica La (ah!, pensiamo, ecco che già si sente la necessità di uno strumento a tredici cori, la cui corda più bassa è appunto La). La stessa figurazione, con una simile cascata verso il grave, questa volta verso un Re, e usata per

ottenere lo stesso effetto retorico di culmine della frase e separazione tra una sezione e un'altra, si trova nella notevole **Fantasia in re maggiore [21]** di un manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi, intitolata "*Fantaisies et Préludes composées [sic] par Mr. Weiss à Rome*".<sup>5</sup> Questa fonte parigina è una di quelle connesse all'avventura italiana di Weiss, ed è quindi molto vicina cronologicamente al manoscritto viennese. A partire dal 1710, sotto la protezione del principe polacco Alexander Sobieski e nel palazzo Odescalchi, residenza romana di sua madre (la regina Maria Casimira), Weiss fece parte del grande insieme di musicisti impegnati nella produzione di opere di Domenico Scarlatti. In effetti le due fantasie (in la e in re) hanno così tanto in comune, per stile e per tecnica, così come per le loro aspirazioni "italiane", che sarebbe difficile considerarle i lavori di due diversi compositori.

Troviamo anche alcune notevoli corrispondenze musicali tra questa fantasia "romana" (in re) e opere che si trovano nel sicuro territorio del manoscritto di Londra citato sopra, che è una delle due fonti principali dell'opera di Weiss. Come esempio, ho incluso in questa registrazione il **Capriccio in re maggiore [24]**, la cui seconda sezione, che inizia a battuta 15, si schiude con un motivo del basso in progressione ornata all'acuto da una figurazione ad arpeggio in sedicesimi che assomiglia fortemente ad un passaggio simile nel mezzo della seconda metà della Fantasia in re maggiore (per includere questo Capriccio in questa regi-

strazione, ho dovuto tuttavia trasformare la versione londinese per tredici cori in una forma – presumibilmente originale – per undici cori). E la Fantasia in re maggiore condivide anche del materiale musicale con il **Preludio** in quella stessa tonalità che si trova (tra i pezzi per liuto a undici cori) nel manoscritto ceco Poděbrady [23]; questo preludio, in effetti, lo si potrebbe quasi descrivere come una versione "telescopica" della Fantasia "romana"; esso fu composto probabilmente in Boemia poco dopo il ritorno di Weiss a Innsbruck nel 1714. Anche il manoscritto di Dresda, compilato in una data relativamente tarda da un alto ufficiale di quella corte, contiene qualche interessante traccia del giovane Weiss in un gruppo di pezzi, per lo più per undici cori, in la maggiore, che portano l'iscrizione "*Suonata del Sig. Weiss composta a Roma*". Ne ho incluso il **Preludio [25]**, come un ulteriore elemento di confronto con le fantasie di Vienna. Questi brani dalla forma libera, ed altri simili che si trovano occasionalmente in alcune delle fonti boeme più marginali, mostrano come il giovane Weiss (o forse suo padre?) esplorasse le possibilità espressive e drammatiche del nuovo, lussureggiante stile italiano che imperverava in Europa all'inizio del Settecento. Essi testimoniano anche come, fin dall'inizio della sua carriera, Weiss abbia coltivato in modo particolare la fantasia italiana; un campo nel quale la sua maestria sarebbe stata ricordata dall'inesauribile Luise Gottsched, che scrisse: "Il suo tocco era molto morbido; udendolo, non si capiva da dove venissero i suoni. Nel suonare le fantasie [Weiss] era

incomparabile, e dominava alla perfezione il *piano* e il *forte*. In breve, era il re del suo strumento, e con quello poteva fare qualunque cosa volesse."

In conclusione, se pure non possiamo risolvere in modo definitivo la questione della paternità delle quattro *suites* del manoscritto di Vienna presentate in questa registrazione, lasciamo che sia la musica a parlare. Essa esemplifica in modo assai raffinato uno stile che normalmente non viene fatto di associare a Silvius Leopold Weiss; uno stile che egli poté conoscere nella sua giovinezza, e che sicuramente egli apprese da quel musicista dimenticato, Johann Jacob Weiss.

<sup>1</sup> In J. Chr. Gottsched: *Handlexicon ... der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, 1760, fonte scoperta recentemente dallo storico tedesco Frank Legl.

<sup>2</sup> L'idea è stata suggerita da Douglas Alton Smith, specialista di Weiss.

<sup>3</sup> Londra, British Library, *Add 30387*, 59-65. Questa sonata, la settima del catalogo delle opere di Weiss stabilito da D.A. Smith e T. Crawford, è stata recentemente l'oggetto di diverse registrazioni.

<sup>4</sup> In effetti, il conte Losy è il solo compositore conosciuto il cui nome figurò accanto a quello di "Mr. Weiss" in questo libro.

<sup>5</sup> Dopo la morte di G. Thibault-de Chambure (1975), che ne era stata l'ultima proprietaria, si perdettero le tracce di questo manoscritto; infine (1995) esso fu acquisito per le collezioni della Biblioteca Nazionale, dove ora porta la segnatura *Rés. Vma ms 1213*.

Paul Beier

(Tradotto da Mariagrazia Carlone)



Paul Beier

## **E**arly Weiss and the Italian Spirit

"His first teacher was his own father, who advanced him so far with his splendid natural talent, that already in his seventh year he had played before Kaiser Leopold," wrote Luise Adelgunde Victorie Gottsched, née Kulmus, in one of the first biographies of the composer to appear shortly after his death.<sup>1</sup> Gottsched, who knew Weiss personally and corresponded with him, provides us with more interesting tidbits, not the least of which is the true year and place of his birth, previously thought to have been in Breslau [Wrocław] sometime between 1684 and 1686, thus making him an almost exact contemporary of J.S. Bach, but now known to have been in "Grottkau [Grodzów], a small village in Silesia, in 1687".

The seven years old Weiss must have been quite an enfant prodige to have played for Emperor Leopold I at such a tender age, and without doubt his father, Johann Jacob Weiss, also a professional lute player, was a very good teacher indeed. By 1706 but perhaps as early as the event described by Luise Gottsched, Weiss was in the service of imperial field marshal Karl Philipp von Neuburg, brother of the Emperor's wife. Despite the lack of conclusive documentary evidence, we can probably assume that he stayed in Karl Philipp's service, with "leave of absence" in Rome between 1710 and 1714, until he took up his permanent post as "Electoral Saxon and Royal Polish Chamber Musician" at the Dresden court of August the Strong in 1718, where he stayed

until his death in 1750. Thus, when Karl Philipp was appointed imperial governor of Tyrol, Weiss probably followed him to his new court at Innsbruck in 1707, and rejoined him there after his Italian sojourn. Indeed, the benevolent imperial field marshal may even have been instrumental in allowing his brilliant young lutenist an opportunity for further study in Italy.<sup>2</sup> Meanwhile, in 1707, Weiss's father and younger brother, the lutenist Johann Sigismund, were engaged at the Düsseldorf court of Karl Philipp's brother, Johann Wilhelm, Elector of the Palatinate. Both father and son remained in Düsseldorf until the childless Elector died and was replaced by his brother Karl who thought it wise to move the Palatinate court to Mannheim in 1718, taking his brother's musical establishment with him, including the two Weisses. This coincides, of course, with Silvius Leopold's move to Dresden: Johann Wilhelm had bankrupted the court and Weiss surely didn't want to displace his father or brother.

The year 1718, or thereabouts, marks another important development in Weiss's biography commented upon by Luise Gottsched: "One can call this great artist to some extent the father of the lute, for with him it has taken a completely different form. He [...] increased it from eleven to thirteen courses [...]" Before this date, we can assume that Weiss played and composed for an eleven-course instrument, typical in continental Europe north of the Alps since the mid-seventeenth century, and this could provide us with a kind of limus test for

separating his "mature" works from "early" ones. It would be a very porous test, however. While we can be sure that 13-course works were only copied after 1718, we cannot know exactly when they were composed, or if they first existed in 11-course versions. Likewise, not everyone started using the 13-course lute immediately after its invention, and some collections of music for 11 courses were assembled well into the following decades.

To complicate things, many works with indications that they were composed in Weiss's youth are found in late sources and sometimes utilize 13 courses. One such piece is the c-minor sonata, marked in the composer's hand "From the year 1706 in Düsseldorf, thus our youth presents itself".<sup>3</sup> This charming work, only found in the relatively late London and Dresden manuscripts, the two main sources of Weiss's music, presents the young musician as a serious composer, steeped in the tradition of French lute style, which German players inherited fully by the latter half of the seventeenth century, but already well on his way toward the development of his mature "Italianate" style. This would make sense for a young composer growing up in Germany in the first decade of the eighteenth century. For it was precisely at this time that a revolution in musical composition was gripping transalpine Europe: the new language of harmonic organization and structural simplification brought to maturity by the generation of Italian composers around Arcangelo Corelli and Alessandro Scarlatti. In fact, the princi-

pal contribution to the development of lute style by Weiss and his generation might be said to be the nearly total replacement of the old style rooted in French tradition with the new Italian musical language, while still maintaining the traditional dance forms of the French suite (re-baptized "suonata" in a tip of the hat to Italian modernity).

Apart from the above-mentioned work, there is little evidence of Weiss's music from before his trip to Rome in 1710. This is strange, because, if we are to believe its inscription, which, admittedly, comes from rather late in Weiss's lifetime, then we must assume that by the age of nineteen Weiss was already a highly skillful and innovative composer. Yet a glance at the over 44 sources (at last count) of Weiss's music reveals that only a handful originate from before the 11-/13-course divide, and of those, only one is thought to originate from before his Italian trip. This manuscript, known as *Ms. Mus. 18761* in the National Library of Vienna, is the main subject of the present recording. The current editor of the ongoing complete edition of the works of Weiss, Timothy Crawford, has suggested that it originated in central Germany in the first decade of the eighteenth century, based on the few rare concordances (its works are mostly *unica*) and on its handwriting.

The singularity of this manuscript can not be over-emphasized. Separated by at least 10 years from most of the main Weisssian sources, its music is unlike anything else in the Weiss oeuvre. Stylistically, it seems even

more antiquated than the c-minor sonata of 1706. Its dances often retain the brevity and loose harmonic structures typical of the generation of lute composers who had already reached maturity by the first decade of the eighteenth century, such as Weiss's fellow Silesian, Philipp Franz Le Sage de Richée, or their southern contemporaries count Johann Anton Losy and baron Wenzel Ludwig von Radolt.<sup>4</sup> This could indeed lead one to imagine the young Weiss first mastering the style of his elders, before being completely swayed by the new Italian idiom, were it not for the fact that the 1706 sonata suggests otherwise: it suggests that already in his adolescence Weiss had started to abandon the older style.

The stylistic difference between these two sources has led some players and scholars to question the authenticity of the Silesian master's authorship. Indeed, a case can be made that the four suites of the Viennese manuscript are so confident, so exquisitely crafted, and display such a variety of compositional nuance that they have more the feel of a mature composer at the height of his powers than of an upcoming youth on the verge of radically changing his musical style. If we are to accept this hypothesis, the best candidature for authorship would naturally fall on the shoulders of Johann Jacob, Weiss's father, "ein profunder Musicus" who is otherwise unknown to have composed any lute music. Certainly, it would be unusual for a life-long professional lutenist at the court of the Elector of the Palatinate not to have composed any solo music for his

instrument, and equally so for the principal instructor of the prodigy Weiss not to have taught composition as well as lute playing. Thus, imagined as the work of Johann Jacob, the Vienna repertoire could serve well as a leading example of the style of Weiss's elders for the budding composer, and the most direct influence on his musical development.

And yet... perhaps we should not rush so quickly to this conclusion! Let us remember that the 1706 sonata is under some strain as to the credibility of its date. This is a work that seems to have been played by Weiss into his later years; it could have served as a reminder of his youthful origins, or perhaps it was a self-conscious attempt at preserving the legacy of his musical development. Although it seems originally to have been written for an 11-course lute, the stray indications for a twelfth course in both of its sources show that it is, in any case, some sort of later revision, for the convenience of the player who is already in the possession of a 13-course instrument. And like many a well-meaning autobiographical exercise, we may, instead, be dealing with an idealized reminiscence of that youthful sojourn to play before the Elector in Düsseldorf, a moment remembered by the now famous musician, perhaps, as a turning point in the networking of the powerful so essential to the career of any eighteenth century court musician.

In this light, the main objection to Weiss's authorship of the Vienna suites is weak-

ened. And, musically, there is much to recommend them as bearing seeds of the musical style that Weiss was eventually to develop, especially in the four magnificent fantasias that preface each suite. It is here that we see most intensely the striving for an embodiment of the flamboyant and dramatic Italian style, in much the same way as the early keyboard toccatas of J.S.Bach, which date from the same period. And it is also in the fantasias that we find the greatest continuities with pieces in other early manuscripts whose Weissian authorship is not in question. A good example is in the A-major Fantasia [**track 1**] whose title, significantly, speaks of the "Italian Spirit". The piece is divided in half by an impressive downward figuration starting on the highest strings and sweeping through to the lowest basses and beyond, ending, after a leap from the 11th up to the 6th course, on the tonic A (ah!, we think, already the need is felt for a 13-course instrument, whose lowest bass note is A). The same figuration in a similar downward sweep, this time ending on D, and used for the same rhetorical effect of phrase culmination and sectional division, is found in the remarkable D-major Fantasia [**track 21**], from a manuscript in the Paris National Library bearing the title "*Fantaisies et Préludes composées [sic] par Mr. Weiss à Rome*."<sup>5</sup> This manuscript is one of several musical sources connected to Weiss's Italian adventure, and is thus very close in date to the Vienna works. Starting in 1710, under the protection of the Polish prince Alexander Sobieski, Weiss was part of a large musical establishment at Palazzo Odescalchi, resi-

dence of the prince's mother, queen Maria Casimira, dedicated to the production of operas by Domenico Scarlatti. Indeed, the two fantasias, side by side, have so much in common in style and technique, as well as in their Italian yearnings, that it would be hard to make a case, based solely their internal musical content, for authorship by two different composers.

We also find some striking musical correspondences between this Roman D-major Fantasia and works in the hallowed territory of the London manuscript mentioned earlier, one of the two principal sources of Weiss's oeuvre. As an example, I have included on this recording the D-major Capriccio [**track 24**], whose second section starting on bar 15 unfolds in a sequencing bass motive adorned with a sixteenth-note arpeggio figuration in the treble that strongly resembles a similar passage in the middle of the second half of the D-major Fantasia. (I will confess straight away that to include this Capriccio in the present recording, I had to transform the 13-course London version into its probable original form as an 11-course piece.) And the D-major Fantasia shares material, too, with the prelude in that key found in the 11-course section of the Czech Poděbrady manuscript, also included here on **track 23**. Indeed, this prelude could almost be described as a telescoped version of the Roman fantasia: it was probably composed in Bohemia shortly after Weiss's return to Innsbruck in 1714. The Dresden manuscript, compiled at a relatively late date by a high Dresden court official,

also contains some interesting evidence of early Weiss in a group of mostly 11-course pieces in A-major that carry the inscription "Suonata del Sig. Weiss composta a Roma." I have included the prelude [**track 25**] from this group as another point of comparison with the Vienna fantasias. These free-form pieces, and others like them found occasionally in some of the more out-of-the-way Bohemian sources, show how the young Weiss (and perhaps his father) investigated the possibilities of expression and dramatic gesture in the new, luxuriant Italian style that was raging through Europe at the beginning of the eighteenth century. They also show that, from the very beginning of his career, Weiss especially cultivated the Italian fantasia, and would be remembered for his mastery of it by none other than the indefatigable Luise Gottsched: "His touch was very soft; one heard it, and didn't know from whence the tones came. In playing fantasias he was incomparable, the *piano* and *forte* were completely in his grasp. In short, he was the lord of his instrument and could do anything he wanted with it."

While we are not able to conclusively resolve the issue of Weiss's authorship of the four suites from the Vienna manuscript presented in this recording, I will let the music speak for itself. It is a skillfully wrought example of a style of music not normally associated with Silvius Leopold Weiss, a style that he would have known in his youth, a style that surely would have been taught to him by that forgotten musician: Johann Jacob Weiss.

<sup>1</sup> From J. Chr. Gottsched: *Handlexicon ... der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, 1760, recently brought to light by German historian Frank Legl. English translation by Douglas Alton Smith in "A Biography of Silvius Leopold Weiss," *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXI (1998).

<sup>2</sup> This idea was suggested to me by American Weiss specialist, Douglas Alton Smith.

<sup>3</sup> London, British Library, Add 30387, 59-65. This sonata, No.7 in the catalogue of Weiss's works by D. A. Smith and Th. Crawford, has been the subject of several recent recordings.

<sup>4</sup> The only other known composer to share space with "Mr. Weiss" in the Vienna manuscript is count Losy.

<sup>5</sup> After the death of its last known owner, G. Thibault-de Chambure (1975), all trace of this manuscript was lost until 1995, when it joined the collection of the National Library in Paris, under the designation Rés. Vma ms 1213.

Paul Beier



## **L**e jeune Weiss et l'Esprit italien

« Il eut son père pour premier maître, lequel porta ses éminentes dispositions naturelles à un degré tel que, dès sa septième année il joua devant l'empereur Leopold. »; ainsi s'exprime Luise Adelgunde Victoire Gottsched, née Kulmus, dans l'une des premières esquisses biographiques consacrées à Weiss, publiée peu de temps après sa mort.<sup>1</sup> Luise Gottsched, qui le connut personnellement et fut en relation épistolaire avec lui, nous livre, entre autres détails intéressants sur sa vie, l'année et le lieu précis de sa naissance que, jusqu'ici, l'on situait à Breslau [Wrocław], entre 1684 et 1686 – faisant ainsi de lui le contemporain presque exact de J.S. Bach -, mais dont on sait aujourd'hui, grâce à elle, qu'il s'agissait, « en 1687 », de « Grottkau [Grodzów], petite localité de Silésie ».

Il faut que Weiss ait été un véritable enfant prodige pour jouer devant l'empereur en un âge si tendre, et sans doute son père, Johann Jacob, lui-même luthiste de profession, était-il un maître de grande valeur. Vers 1706, peut-être même à l'époque des faits relatés par Luise Gottsched, Weiss se trouvait déjà au service du maréchal de camp impérial Carl Philipp von Neuburg, frère de l'épouse de l'empereur. Malgré l'absence gênante de documents à ce sujet, on peut supposer qu'il demeura au service du maréchal, et qu'il obtint un congé pour séjourner à Rome entre 1710 et 1714, en attendant d'être nommé « Musicien de la Chambre de l'Electeur de Saxe et Roi de Pologne » à la cour d'Auguste le Fort, à Dresde, charge qu'il conserva jusqu'à sa mort, en 1750. En effet,

lorsque, en 1707, Carl Philipp devint gouverneur impérial du Tyrol, Weiss le suivit probablement en sa nouvelle cour d'Innsbruck, et l'y rejoignit ensuite après son séjour romain. En fait, le bienveillant maréchal pourrait même avoir usé de son influence pour permettre à son jeune et brillant luthiste de perfectionner son art en Italie.<sup>2</sup> Pendant ce temps, en 1707, le père de Weiss et son jeune frère, le luthiste Johann Sigismund, furent engagés à la cour de Düsseldorf sur laquelle régnait l'électeur du Palatinat, Johann Wilhelm, frère de Carl Philipp. Père et fils y demeurèrent jusqu'à ce que l'électeur, étant mort sans descendance, son frère Carl lui succède. Ce dernier trouva opportun de déplacer sa cour à Mannheim, en 1718, et d'emmener avec lui la Musique de son frère à laquelle appartenaient les deux Weiss. Cet événement coïncide, naturellement, avec le départ de Silvius Leopold pour Dresde car, Johann Wilhelm ayant causé la ruine de sa cour, Weiss ne voulut certainement pas planter son père ni son frère.

En 1718, ou à une date voisine, un nouveau fait important se produisit dans la vie de Weiss, à propos duquel Luise Gottsched fait la remarque suivante: « On peut dire de ce grand artiste qu'il fut, dans une certaine mesure, le père du luth; car il acquit avec lui une forme complètement différente. Il en fit passer le nombre de chœurs de onze à treize ». Auparavant, il est probable que l'instrument dont joua Weiss et pour lequel il composa était le luth à onze chœurs en usage sur le continent au nord des Alpes depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette indication qui pourrait nous être précieuse pour distinguer ses

œuvres de jeunesse de celles de sa maturité s'avère, en réalité, bien peu fiable. En effet, si nous pouvons être assurés que les pièces écrites pour l'instrument à treize chœurs furent seulement copiées après 1718, il est impossible, en revanche, de connaître la date exacte de leur composition ni l'existence de versions primitivement écrites pour luth à onze chœurs. De plus, le nouvel instrument ne fut pas unanimement adopté par les luthistes dès son apparition, et l'on sait que des recueils destinés à l'instrument à onze chœurs continuèrent à être constitués au cours des décennies suivantes.

Cette situation est encore compliquée par le fait que nombre d'œuvres apparemment composées durant la jeunesse de Weiss figurent dans des sources tardives et font parfois appel au nouvel instrument. C'est le cas, par exemple, de la sonate en *ut* mineur<sup>3</sup> qui porte cette note de la main du compositeur: « De l'année [17]06 à Düsseldorf, ainsi donc apparaît notre jeunesse ». Dans cette belle page, connue seulement par les manuscrits relativement tardifs de Londres et de Dresde, le jeune musicien s'affirme déjà comme un compositeur accompli. Imprégné de la tradition française dans laquelle les luthistes allemands puisèrent largement au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il laisse déjà pressentir son évolution vers le style « Italien » de sa maturité. C'était là un parcours logique pour un jeune compositeur ayant grandi en Allemagne dans la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car c'est précisément à cette époque que s'opérait en Europe transalpine une véritable révolution dans l'art musical: on découvrirait alors le nouveau langage de l'or-

ganisation harmonique et de la simplification structurelle qu'avaient porté à maturité la génération des compositeurs italiens proches d'Arcangelo Corelli et d'Alessandro Scarlatti. En fait, on peut dire que la principale contribution apportée par Weiss et les principaux luthistes de sa génération à l'évolution du style est d'avoir presque entièrement remplacé l'ancienne tradition française par le nouveau langage ultramontain, tout en conservant les formes chorégraphiques d'usage dans la « suite » française (qu'il rebaptisait *suonata*, en hommage à la modernité italienne).

Outre l'œuvre citée précédemment, on conserve bien peu de traces de la musique composée par Weiss avant de son séjour romain de 1710. Ceci est surprenant car, s'il faut en croire la note qui accompagne cette page, mais qui, selon toute vraisemblance, fut ajoutée à une date assez tardive, on peut supposer qu'à l'âge de dix-neuf ans il était déjà un compositeur aussi talentueux que novateur. Cependant, un coup d'œil aux quelque quarante-quatre sources (selon les dernières estimations) contenant de la musique de Weiss révèle qu'une infime minorité date de la période de transition où le luth passa de onze à treize chœurs et que, parmi celles-ci, une seule semble antérieure au voyage à Rome. Il s'agit du manuscrit connu sous la cote *Ms. Mus. 18761* de la Bibliothèque Nationale de Vienne, auquel est principalement consacré notre enregistrement. Timothy Crawford, éditeur actuel de l'Édition complète des œuvres de Weiss en cours de publication, a émis l'hypothèse selon laquelle il s'agirait là d'un manuscrit provenant d'Allemagne centrale, rédigé au

cours de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison des rares concordances qu'il présente (la plupart des pièces sont des *unicca*) et de son graphisme particulier.

On ne saurait trop souligner le caractère singulier de ce manuscrit. Dix années au moins le séparent de la plupart des sources principales de la musique de Weiss, et les pièces qu'il contient n'ont guère de ressemblance avec le reste de son œuvre connue. D'un point de vue stylistique, elles semblent même plus antiquisantes que la sonate en *ut* mineur de 1706. Souvent, les danses ont la brièveté et les structures harmoniques libres caractéristiques de la génération des luthistes qui avaient déjà atteint leur maturité dans la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels Philipp Franz Le Sage de Richée, son compatriote silésien, ou encore leurs contemporains des régions méridionales, le comte Johann Losy ou le baron Wenzel Ludwig von Radolt.<sup>4</sup> Tout ceci pourrait nous amener à penser que le jeune Weiss, après s'être imprégné du style de ses aînés, succomba totalement à l'influence du nouvel idiome italien, n'était que la sonate de 1706 permet une interprétation bien différente : dès son adolescence, en effet, Weiss délaissait déjà le style ancien.

Cette différence de style a conduit certains exécutants et spécialistes de la musique de Weiss à douter de la paternité du maître silésien. On pourrait arguer, en effet, que les quatre suites du recueil de Vienne sont d'une facture si affirmée, si subtile, et déploient une telle richesse de nuances dans leur composition qu'elles semblent être l'œuvre d'un musicien au sommet de son art bien plus que celle d'un jeune homme plein de promesses

qui allait bientôt changer radicalement de style. Si nous acceptons cette hypothèse, le nom d'un auteur possible de ces pièces vient tout naturellement à l'esprit : celui de Johann Jacob Weiss, père de notre luthiste, « ein profunder Musicus » dont on ignore, au demeurant, s'il composa jamais pour l'instrument. Certes, il serait bien étonnant qu'un luthiste de profession, qui fut pendant de longues années au service de l'électeur du Palatinat, n'ait laissé de pièces pour son instrument, et non moins curieux que le principal maître du prodigieux Weiss ne lui ait enseigné la composition en même temps que la technique du luth. A supposer qu'elles soient de Johann Jacob, les pièces du manuscrit de Vienne auraient fort bien pu fournir au compositeur en herbe un modèle du style cultivé par ses aînés et, de la manière la plus directe, influencer sa propre évolution musicale.

Et cependant, gardons-nous de tirer trop hâtivement une telle conclusion. Souvenons-nous, en effet, que la sonate en *ut* mineur pose quelques problèmes quant à sa date de composition. Pour Weiss, qui semble l'avoir jouée jusqu'à un âge avancé, peut-être était-elle comme un souvenir de sa jeunesse passée; peut-être aussi était-ce volonté de sa part de préserver un témoignage de son évolution musicale. Bien qu'elle semble destinée primitivement au luth à onze chœurs, l'apparition, çà et là, d'un douzième chœur dans les deux sources indique, en tout cas, qu'il s'agit d'une manière de révision de l'original à l'intention de l'exécutant disposant d'un luth à treize chœurs. Et, ainsi qu'il arrive dans maintes autobiographies bien

intentionnées, ce pourrait être plutôt une réminiscence idéalisée du séjour pendant lequel le jeune Weiss se produisit devant l'Électeur, à Düsseldorf, moment que, peut-être, le luthiste désormais célèbre se remémorait comme ayant été décisif pour créer ce réseau de puissantes relations si essentiels pour la carrière de tout musicien de cour en cette époque.

Vue sous cet éclairage, la principale objection que l'on puisse opposer à la paternité de Weiss pour les suites de Vienne se trouve affaiblie. Et, musicalement, elles ont pour elles de nombreux éléments qui préfigurent le style musical qui allait plus tard trouver son épanouissement chez Weiss, en particulier dans les quatre magnifiques fantaisies qui préfacent chaque suite. C'est ici que se manifeste le plus intensément ses efforts pour intégrer le style flamboyant et dramatique venu d'Italie, d'une manière qui n'est pas sans évoquer les toccate pour clavier du jeune J.S. Bach, datant de la même époque. C'est également dans ces fantaisies que nous observons la plus grande continuité avec des pièces provenant d'autres manuscrits, dont Weiss est indiscutablement l'auteur. La fantaisie en *la* majeure [page 7], intitulée de manière significative *L'Esprit Italienne* [sic], en est un bon exemple. Au milieu de la pièce, une chute impressionnante depuis les cordes aiguës jusqu'aux basses les plus graves et même au-delà s'achève, après un saut du onzième au sixième chœur, sur la tonique *la* (ici se fait déjà sentir le besoin d'un luth à treize chœurs dont la note la plus grave est précisément un *la*). La même figure descendante aboutissant,

cette fois, sur un *ré*, figure utilisée pour son effet rhétorique de culmination de la phrase et de ponctuation entre les sections, se retrouve dans l'imposante Fantasia en *ré* majeur [page 21]. Elle est extraite d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris,<sup>5</sup> dont l'intitulé *Fantaisies et Préludes composées* [sic] par Mr. Weiss à Rome évoque pour nous une date proche des œuvres du recueil viennois, et le rattachement, parmi d'autres sources de la musique du luthiste, aux années italiennes de sa vie. Parti pour Rome en 1710 sous la protection du prince polonais Aleksander Sobieski dont la mère, la reine Maria Casimira, résidait au Palazzo Odescalchi, Weiss fit alors partie de ce vaste ensemble de musiciens qui se consacraient à la production des opéras de Domenico Scarlatti. Effectivement, les deux fantaisies mises côte à côte ont tant de points communs par leur style, leur technique ainsi que par leurs aspirations italiennes, qu'il serait malaisé, au seul vu de leur contenu musical, de les attribuer à deux compositeurs différents.

Il existe aussi des correspondances musicales frappantes entre la Fantasia en *ré* majeur de Rome et certaines pages de ce vénérable volume qu'est le manuscrit de Londres mentionné précédemment, l'une des deux principales sources de l'œuvre de Weiss. En guise d'exemple, j'ai choisi pour cet enregistrement le Capriccio en *ré* majeur [page 24], dont la seconde section, qui débute à la mesure 15, fait entendre un motif de basses successives orné à l'aigu d'une broderie d'arpèges en doubles croches rappelant fortement un passage situé au milieu de la

seconde moitié de la Fantasia en ré. Je dois avouer que pour inclure ce Capriccio dans le cadre du présent programme, j'ai dû adapter la version de Londres, écrite pour luth à treize chœurs, afin de la restituer sous sa forme présumée originale pour l'instrument à onze chœurs. En outre, la Fantasia en ré majeur partage aussi un certain nombre d'éléments avec le prélude dans la même tonalité, voisinant avec d'autres pièces pour luth à onze chœurs dans le manuscrit tchèque de Poděbrady [page 23]. Ce prélude dont on pourrait presque dire qu'il s'agit d'un télescopage de la Fantasia romaine, fut probablement composé par Weiss en Bohême, peu après son retour à Innsbruck, en 1714. Le manuscrit de Dresde, compilé à une date assez tardive par un haut fonctionnaire de la cour de cette ville, contient aussi quelques pages intéressantes qui illustrent l'art du jeune compositeur. D'un groupe de pièces en la majeur pour luth à onze chœurs portant la mention *Suonata del Sig. Weiss composta a Roma*, j'ai extrait le prélude [page 25] que l'on pourra comparer aux fantaisies de Vienne. Ces pièces libres, ainsi que d'autres encore disséminées dans des sources bohémiennes plus marginales, font voir le jeune Weiss (ou peut-être son père) à la recherche de possibilités expressives et dramatique qu'offrait le nouveau style luxuriant de l'Italie qui faisait fureur dans toute l'Europe à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles montrent également que, dès le début de sa carrière, Weiss cultivait tout particulièrement la fantaisie à l'italienne, domaine dans lequel sa maîtrise a suscité ces lignes de Lulse Gottsched : « Son toucher était très doux ;

et lorsque l'on l'écoutait, on ne savait d'où venaient les sons. Il était incomparable dans les fantaisies et dominait à la perfection le *piano* et le *forte*. C'était, en un mot, le maître absolu de son instrument, et il pouvait avec lui faire tout ce qu'il voulait. » S'il est impossible d'apporter ici une réponse décisive quant à la paternité des quatre suites du manuscrit de Vienne présentées dans cet enregistrement, laissons la musique parler pour d'elle-même. Elle offre l'exemple artistement travaillé d'un style auquel, généralement, on n'associe guère Weiss, style qu'il aura connu dans sa jeunesse, et qui lui avait été sûrement enseigné par ce musicien oublié : Johann Jacob Weiss.

Paul Beier

(Traduit par Claude Chauvel)

<sup>1</sup> In J. Chr. Gottsched: *Handlexicon ... der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, 1760, source récemment découverte par l'historien allemande Frank Legl.

<sup>2</sup> L'idée a été suggérée par Douglas Alton Smith, spécialiste américain de Weiss.

<sup>3</sup> Londres, British Library, Add 30387, 59-65. Cette sonate, la 7<sup>e</sup> du catalogue des œuvres de Weiss établi par D.A. Smith et T. Crawford, a fait l'objet de plusieurs enregistrements.

<sup>4</sup> En fait, le Comte Losy est le seul compositeur connu dont le nom figure à côté de celui de « Mr. Weiss » dans ce livre.

<sup>5</sup> Après le décès de G. Thibault-de Chambure (1975) qui en fut la dernière propriétaire, on perdit toute trace de ce manuscrit. Il finit par rejoindre les collections de la Bibliothèque nationale, fin 1995, et porte aujourd'hui la cote Rés. Vma ms 1213.

The image shows a handwritten musical score on five staves. The title at the top is "L'Éprouve Italienne de M. Weiss Ricordi". The notation is in a cursive, handwritten style. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a bass clef. The third and fourth staves contain rhythmic notation with various note values and rests. The fifth staff is a bass clef with a circled '2' at the beginning, indicating a second ending. The score is enclosed in a rectangular border with a double line on the right side.

Vienna, Osterreichesche Nationalbibliothek Ms. Mus. 18761, c. 11r.

**Paul Beier** si è diplomato al Royal College of Music di Londra con Diana Poulton. Ha suonato come solista e insieme a gruppi di musica antica per tutta Europa, Australia, Nord e Sud America ed è fondatore e direttore di Galatea. Dal 1981 insegna Lute, Basso Continuo e Musica d'insieme rinascimentale presso l'Istituto di Musica Antica della *Accademia internazionale della musica* di Milano.

Paul Beier graduated from the Royal College of Music, London, under Diana Poulton. He has performed both as a soloist and in early music groups throughout Europe, Australia, North and South America and is the founder and director of Galatea. Since 1981 he teaches Lute, Basso Continuo and Renaissance Ensemble at the Institute of Early Music, *Accademia internazionale della musica*, Milan.

Paul Beier est diplômé du Royal College of Music de Londres où il a étudié avec Diana Poulton. Il s'est produit comme soliste et a joué aussi dans des groupes de musiques anciennes à travers toute l'Europe, l'Australie, en Amérique du Nord et du Sud; il est fondateur de Galatea qu'il dirige. Depuis 1981, il enseigne le Luth, la basse continue et la musique d'ensemble de la Renaissance à l'Institut de Musique ancienne de l'*Accademia internazionale della Musica* de Milan.

#### Altri dischi di Paul Beier per Stradivarius

Laurencinus Romanus *Il Cavaliere del Liuto* (Stradivarius STR 33447)

Adam Faickenhagen & Silvius Leopold Weiss *Works for Lute* (Stradivarius STR 33448)

Johann Sebastian Bach *Works for Lute*, volumes 1 & 2 (Stradivarius STR 33468/9)

Francesco da Milano *Intabolatura da Leuto* (c. 1530) (Stradivarius STR 33515)

Giovanni Antonio Terzi *Il Secondo Libro di intabolatura di liuto* (1599) (Stradivarius STR 33590)

#### Con Galatea:

Biagio Marini *Allegrezza del Nuovo Maggio* (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33446)

Barbara Strozzi *Diportì di Euterpe* (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33487)

Biagio Marini *Curiose Invenzioni dall'Opera Ottava* (Monica Huggett violino) (Stradivarius STR 33549)

Giovanni Battista Buonamente *Balli, Sonate & Conzoni* (Monica Huggett violino, Bruce Dickey, cornetto) (Stradivarius STR 33603)



STR33590



STR33603

# L'Esprit Italienne

Silvius Leopold Weiss

1687 (Grottkau) -1750 (Dresden)

- 1-6 **Suite in La maggiore**  
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Ms. Mus. 18761
- 7-13 **Suite in Do minore**  
(Vienna)
- 14-20 **Suite in Sol maggiore**  
(Vienna)
- 21-22 **Fantasia e Fuga in Re maggiore** "composées par Mr. Weiss à Rome"  
Paris, Bibliothèque nationale Rés. Vma ms 1213
- 23-24 **Prelude e Capriccio in Re maggiore**  
Czech Rep. Ms. Poděbrady / London British Library, Add 30387
- 25 **Prelude in La maggiore**  
Dresden 2841/v.1
- 26-28 **Suite in Fa diesis minore**  
(Vienna)

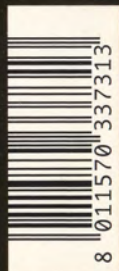
PAUL BEIER  
BAROQUE LUTE

Worldwide distribution: MILANO DISCHI s.r.l. - Via Sormani, 18 20093 Cologno Monzese (MI)  
Tel. (+39) 02 - 25.39.65.75 Fax (+39) 02 - 36.52.73.10 e-mail: stradivarius@stradivarius.it - <http://www.stradivarius.it>



stradivarius

STR 33731  
Made in Italy  
T.T. 68'37"



stradivarius

WEISS

L'Esprit Italienne - PAUL BEIER

STR 33731

Weiss



L'Esprit Italienne

Paul Beier  
baroque lute

