Prusik, Karl

Kompositionen des Lautenisten Sylvius Leopold Weiss

Wien: 1923

books2ebooks – Millions of books just a mouse click away!

European libraries are hosting millions of books from the 15th to the 20th century. All these books have now become available as eBooks – just a mouse click away. Search the online catalogue of a library from the eBooks on Demand (EOD) network and order the book as an eBook from all over the world – 24 hours a day, 7 days a week. The book will be digitised and made accessible to you as an eBook. Pay online with a credit card of your choice and build up your personal digital library!

What is an EOD eBook?

An EOD eBook is a digitised book delivered in the form of a PDF file. In the advanced version, the file contains the image of the scanned original book as well as the automatically recognised full text. Of course marks, notations and other notes in the margins present in the original volume will also appear in this file.

How to order an EOD eBook?

eod digital on request

Whereever you see this button, you can order eBooks directly from the online catalogue of a library. Just search the catalogue and select the book you need. A user friendly interface will guide you through the ordering process. You will receive a confirmation e-mail and you will be able to track your order at your personal tracing site.

How to buy an EOD eBook?

Once the book has been digitised and is ready for downloading you will have several payment options. The most convenient option is to use your credit card and pay via a secure transaction mode. After your payment has been received, you will be able to download the eBook.

Standard EOD eBook – How to use

You receive one single file in the form of a PDF file. You can browse, print and build up your own collection in a convenient manner.

Print

Print out the whole book or only some pages.

Browse

Use the PDF reader and enjoy browsing and zooming with your standard day-to-day-software. There is no need to install other software.

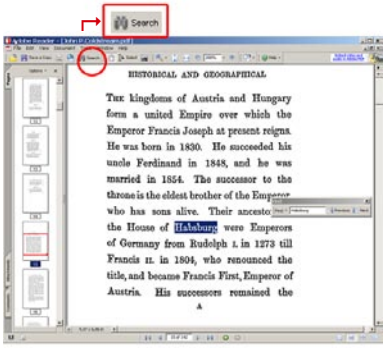
Build up your own collection

The whole book is comprised in one file. Take the book with you on your portable device and build up your personal digital library.

Advanced EOD eBook - How to use

Search & Find

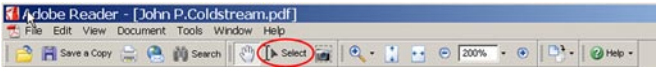
Print out the whole book or only some pages.



With the in-built search feature of your PDF reader, you can browse the book for individual words or part of a word.

Use the binocular symbol in the toolbar or the keyboard shortcut (Ctrl+F) to search for a certain word. “Habsburg” is being searched for in this example. The finding is highlighted.

Copy & Paste Text



Click on the "Select Tool" in the toolbar and select all the text you want to copy within the PDF file. Then open your word processor and paste the copied text there e.g. in Microsoft Word, click on the Edit menu or use the keyboard shortcut (Ctrl+V) in order to Paste the text into your document.

Copy & Paste Images

If you want to copy and paste an image, use the "Snapshot Tool" from the toolbar menu and paste the picture into the designated programme (e.g. word processor or an image processing programme).

Terms and Conditions

More eBooks

More eBooks are available at http://books2ebooks.eu

W. J. Herrn Professor Dr. Adler zur Kenntnis

Wien, am 12. Februar 1924.

Der Dekan:
J. V. Sieg

KOMPOSITIONEN DES LAUTENISTEN SYLVIUS LEOPOLD WEISS.

Schriftlicher Teil.

Dissertationsarbeit
von Karl Prusik.

Wien 1923.

Musikwissenschaftliches Institut
der Universität Wien
Wien IX., Universitätsstraße 10

1

P. T. Herrn Professor Dr. Adler als Referenten
Fach

" " " " "

Wien, am 12. Februar 1924.

Der Dekan:
F. E. Swoboda

KOMPOSITIONEN DES LAUTENISTEN SYLVIUS LEOPOLD WEISS.

Schriftlicher Teil.

Dissertationsarbeit
von Karl Prusik.

Wien 1923.

G L I E D E R U N G.

G L I E D E R U N G.

E I N L E I T U N G.

Im Herbste 1921 wurde mir vom Leiter des Wiener Musikhistorischen Institutes Herrn Hofrat Professor Dr.Guido Adler ein der Studienbibliothek Salzburg gehöriger Lautenkodex zur Durchsicht zugewiesen. Bei der Aufsuchung von biographischem Material für die zahlreich in dem Sammelwerk vertretenen Autoren˘ lenkte sich das Interesse immer mehr auf den Namen Weiss, über dessen Träger bedeutende Zeitgenossen sehr günstige Urteile fällen˘˘,die ausser Zweifel stellen, dass dieser als der bedeutendste Lautenist seiner Zeit galt. Da bis nun von seinen Werken nichts bekannt war, schritt ich unverweilt an die Uebertragung von mit seinem Namen gezeichneten Kompositionen.

Wie der Revisionsbericht zeigt, ist der Index im Salzburger Lautenkodex in vielen Stücken unzuverlässig. Es wurden daher nur - der grössten Sicherheit halber - Stücke gewählt, bei denen der Name Weiss auf dem Tabulaturblatt selbst verzeichnet steht. Wie die Ueberschriften zeigen, enthält der Salzburger Lautenkodex eigentlich nur die Lauten-

---

˘ Vergl. den Revisionsbericht.

˘˘ Vergl. „Zeitgenössische Urteile".

stimmen von für Triobesetzung - Violine, Basso/Cello/, Laute, gedachten Kammermusikstücken und es mag mit Rücksicht auf das Fehlen der übrigen Stimmen im ersten Augenblick bedenklich und wenig versprechend erscheinen, die Lautenstimmen allein zum Ausgangspunkt von Untersuchungen zu machen. Allein, betrachten wir die im Bd.50 der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich „Oest. Lautenmusik zwischen 1650 und 1720"[v] aufgezeichneten Sätze für die gleiche Besetzung, so sehen wir, dass Violine und Cello nur die äusseren Stimmen des LautenPartes mitspielen, bezw.dass die Lautenstimme eine Zusammenfassung der Violin - und Cellostimme mit harmonischen Füllungen darstellt[vv], eine Rekonstruktion dieser Stimmen also ohne weiters durchführbar ist.

Noch ein Bedenken war zu erwägen. Bei der Zusammenstellung biographischer Daten zeigte es sich, dass neben dem berühmten Sylvius Leopold Weiss auch noch dessen Bruder Sigismund /Siegmund/ Weiss und der Sohn des Sylvius Leppold Weiss, Johann Adolf Faustinus Weiss, als Lautenisten bekannt waren. Im Salzburger Lautenkodex aber sind alle in Betracht kommenden Stücke mit einer Ausnahme bloss mit Weiss gezeichnet. Was den letztgenannten Johann Adolf

---

[v] S.L.Weiss lebte von 1686 bis 1750. Vergl.„Biographisches".

[vv] Vergl.Dr. Wilhelm Fischer „Lauten- und Klaviermusik" Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrespieles. Wien,Haslinger 1922,V,S.5.

Faustinus Weiss anbelangt, so kommt wohl er am wenigsten als Autor in Frage, denn es findet sich keine Nachricht, dass er sich kompositorisch betätigt habe. Gerber ˇ sagt von ihm lediglich, dass er „ die hinterlassenen und vortrefflichen und schweren Kompositionen seines Vaters mit allen dem Ausdruck und der Fertigkeit, so sie erfordern " gespielt habe.

Anders liegt die Sache bei Sigismund Weiss. Auch er wurde nicht nur als Lautenist, sondern auch als Komponist geschätzt. ˇˇ

Hält man sich aber vor Augen, dass gerade dann, wenn es sich um Komponisten gleichen Namens handelt, der bedeutendste von ihnen ohne Taufnamen genannt wird, während sie bei den andern beibehalten werden - ich verweise auf den Namen Bach und Haydn - so ist es naheliegend , S.L. Weiss für den Autor der fraglichen Stücke zu halten. Der Umstand aber, dass gerade bei der vorhin erwähnten Ausnahme der Name Sigismund angegeben ist, scheint diese Folgerung weiter zu befestigen. Den Ausschlag gab jedoch die vergleichende stilkritische Analyse, zu welchem Zweck das betreffende Stück ebenfalls übertragen wurde, die die Berechtigung des angeführten Gedankenganges erwies.

Da in den übertragenen Stücken bedeutende künstlerische Qualitäten zu Tage traten, konnte nicht daran ver-

---

ˇ Mus.Lex. 1790 S.790.

ˇˇ vergl. die Anmerkungen zum Revisionsbericht und den Abschnitt „ Baron " in „ Zeitgenössische Urteile".

beigegangen werden, auch etwas von den Solokompositionen, von denen sich mehrere in Handschriften der Wiener Hofbibliothek befinden, kennen zu lernen.

Im Uebertragung liegen bisnun vor*:

5 Partien aus dem Salzburger Lautenkodex,

1 Partie aus dem Ms. 17761 der Wiener Hofbibliothek,

1 Partie aus dem Ms. 18829 der Wiener Hofbibliothek.

Ausserdem wurde von sämtlichen in Oesterreich bekannten Stücken von Weiss ein Themenverzeichnis angelegt.

Die im weitern Texte zur Bezeichnung von Stücken angegebenen Nummern sind übereinstimmend mit den Ordnungszahlen im Themenverzeichnis.

Gleichzeitig mit der Uebertragung trug ich an Hand erreichbarer Quellen Material für eine biographische Skizze des Komponisten zusammen**. Diese Arbeit erwies sich jedoch als überflüssig, da ich bald auf den Aufsatz von Dr. Hans Volkmann „ Sylvius Leopold Weiss ,der letzte grosse Lautenist ", / „ Musik ",VI / 17, stiess, die an Hand eines umfangreichen, an Ort und Stelle des Wirkens des Komponisten gesammelten Quellenmaterials aufgebaut, eine ziemlich ausführliche Lebensbeschreibung darstellt.

---

* Es ist die Uebertragung sämtlicher Werke von Weiss ins Auge gefasst.

** Referat, gehalten im Wiener Musikhistorischen Institut.

Mit Rücksicht darauf beschränkt sich der biographische Teil dieser Abhandlung lediglich auf knappe Angaben, die eine Einordnung der Person des Komponisten in die allgemeine musikgeschichtliche Konstellation ermöglichen sollen, bezw. für die Klärung entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge von Belang sind. Die im Abschnitt, „Zeitgenössische Urteile" enthaltenen Angaben sollen einerseits zeigen, welchen Grad von Wertschätzung die Kunst dieses Lautenisten genoss, andererseits in ihrer Ursprünglichkeit eine von allen persönlichen Momenten freie Ergänzung zum vorhergehenden Kapitel, die tiefere Einblicke gewährt, bilden.

Im Kapitel „Der technische Stand der Laute"* wird einerseits die Beschaffenheit des Instrumentes erörtert, andererseits gelangen die für die Laute charakteristischen Tonbildungsarten und Spielmanieren - welche Bedeutung den letzteren beigelegt werden muss, zeigt der Raum, der demselben in dem umfassenden Werk „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie" von Prof.Dr. Robert Lach eingeräumt ist- zur Darstellung, wobei besonderes Gewicht auf das klangliche Moment gelegt wurde. Für die Anlage dieses Abschnittes wurde der entsprechende Teil in Bd. 50 der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, „Oest.Lautenmusik zwischen 1650 und

---

* Diese Ueberschrift wurde gleichlautend wie in den vorbildlichen Arbeiten von Dr.Adolf Koczirz gewählt.

1720, herausgegeben von Dr.Adolf Koczirz, zum Muster genommen.

Der „stilkritische Teil" soll neben der Lösung einiger sich ergebender Fragen eine vorläufige kompositorische Würdigung - eine umfassende wird erst am Ende aller Uebertragungsarbeiten möglich sein- unseres Lautenisten geben. Die Grundlagen für diese Untersuchung bildeten der "Stil in der Musik" und „Die Methode der Musikgeschichte" von Guido Adler und dessen Einleitung zu den Kompositionen von Gottlieb Muffat "Componimenti Musicali",Bd.III/3 der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, sowie die Studie von Prof.Dr. Wilhelm Fischer „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles", Beiheft 3 der Denkm.d.Tonk.in Oest.

Schliesslich wurde noch der Versuch gemacht, gewisse stilkritische Momente zur graphischen Darstellung zu bringen, um dadurch den Ueberblick über das Ganze, bezw. Vergleiche von Untersuchungsergebnissen zu erleichtern. Manches, was am Ende langwieriger Untersuchungen neue, hochgespannte Geistesarbeit zur Zusammenfassung erfordert, wird an Hand der Tafeln ohne weiters klar.

Doch soll die Veröffentlichung der Werke von Weiss nicht allein wissenschaftlichen Interessen dienen. Denn- es sei hier z.B. auf die Sarabande aus Nr.14 oder auf das Präludium zu Nr.9 verwiesen - ist darin manches enthalten, was bei der Wiedergabe auf einem Tasteninstrument auch heute noch von guter Wirkung ist, wenn dabei die klang-

lichen Verhältnisse der Laute berücksichtigt werden.

Um den Namen des einst so gefeierten und von gekrönten Häuptern mit hohen Ehren bedachten Meisters auch in die gegenwärtige Musikübung einzuführen, ist an eine Bearbeitung einzelner Werke für heute gebräuchliche, der Laute verwandte Instrumente gedacht.

Wien, im Herbst 1923.

Karl Prusik.

L I T T E R A T U R V E R Z E I C H N I S.

Adler Guido. Musik.Werke d.Kaiser Ferdinand III., Leopold I., und Josef I.. Wien,1893.

Componimenti musicali von Gottlieb Muffat. Wien, 1896.

Stil in der Musik. Wien, 1911.

Methode der Musikgeschichte. Leipzig, 1919.

Bach J.S. Gesamtausgabe.

Bach Ph.E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. 1753.

Baron E.G. Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instrumentes der Lauten.Nürnberg,1727.

Eitner R. Biogrphisch-bibliographisches Quellenlexikon. 1899 - 1904.

Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles. Beiheft 3 der Denkmäler d.Tonk. in Oest..

Lauten-und Klaviermusik mit Streicherbegleitung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrespieles. Wien,1922. Heft 5.

Fleischer O. Denis Gaultier.Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. II, S.73.

Fürstenau M. Zur Geschichte der Musik und des Theaters zu Dresden. Dresden, 1861.

Gerber E.L. Hist. biogr. Lexikon d. Tonkünstler. 1790.
Neues hist. biogr. Lexikon d. Tonkünstler. 1812.

Händel Gesamtausgabe.

Kapellen G. Fortschrittliche Harmonie-und Melodielehre. Leipzig, 1908.

Kiesewetter K. Die Tabulaturen der älteren Praktiker. Leipziger Allgemeine Mus. Zeitung. 1831.

Koczirz A. Oest. Lautenmusik im 16. Jahrhundert. Bd. 18/2 d. Denkm. d. Tonk. in Oest..
Oest. Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. Denkm. d. Tonk. in Oest. Bd. 50.
Zur Gesch. der Gitarre in Frankreich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrespieles, 1922. Heft 5 und 6.

Köchl L. Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1864. 1868.

Körte O. Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Beiheft 3 der Intern. Musikgesell.

Lach R. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913.

Leichtentritt H. Formenlehre. 1911.

Marpurg F.W. Hist.-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin, 1754.

Mattheson J. Das forschende Orchester oder dessen dritte Eröffnung. Hamburg, 1721.

Critica Musica. Hamburg, 1722.

Mizler L. Neu eröffnete musikalische Bibliothek. Leipzig, 1739.

Peregrinus J. Geschichte der Salzburgischen Domsängerknaben. 1889.

Pisendel J.G.Violinkonzert. Deutsche Denkm.d.Tonk. Bd.29 und 30.

Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. 1752.

Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte.

Musiklexikon, 10.Auflage. Berlin 1922.

Schering A. Alte Meister des Violinspieles.

Spitta Ph. J.S.Bach. Leipzig 1873 bis 1880.

Tappert W. Lautenkompositionen von J.S.Bach. »Redende Künste". Leipzig, 30-40.

Veracini F.M.Violinsonate in »Alte Meister des Violinspiels", herausgeg.von Arnold Schering.

Volkmann H. Sylvius Leopold Weiss, der letzte grosse Lautenist. »Musik", VI, 17.

Walter Fr. Geschichte d.Theaters und d.Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig, 1898.

Walther J.G.Mus.Lex. Leipzig, 1732.

Weitzmann-Seiffert. Gesch. d. Klaviermusik. 1899.

Wolf,Joh. Handbuch der Notationskunde. Leipzig,1919.

Zeitschrift der Intern.Musikgesellschaft, Oktober 1912,Heft 1.
/Grundzüge für die Uebertragung von Lautentabulaturen/.

Zedler H. Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste.Leipzig und Halle,1747.

REVISIONSBERICHTE.

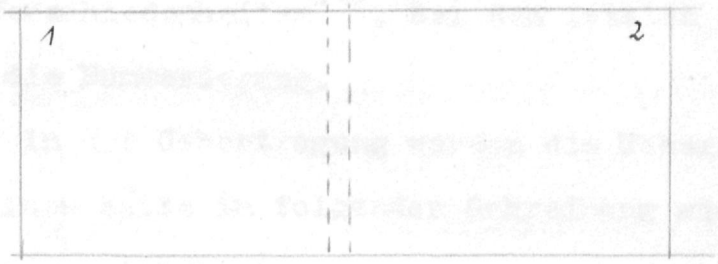
Revisionsbericht zu den fünf vollständig übertragenen Partien aus dem „Salzburger Lautenkodex".

Die vorliegenden fünf Triopartien / Liuto, Violino, Basso/ sind im Lautenkodex der Studienbibliothek Salzburg enthalten, der sich gegenwärtig in der Bibliothek des Wiener Musikhistorischen Institutes befindet. Dieser Lautenkodex ist eine Papierhandschrift und besteht aus 141 beschriebenen Blättern und zwei Vorlagblättern in der Grösse 26x41 /Hochformat/, sowie einem Einband aus starken Pappendeckel der mit marmorierten Papier überklebt ist. Der Rücken, aus stark beschädigtem weissen Papier, zeigt oben mit Tinte die stark vergilbte Aufschrift "Partie", es folgen unleserliche Zeichen, darunter ist das Wort „Musica" erkennbar". Weiter unten ist noch ein Teil der auf der Innenseite des Deckels und auf dem zweiten Vorsatzblatt angebrachten Signatur V. 1.B $\frac{25}{(2)}$ erhalten. Auf dem zweiten Vorsatzblatt findet sich ein runder und ein ovaler Stempelabdruck der Studienbibliothek Salzburg, Fol 3b ein runder.

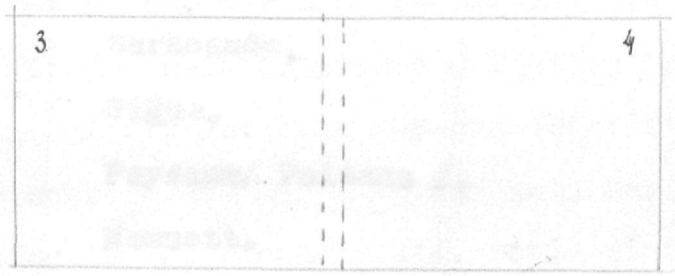
" Die vollständige Aufschrift lautete wahrscheinlich: "Musica, Partien proliutho, Violino, Basso". So angeführt in Eitners Quellenlex. Bd.X. S.214 unter "M. Weis". Diese Ueberschrift ist sonst nirgends im Salzburger Lautenkodex aufzufinden.

Es sind im Kodex eine Anzahl Bogen enthalten, die in folgender Weise beschrieben sind:

Vorderseite



Rückseite



Naturgemäss muss sich beim Binden durch die Faltung in der Mitte eine Verwerfung der Seitenzahlen in der Folge 4,1,2,3 ergeben.

Aus dieser Tatsache geht hervor, dass die Eintragung der Stücke nicht in den fertig gebundenen Kodex erfolgte, sondern dass dieser eine Sammlung von früher einzeln im Gebrauch gewesenen Lautenstimmen darstellt.

Er enthält 50˘ zyklische Kompositionen. Wie aus den Ueberschriften der Lautenstimmen hervorgeht, mit einer

---

˘Eitner gibt im Quellenlex. nur 45 Stücke an. Vermutlich wurde er durch die im Index bei den letzten 5 Stücken fehlenden fortlaufenden Zahlen irregeführt.

Ausnahme* für Violine, Laute und Cello / Basso **/ gedacht.

Der Index / Fol 137 b bis 142 a/ enthält gegenüber den auf den Tabulaturblättern gemachten Angaben mancherlei Verschiedenheiten***. Bei den letzten 5 Stücken fehlt im Index die Nummerierung.

In der Uebertragung wurden die Ueberschriften der einzelnen Sätze in folgender Schreibung wiedergegeben:

Allemande,

Courante,

Sarabande,

Gigue,

Paysanne/ Paisana /,

Menuett.

Ueber davon abweichende Schreibungen der Vorlage siehe weiter im Revisionsbericht.

Der Name Weiss ist häufig mit einem einfachen s geschrieben. Die Schreibung mit ss ist gemäss mit der in den

---

* Nr 2,Blockh, Concerto da Camera á 4, Liutho, Mandora, Violino ô Fluto con Basso.

**Ueber die Bedeutung des Fehlens der Violin- und Bassstimme siehe die Einleitung!.

***Siehe weiter in den auf den Salzburger Lautenkodex bezüglichen Revisionsberichten.

bedeutendsten zeitgenössischen Quellen[x] gebrauchlichen und auch von Volkmann[xx] angewendet.

Die 50 Stücke teilen sich in folgender Weise auf 8 Komponisten:

Blockh 3 /Nr.2,21, 32[xxx]/

Christ[xxxx] 2 /Nr.22, 39/

Fichtel[xxxxx] 24 /Nr. 4, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50./

---

[x] Siehe "Zeitgenössische Urteile".

[xx] "Musik" VI, 17, S.L.Weiss.

[xxx] Die Bezifferung bezieht sich auf die fortlaufende Nummerierung im Salzburger Lautenkodex zum Unterschied von der im Themenverzeichniss.

[xxxx] "Christ / Jedocus / ein Trombonist in Kayserin Amaliae Wilhelminae Hofkapelle an.1721. und 1727." Walther, Mus.Lex. S.162. Besoldungsliste der kaiserlichen Hofkapelle. "Jed. Ad.Christ / 500 fl./ 1.Juli 1738..... 1740, gest. 4.Febr. 1746, 61 Jahre alt."Wird unter den Cornettisten angeführt. Köchel, Hofkapelle, S.965. Dasselbe bei Eitner. Quellen Lex." II.,S. 434.

[xxxxx] "Fichtel / Ferdinand / ein Kayserl.Violinist. an.1721." Walther, Mus.Lex. S. 243. Besoldungsliste der kaiserlichen Hofkapelle, Violinisten:" Ferd. Friedr. Fichtel / 40 fl./ 1705, gest.28.Febr.1722, 35 Jahre alt."Köchel, Hofkapelle, S.763.Dasselbe bei Eitner,. Quellen Lex. III., S.439.

Lauff 2 /Nr. 14, 33./

Meekh 2 /Nr 1, 40./

Pietro / im Index „Serta /1 /Nr 38./

„Meek / Josef/ soll am Chur-Mayntzischen Hofe als Violinist stehen; von seiner Composition sind verschiedene geschriebene Concerten und Soli auf die Violin bekannt. Auch sind XIII Concerten von fünf bis sechs Instrumenten in Amsterdam gestochen worden."..... Walther,Mus.Lex. S.394.

„Meek, Josef, war Violinist an der erzbischöflichen Kapelle zu Mainz und ist bekannt durch XII Concerti á 5 et 6 strumenti.Lib. 1 Lib.2.Nr 486 je 7 Stb./ B. Wagener. Berlin K.H./ Concerto á 5. Ms. in Upsala. In Mich.Corellis „ L'art de Violon " 1 Piece. In Musikfreune Wien „ Concert f.die V.m.V.a u. B. ..... In Ms. Salzburg ..... In Schwerin F: 3 Concerti á 6 und á 5 für Violine prinz. u.Quartettbekl..... Seine Lebenszeit muss in den Anfang d. 18.Jahrhunderts fallen." Eitner, Quellen Lex. VI. S.414.

„ C Violinlehrer ..... Serta Johann, Conzertmeister, Violinlehrer 1710-1719..... Mozart Leopold, Violinlehrer 1744-1786".Peregrinus, Salzburgische Domsänger S.169.. „Speziell in Salzburg standen die Hofmusik und ihre Leistungen gerade um die Zeit von circa 1687 angefangen auf der höchsten Stufe..... So sehen wir denn auch im hochfürstlichen Kapellhause in der Zeitfolge eine Reihe von Künstlern und Musikern als Lehrmeister der Knaben.-So..... Serta Joh. P. 1710-1729 Violinlehrer"..... Im Quellen Lex. von Eitner

Weiss 9 ˇ / Nr 3, 5, 7, 8, 15, 20,21, 35,47/.
Sigismund Weiss 1 / Nr 23/.
Ohne Namen 6 / Nr.6, 9, 11, 19, 34, 46/.

Von Weiss gelangten folgende fünf Partien vollständig zur Uebertragung.

Nr. 5, Fol 16 b bis 20 a.

Ueberschrift: Partie ex.B.,Liuto, Violino, Basso de M: Weis. Die Seiten sind in der Reihenfolge 1, 2, 5, 6, 7, 8, 3, 4 durch einander geworfen.

Courante. Takt 84 steht in der Handschrift im Wiederholungszeichen, ausgeschrieben übertragen.

Bouree / Uebertr.Bourrée /in Takt 69 wurde gemäss Takt 73 F im Bass ergänzt. In Takt 85 wurde der Verlängerungspunkt bei der Schlussnote ergänzt.

Menuet. In Takt 45 steht in der Vorlage als erste Achtelnote h / Buchstabe in der Tabulatur um eine Linie zu hoch/.

---

dasselbe. Es wird auch die Vermutung ausgesprochen, dass der ganze Kodex von Serta herrührt.- Es sei jedoch darauf verwiesen, dass der Name Serta nur in dem in vieler Beziehung unzuverlässigen Index vorkommt.

ˇ Nr. 47 ist zweifelhaft. Siehe den Revisionsbericht zum Themenverzeichnis.

Im Takt 61, erste Viertelnote h , berichtigt e'.

Allegro Aria. Takt 36, erstes Viertel im Bass G, berichtigt A. Takt 36, vierte und fünfte Note in der Vorlage als Achtel.

Im Index / Fol 137b /

V. Liutho, Violino, Basso

B Ouuran, / folgt Thema in Tabulatur /,Men-Allege

Aria Boure. Authore Sig. Weis˘.

/Es ist also nicht die richtige Reihenfolge der Stücke berücksichtigt, sondern die durch das schlechte Binden gegebene./

Nr. 7 Fol 22b bis 25b.

Ueberschrift: d' M'Weis ex g#

Pastorelle. Zwischen Takt 7 und 8 fehlt der Taktstrich. Takt 22, letzte Note in der Oberstimme eis, berichtigt e. Takt 81,wurde die letzte Achtelnote / gis / ergänzt. Zwischen Takt 82 und 83, 92 und 93 fehlt der Taktstrich. Takt 113 in der Vorlage eine punktierte Halbenote.

Paÿsane, Takt 43, die letzte Note in der Vorlage eine Achtelnote.

Gig, Takt 3, Oberstimme f, berichtigt fis.

Im Index / Fol 138a /

VII. Liutho Violino Basso

G# Past =/ folgt Thema in Tab./Payssan Men = Gig Authore Sig. Weis˘

˘ Der Name Weiss ist in der Uebertragung ausnahmslos mit scharfen s, bezw.mit ss geschrieben.

Nr. 21 fol 60b bis 65a.

Uebersehrift: Partie ex C = Liutho Violino é Basso d' M'Weiš auf fol 61a steht am obern Rande nochmals: Partie ex C=

Allemande. Takt 52 wurde die Achtelpause ergänzt.

Courant Takt 34, erste Note im Bass D, berichtigt E. gemäss E. Takt 36, Bass H̄, berichtigt A. Takt 43, letztes Viertel im Bass E, berichtigt D.Takt 47, wurde e''in der Oberstimme ergänzt /gemäss Takt 2/.

Paysana. Takt 16, 47, 56 stehen in der Vorlage mit Wiederholungszeichen, in der Uebertragung ausgeschrieben.

Bourée. Takt 17, erste Note in der Oberstimme eis', berichtigt e'. Takt 39 steht in der Vorlage in Wiederholungszeichen, in der Uebertragung ausgeschrieben.

Menuet. Die vier Achtelnoten in Takt 27 sind wahrscheinlich nur als prima volta zu spielen. Takt 55, letztes Viertel im Bass E, berichtigt D.

Im Index / fol 130b /

XXI. Liutho Violino Basso

C = Alle/g//das g ist später dazu gesetzt//folgt Thema in Tabulatur/ Cour/an//an später dazu gesetzt,/ Paÿ/ss später darüber geschrieben/ Bour/é = später angefügt/ Authore Sig Weis

Nr 23 fol 67b bis 69a.

Uebersehrift: Partie ex B Liutho Violino Basso de M= Sigmund Weis. Auf fol 68a nochmals am obern Rande d'M'SigmundWeis.

Allemande. Zwischen Takt 5 und 6 fehlt der Taktstrich. Takt 6, die beiden letzten Noten in der Oberstimme Sechzehntel-Noten, berichtigt Zweiunddreissigsteinoten. Takt 11, die beiden letzten Bassnoten Achtel, berichtigt Viertel. Zwischen Takt 17 und 18 fehlt der Taktstrich. Takt 25, die beiden letzten Noten der Oberstimme Sechzehntel, berichtigt Zweiunddreissigstel. Takt 26 wurde die Achtelpause ergänzt.

Bourée. /Uebertr. Bourrée/ Zwischen Takt 6 und 7 fehlt der Taktstrich. Takt 10, das fehlende Achtel wird am Schluss ergänzt.

Presto.

Im Index / fol 139b /

XXIII. B = Alle /g später angefügt/ /folgt Thema in Tabulatur/ Bourée Presto Authore Sigmund Weis.

Nr. 35, fol 94b bis 96b.

Ueberschrigft: Partie ex Gb d'M' Weis.

Prelude.

Courante Andante. Takt 70. Die drei Achtelnoten sind wahrscheinlich als prima volta gedacht.

Gavotte. Takt 22, Es,berichtigt D gemäss Takt 18. Zwischen Takt 46 und 47 fehlt der Taktstrich. Takt 94, zweite Viertelnote im Bass G, berichtigt F.

Menuet. Takt 14, erste Bassnote Es, berichtigt D. Zwischen Takt 14 und 15 fehlt der Taktstrich.

Im Index / fol 140b /

XXXV, Cb Prelud / folgt in Thema in Tabulatur / Cour /ant spater angefügt/. Gav=Men. Authore Weiš.

Revisionsbericht zur Solopartie in A-Dur.

Papierhandschrift der Wiener Hofbibliothek 18829, Quer-8°/ 29.5cm x 14.5cm / feiner roter Lederbband, Goldschnitt, zwei Deckblätter, 131 mit Liniensystemen versehene Blätter, davon beschrieben 1 bis 48, 130 bis 131.

Inhalt:

fol 1b / 1a / -7b, Mons: Weis Phantasia, Concerto / Partie /, Bmoll.

fol 8a - 13b, Prelude avec la Parthie de Mons: Weis.

fol 14a - 21b, Partita 3 Mons: Weis.

fol 22a - 27b, /Partie/ S.L: Weis A#.

fol 28a - 32b, Partita IV von Kuhnel.

fol 33a - 36b, Concerto del Sig: Weis D#.

fol 37a - 55b, /mehrere Stücke von/ Mr Stoffer.

fol 131a - 132a, Li Tedeski effeti d' Amore /ohne Angabe eines Autors./

fol 22a bis 27b.

Ueberschrift S.L. Weis A#.

Prelude. Die Werte der Schlussnoten sind in der Vorlage unberücksichtigt.

Allemande. Takt 6, 6.Achtelnote a, berichtigt eis'. Takt 12, letzte Bassnote, in der Vorlage unter dem H noch H' ergänzt. Takt 32 bis 37 stehen in Wiederholungszeichen. Um die Verschachtelung mit den andern Wiederholungszeichen zu vermeiden, wurde die Wiederholung in der Uebertragung ausgeschrieben. Takt 36, erste Hälfte, Achtelnote und zwei Sechzehntel, berichtigt in eine Viertelnote und zwei Achtel.

Courante. Takt 14, letzte Note eine Achtel-, berichtigt in eine Viertelnote / gemäss Takt 7/.Takt 34, erste Bassnote D, berichtigt E. Takt 73 enthält nur zwei Achtel, das erste wurde zu einem Viertel ergänzt.

Sarabande. Takt 21, erste Sechzehntelnote dis', berichtigt d'. Takt 23 fehlt über der Halbennote in der Oberstimme das Möndchen.

Ciaconne. Takt 7, 14, 21 ist die letzte Bassnote wohl der letzten Note in der Oberstimme etwas nachzuschlagen, bezw. der ersten Note des nächsten Taktes vorzuschlagen. Takt 33, erste Note in der Oberstimme e'', berichtigt a'. Takt 45 fehlt über der siebenten und achten Sechzehntelnote der Bindebogen. Takt 50. Die vor dem Wiederholungszeichen stehende Note ist bei der Wiederholung wohl sinngemäss in den ersten Takt einzubeziehen. Takt 61 enthält keine rythmischen Zeichen.

Die Wiederholung des ersten Teiles ist sehr unwahrscheinlich. Takt 69 fehlt das Möndchen über der punktierten Viertelnote.Gemäss Takt 5 ergänzt.

Revisionsbericht zur Solopartie in G-Dur.

Papierhandschrift der Wiener Hofbibliothek 18761, Quer-4°,/ 19.5cm x 15.5cm /. Pappeeinband, Deckblatt mit Allegorie, 46 beschriebene Blätter.

Inhalt:

fol 2b - 4b, eine Air und drei Menuette ohne Angabe eines Autors.

fol 4b - 11a, Phantasie / mit Partie / de Mr. Weis.

fol 11b - 18b, L'esprit Italienne / Partie / de Mr. Weis.

fol 19a - 28b, Phantasie/mit Partie / de Mr. Weis.

fol 32a - 40b, Ouverture / und Partie /de Mr. C: Logis*.

fol 41a - 46b, eine Partie ohne Angabe des Autors.

---

* Uebertragen in Band 50 der Dnkmäler der Tonkunst in Oesterreich von Dr.Adolf Koczirz.Biografisches in : Studien zur Musikwissenschaft, Heft V, S.74-82, " Graf Logi, /Johann Anton Graf Losy von Losintal./"

fol 4b bis 11a.

Ueberschrift: Phantasie de MF Weis.

Takt 50./Im zweiten Teile der Phantasie stehen nach der Fermata in Takt 39 keine Taktstriche mehr. Die Taktzahl ist durch Zählung der Viertel ermittelt./ In der Vorlage stehen an Stelle der Gruppen von 4 Vierundsechzigstelnoten nur 2 Noten mit dem Vierundsechzigstel-Zeichen darüber und mit einer mehrfach gewundenen Wellenlinie darunter. Die Wiederholung des zweiten Teiles ist sehr unwahrscheinlich.

All /e/mande. Takt 4, Die höchste Note eine Sechzehntel-, berichtigt eine Achtelnote. Takt 7 ist durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt. Takt 15. Die beiden ersten Noten sind in der Vorlage als Sechzehntel notiert, die folgenden fünf als Achtel, darnach steht ein Taktstrich. Der nächste Takt/ hier zweite Hälfte von Takt 15/ enthält 7 Achtelnoten. Takt 17, sechstes Achtel bis Takt 20, erstes Viertel stehen im Wiederholungszeichen.Hier ausgeschrieben.

Courante. Takt 33 bis Takt 40 stehen im Wiederholungszeichen. Hier ausgeschrieben.

Sarabande. Takt 21 bis Takt 28 stehen im Wiederholungszeichen. Hier ausgeschrieben.

Gavotte. Takt 3, sechstes Achtel fis, berichtigt e. Takt 8, zweite Hälfte bis Takt 12, erste Hälfte im Wiederholungszeichen.Hier ausgeschrieben.

Menuet. Takt 13 bis Takt 20 in Wiederholungszeichen. Hier ausgeschrieben.

Revisionsbericht zum Themenverzeichnis.

a/ Salzburger Lautenkodex.˘

1./III, fol 8b bis 14a.

Ausser der Ueberschrift des ersten Satzes: "Allemande" keinerlei Angaben. Gavotte, Rondeau, Menuet, Rigodon, La belle Tiroloise, Menuet, Bourée, Presto.

Im Index: /fol 137b /

Liutho Violino Basso III C^b All/eg//eg später angefügt/ /folgt Thema in Tabulatur/ Gavot, Rondeau, Men Rigot. La belle Tirol. Men. Boure. Presto Authore Sig.˘˘ Weis.

2./V, fol 16b bis 20a.

Ueberschrift / auf einer Seite für sich / : Partie ex B. Liutho Violino Basso de M. Weis.

/ Die Seiten sind in der Folge 1, 2, 5, 6, 7, 8, 3, 4 durcheinander geworfen/. Courante, Bouree, Menuet, allegro Aria.

Im Index/ fol 137b/:

V Liutho Violino Basso. B Courran/ folgt Thema im Tabulatur Men. Alleg. Aria Boure. Authore Sig Weis.

3./VII, fol 22b bis 25b.

Ueberschrift / auf einer Seite für sich/: Partie ex G#

Liutho Violino é Basso de M'Weis.

˘Dessen Beschreibung im Revisionsbericht zu den vollst. Ueberträg.

˘˘Dieses "Sig."/Abkürz.f.Signore/veranlasste wohl Eitner /Quell. Lex.II. S.68, unter "Blockh" /zur Anmerkung:..... ferner von Sigmund Weis eine Anzahl Partien." Tatsächlich ist von diesem nur eine Partie enthalten.

Pastorelle /am obern Rande nochmals • d' M' Weis ex G#/, Paÿsane, Menuet, Gig.

Im Index / fol 138a /:

VII, Liutho Violino Basso G# Past: /folgt Thema in Tabulatur/Paÿssan Men = Gig Authore Sig.Weis.

4./VIII, fol 30a bis 27a /verkehrt gebunden!/

Ueberschrift / auf einer Seite für sich /: Parthia ex B# Liutho Violino e Basso/ kein Autor angegeben/. Allemande /am obern Rande steht nochmals . ex D#/,Phantasie, Courante, Bouréé, Takt 3, fünfte Sechzehntelnote f', berichtigt fis'. Menuet.

Im Index / fol 138a /:

VIII, D# Alle-/ folgt Thema in Tabulatur/ Fan - Cour= Bour= Men= Authore Sig Weiš.

5./XV,fol 46b bis 49b.

Ueberschrift / auf einer Seite für sich /:Partie ex F = Liutho Violino Basso de M' Weiš. Ouverture, Allegro, Courante, Galante, Menuet, Gig.

Im Index / fol 138b /:

XV, Liutho Violino Basso F = Ouv.= / folgt Thema in Tabulatur/ Cour = Gall= Men= Gig. Authore Sig Weis.

6./XX, fol 58b bis 60a.

Ohne besondere Ueberschrift. Entreé /und daneben am obern Rande • de M' Weis '/, Paisan, Gig, Menuet.

Im Index / fol 139a /:

XX, Liutho Violino Basso A = Entreé /folgt Thema in Tabulatur/Paÿsan Gig Men= Authore Sig Weis.

7./XXI, fol 60b bis 65 a.

Ueberschrift / auf einer Seite für sich /: Partie ex C= Liutho Violino e'Basso d' M' Weiš. Allemande, /am obern Blattrande nochmals • Partie ex C=°/, Courante, Paisana, Bouréé,

Im Index / fol 139b /:

XXI, Liutho Violino Basso C= Alle/g später angefügt/ /folgt Thema in Tabulatur/ Cour /an später dazu gesetzt/, Pais= Bouré= Men= Authore Sig Weis.

8./XXIII, fol67b bis 69a.

Ueberschrift / auf einer Seite für sich/: Partie ex B Liutho Violino Basso de M= Sigmund Weis. Allemande, / am obern Rande nochmals • de M' Sigmund Weis °/, Bouréé Presto.

Im Index / fol 139b/:

XXIII, Liutho Violino Basso B= Alle/g später angefügt/ /folgt Thema in Tabulatur/ Bourée Presto Authore Sigmund Weis.

9./XXXV, fol 94b bis 96b.

Ueberschrift über der ersten Tabulaturzeile: Partie ex C^b d'M' Weis Prelude, Courante Andante, Gavotte Menuet.

Im Index / fol 140b/:

XXXV, C^b Prelud /folgt Thema in Tabulatur/Cour/ant später angefügt/Gav= Men. Authore Weiš.

10./XLVII, fol 127b bis 131a.

Ueberschrift /auf einer Seite für sich/: Pathie ex F= Liutho Violino Violoncello d'M' Bohr˘. Ouvertureé, Allegro, Adagio, Allemand, Courante, Sarabande, Menuet, Gig.

Im Index / fol 142b/:

/Ordnungszahlen fehlen auf der ganzen Seite./Liutho, Violino Basso F= Ouver= /folgt Thema in Tabulatur / Alle/m/ada/ das m ist später eingeschoben, so dass aus Alle- Abkürzung für Allegro und ada-Abkürzung für Adagio- ein Wort entstanden ist./All = Cour Sar = Men Gig. Authore Weis.

˘ Ueber den kaiserlichen Hoflautenisten Andreas Bohr von Bohrenfels /geb.ungefähr 1663, ab 1696 Hoflautenist,gest. 1728/, um den es sich hier vermutlich handelt, sind in "Oest.Lautenmusik zw.1650 und 1720" von Dr.A.Koczirz,Studien zur Musikwiss. V.,S.72-74 genaue biographische Feststellungen enthalten. Die Anfänge wurden, trotzdem der Autor Weiss nur in dem mehr als einer Weise unzuverlässigen Index enthalten ist, zwecks Ausschaltung jedes Irrtums mit in das Themenverzeichnis aufgenommen. Vermutlich ist eines von den Stücken ohne Autor-Angabe an Stelle dieser Partie Weiss zuzusprechen.

b/ Handschrift der Wiener Hofbibliothek 18829.*

11./ fol 1b /1a/ bis 7b.

Ueberschrift: Bmoll /steht noch auf dem sonst unbeschriebenen Deckblatt fol 1a/ Mons: Weis /über der eraten Tabulaturzeile/. Fantasia. Ueber den beiden Anfangsnoten ist keine Wertangabe. Conwerto. Takt 1 und 3, letzte Bassnote. Die Zeichen für den zwölften Chor sind kleiner /nachträglich ?/dazu geschrieben.

Courante, Polonoise, Gigue } Sämmtliche im Basse vorkommende B sind mit einem kleiner dazu gestzten B̄ überschrieben.

12./ fol 8a bis 13b.

Ueberschrift : Prelude avec la Parthie de Mons: Weis. Allemanda, übertr. Allemande, erster Takt, dritte Bassnote: H̄ kleiner dazu geschrieben. Sarabande, Takt 2: die letzten vier Noten Zweiunddreissigstel,berichtigt Sechzehntel.

13./ fol 14a bis 21b.

Ueberschrift: Partita 3 Mons: Weis. Sarab: übertragen: Sarabande.

14./ fol 22a bis 27b.

Ueberschrift: S.L.Weis Prelude /über der ersten Tabulaturzeile/.

15./ fol 33a bis 36a.

Ueberschrift: Concerto Del Sig: Weis D#. Erster Takt, 14. und 16 Sechzehntelnote: gis, berichtigt a. Takt2, letzte Bassnote H,berichtigt A.

---

*Deren Beschreibung im Revisionsbericht zur Solopartie in A-Dur.

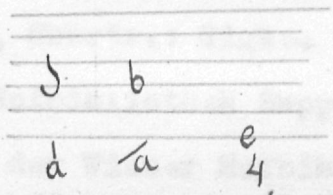
c/Handschrift der Wiener Hofbibliothek 18761.˘

16./ fol 4b bis 11a.

Ueberschrift: Phantasie de M.r Weis. Gavotte, Takt 3, sechstes Achtel fis, berichtigt e.

17./ fol 11b bis 18b.

Ueberschrift: L' Esprit Italienne de M.r Weis, daneben der Akkord zum Einstimmen:

Acord 

Die Zeichen für die Notenwerte /Sechzehntel/ sind unregelmässig über den taktstrichlosen ersten Satz verteilt. Allemande:Takt 1 steht zwischen der ersten und zweiten Note eine überflüssige Sechzehntelpause. Courrente, übertr.:Courante. Menuette, übertr.: Menuett. Guige, übertr.: Gigue. Menuette, übertr.: Menuett. Letzter Satz ohne Ueberschrift.

18./ fol 19a bis 28b.

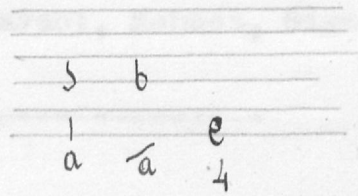
Ueberschrift: Phantasie de M.r Weis. Allemande, erster Takt, erstes Viertel mit Verlängerungspunkt. Courrente, übertr.: Courante. Erster Takt, viertes Achtel b, berichtigt h. Bourre, übertr.: Bourree. Guige, übertr.: Gigue. Menuette, übertr.: Menuett.

˘ Deren Beschreibung im Revisionsberichte zur Uebertragung der Solopartie in G-Dur.

19./ fol 29a bis 31b.

Ueberschrift: Phantasie de Mr: Weis, daneben steht der Akkord zum Einstimmen:

Acord



Allemande. Erster Takt, nach dem dritten Viertel steht ein Taktstrich. Guige, übertr.: Gigue.

d/ Wiener Hofbibliothek Suppl. Mus.Nr 1078.*

Papierhandschrift der Wiener Hofbibliothek, Quer 4°, 108 mit Tabulaturliniensystemen versehene Blätter, davon 1 bis 43 beschrieben, die andern leer. Eingelegt sind 7 Stiche von Jeremias Wolf, hauptsächlich Landschaften darstellend. Vorne zwei leere Vorsatzblätter, eines rückwärts. Goldschnitt. Einband etwas beschädigt, aus marmorierten Papier. Lederrücken.

Enthalten sind ausser der Partie von Weiss eine Menge von Lautensätzen, meist Tänze. An Autoren finden sich ausser Weiss ein „Compte bergen", ein „prince de lobkowitz" und ein gewisser „Borsilli".

---

* Dr.A.Koczirz weist als erster auf diese Handschrift hin. Bd.50 d.Denkm.d.Tonk.in Oest., S.82 Fussnote. Wahrscheinlich infolge eines Setzerversehens ist jedoch dort die Bibliotheksignatur Suppl. Mus. 1073 angegeben.

Die Partie von Weiss erstreckt sich über fol 35a bis 40b. Ueber der ersten Tabulaturzeile der Allemande steht Silvius Leopoldus Weiss. Die einzelnen Sätze sind mit Allemande, Cour:, Bourée, Sarab:, Menuet, Gigue bezeichnet.

B I O G R A P H I S C H E S.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Angaben sindzum grössten Teil Ergebnisse eigenen Quellenstudiums.˘ Da sie sich in vieler Beziehung mit denen in der Arbeit von Dr.Hans Volkmann „ S.L.Weiss, der letzte grosse Lautenist " decken, so sei zur Vermeidung vieler bezüglicher Fussnoten nochmals darauf hingewiesen. Ergänzend zu diesem Abschnitt sind die anschliessenden „Zeitgenössischen Urteile".

S.L.Weiss ist im vollen Sinne des Wortes ein Zeitgenosse J. S. Bachs. Er erblickte ein Jahr später als dieser- am 12. Oktober 1686 - zu Breslau das Licht der Welt und starb am 15.Oktober 1750, also im gleichen Jahre wie Bach, zu Dresden. Er, wie sein Bruder Sigismund˘˘ genossen zweifellos den ersten Musikunterricht bei ihrem Vater, der nach Aussage Barons˘˘ ein tüchtiger Musiker war.

˘ vergl. die Einleitung.

˘˘ Sigismund Weiss wird von Baron, siehe „Zeitgenössische Urteile", ebenfalls rühmend als Lautenist, Violinist, Gambist und Komponist erwähnt. Gerber,„ Neues hist.-biogr. Lex. der Tonkünstler " 1812, gibt 1690 als Geburtsjahr an. Gestorben ist er wahrscheinlich 1752 zu Mannheim.

˘˘˘ Im alphabetischen Verzeichnis der Mitglieder der kurfürstlichen Hofmusik, in „Geschichte d.Theaters und d.Musik am kurpfälzischen Hofe " von Dr. Friedrich Walter, 1898,S.370, ist Johann Sigismund Weiss als Lautenist und Konzertmeister angeführt.

1723 , 1734 bis 52. / In den Listen sind auch Pensionäre der Hofkapelle enthalten!/ Es ist kaum anzunehmen, dass er nach einer ununterbrochenen Dienstzeit und in einem Alter von 62 Jahren nochmals andere Dienste genommen hat. Im ältesten Personalverzeichnis 1723, ebenda S.77, ist ausser Johann Sigismund Weiss noch ein Johann Jakob Weiss als Lautenist angeführt. In der nächsten Personalliste 1734,S.80 , ist Johann Sigismund Weiss unter dem Titel eines Konzertdirektors und als Thiorbist angeführt. Als Lautenist ist wie schon 1723 Johann Jakob Weiss verzeichnet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass J.S. Weiss auch in der Zeit von 1723 bis 1734, aus der die Personallisten fehlen, im Orchester tätig war und sich dadurch den Titel eines Konzertdirektors erworben hat. Seine gesammte nachweisbare Dienstzeit würde sich mithin auf 29 Jahre belaufen. Er scheint auch zu Wohlstand gelangt zu sein, da er bereits 1735 in Mannheim ein Haus besass./ ebenda, S.204./

***vergl. „ Zeitgenössische Urteile ", Ernst Gottlieb Baron.

Die Güte ihrer Ausbildung ist ausser Zweifel, denn schon ungefähr 1708, also im Alter von 22 Jahren, begleitete S.L. Weiss den Sohn des an der Befreiung Wiens im Jahre 1683 beteiligten Polenkönigs Sobiesky, den Prinzen Alexander auf einer Reise nach Rom, wo dieser im Jahre 1714 starb. Die Stücke : " La belle Tiroloise " / Nr.1 /,; L'esprit Italiene " / Nr 17/ verdanken wohl mittelbar oder unmittelbar ihren Namen dieser Reise, auf der Weiss viel Ruhm eingeheimst haben soll ˇ.

Nach dem Tode des Prinzen kehrte Weiss in sein Vaterland zurück. Bei Gerber ˇˇ findet sich die Anmerkung, dass er im Jahre 1715, jedoch nur auf kurze Zeit in Hessen-Casselsche Dienste trat. Am 23.August 1718 erfolgte seine endgültige Anstellung in Dresden am Hofe Augusts des Starken ˇˇˇ, des Kürfürsten von Sachsen und Königs von Polen, nachdem sich noch Weiss vorübergehend am kurpfälzischen Hofe aufgehalten hatte. In den Diensten des Dresdner Hofes verblieb Weiss von da an bis zu seinem Tode. Doch besagt dies nicht, dass Weiss ständig in Dresden gelebt hätte, denn er machte im Auftrage oder mit Einwilligung des Hofes mehrere grosse Kunstreisen mit. So im Jahre 1718 nach Wien anlässlich der Brautwerbung des Kurprinzen mit zahlreichen und bedeutenden andern Künstlern ˇˇˇˇ,

---

ˇ Baron, " Zeitgenössische Urteile".

ˇˇ E.L. Gerber , Neues hist.biogr.Lex.d.Tonkünstler ",1812,4.Bd. S.540.

ˇˇˇ Moritz Fürstenau "Zur Geschichte der Musik und d.Theaters ", 1862, 2.Bd. S.126.

ˇˇˇˇ Ebenda , 2.Bd. , S. 86, Fussnote.

im Jahre 1722 nach München zur Vermählung des bayrischen Kurprinzen mit einer kaiserlichen Prinzessin[x], im Jahre 1723 nach Prag[xx] zu den Krönungsfeierlichkeiten und im Jahre 1728 im Gefolge des Königs von Polen nach Berlin, wo er den Hof sehr entzückte.[xxx] Auf diese Weise hatte Weiss Gelegenheit, die bedeutendsten Musiker seiner Zeit und ihre Werke kennen zu lernen[xxxx] und sicherlich ist sein Spiel, dem immer wieder eine ganz ungewöhliche Ausdruckskraft nachgerühmt wird, nicht ohne Auswirkungen geblieben.

Leider ist von seinen Werken verhältnismässig wenig erhalten, denn Gerber[xxxxx] führt nicht weniger als „XI Sammlungen Lautensolos, jede zu 6 Stück, X Trios und VI Conzerts und s.w. "von ihm an.

Von den in Oesterreich vorhandenen Stücken: Wiener Hofbibl.Ms.18829 / 4 Partien, 1 Conzerto /,Ms.18761 / 4 Partien/, Ms. Suppl. Mus. 1073 / 1 Partie / und Salzburger Lautenkodex / 9 Tripartien //I zweifelhaft„ Bohr ", erganzend 1 von Siegmund Weiss //wurde ein Verzeichnis der Anfänge her-

---

[x] vergl.„ Zeitgenössische Urteile ",Mattheson, 3.

[xx] vergl.. Z.U."Quantz, 2.

[xxx] vergl..„Z.U.", Markgräfin von Bayreuth.

[xxxx] vergl.Fürstenau „ Musik und Theater", Dr. Friedrich Walter " Theater und Musik am kurpfälzischen Hofe", Ludwig Köchl " Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1864", und die Zusammenstellungen bei Volkmann, sowie Philipp Spitta, J.S. Bach.

[xxxxx] Hist.biogr.Lex. d.Tonkünstler 1790, S.790.

gestellt, 2 Solopartien / je eine aus Ms.18829 und 18761 / und 5 Triopartien / eine davon von Sigismund Weiss / wurden vollständig übertragen.

Ausführliche Erörterungen über die Richtigkeit einzelner Daten samt der Anführung der entsprechenden Belege finden sich nebst sonstigen wertvollen Angaben über die Persönlichkeit Weissens in der bereits gebührend hervorgehobenen Arbeit von Dr. Hans Volkmann.

ZEITGENOESSISCHE URTEILE.

Zeitgenössische Urteile über Sylvius Leopold Weiss, bezw. seinem Bruder / Johann / Siegmund Weiss in zeitlicher Reihenfolge.

1721 Johann Matthesson.

"Das forschende Orchester oder dessen dritte Eröffnung." Hamburg 1721. Seite 92-93./ Aus den Kapitel von den Sinnen./ Musikfreunde, Wien. § 73. Denn, die da vermeynen, das Gesicht stecke in den Augen, das Gehör in den Ohren, kommen mir für wie jener, der in den Gedanken stunde, die liebliche Melodie befinde sich im Bauche der Laute; oder wie einer der etwan die Mahler Kunst im Pinsel suchen wollte. Wahr ist es, die Werkzeuge sind von solcher Art, dass man ohne sie weder spielen noch mahlen/!/ kan, wie sichs gebühret; allein, wenn auch keine Laute, kein Pinsel, oder keine Kreide mehr in der Welt wären, würde ich doch, meines Theils, niemahlen an Weisen oder Denners virtu zweifeln. Ein anders ist Klingen, welches dem Leibe beygelegt wird, ein anderes Hören, welches den Seelen in dem Leibe zukömmt.

Von diesem ist ein Bildnis Weissens gestochen. E.L.Gerber, Hist.biogr. Lex.d.TonKünstler 1790, Verzeichnis der Bildnisse, Seite 56.

1722-25 Johann Mattheson.

„Critica musica I", Hamburg 1722. /Musikfreunde Wien./

Seite 152 /Berichtet vorher von der geistigen Umnachtung Veracinis[v]/.

Monsieur Weise, der grosse Lauthenist, hat auch ein Unglück gehabt, indem ihn ein gewisser Violinist[vv] den rechten Daumen im obersten Gelenke fast ganz abgebissen hat. Doch soll die Gefahr, den Daumen zu verlieren, so gross nicht seyn, als man wohl Anfangs besorget hat.

Seite 287.....

Ms. Weis der grosse Lautenist, und Mr. Buffardin[vvv] ein ungemeiner Virtuose auf der Traversiere, sind von dem Beylager-Fest in München,[vvv] vor einiger Zeit zurück gekommen, nachdem sie beyderseits sehr reichlich beschenket worden, und hat insonderheit der erste von Sr.Khurfürstl. Durchl. in Bayern 100 species Ducaten, von dem Khur-Prinzen abereine Tabacks-Dose von Gold, und nicht minderen Werthe erhalten.

---

[v] Veracini Francesco Maria, Neffe des Antonio V. geb.1685 zu Florenz, gest.1750 bei Pisa..... war 1717-22 als Kammervirtuose zu Dresden engagiert./Violine/.Riemann, Mus.-Lex. 10.Aufl. Siehe auch "Biographisches".

[vv] Siehe weiter bei Baron.

[vvv] Siehe „Biographisches".

1727 Ernst Gottlieb Baron.

•Historisch- theoretisch und praktische Untersuchung des Instrumentes der Lauten. Nürnberg 1727./Musikfreunde Wien/ Seite 77-81.

Nachdem ich nun vieler Vornehmen und anderen braven Leuten ihre Meriren um dieses Instrument zu referieran mir die Ehre gegeben, so kann ich vorjetzt nicht vorbeygehen, was die sehr berühmte und beliebte Weissische Familie aus Schlesien praestirt, zu erzehlen. Der Vater von denen jetzt noch lebenden Kindern, ist ein profunder Musicus Laut- und Tiorbist gewesen. Die beyden Herrn Söhne, Herr Sylvius Leopold und Herr Siegmund Weiss, nebst ihrer Schwester, welche nunmehro mit einem Priester in der Pfalz verheyratet, haben dieses Instrument auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gesetzet. Unter diesen Geschwistern hat sich sonderlich der ältere Herr Sylvius Leopold mit seiner vollkommenen Composition hervorgethan, doch fehlt es dem andern Herrn Bruder auch nicht, welcher noch überdiess ein vortrefflicher Gambist und Violinist und Componist ist. Ihre Lauten Concerten, Trio und Gallanterie-Partien, haben sie mit so sinnreichen, anmuthigen wohl connectierenden Einfällen angefüllet, dass gleichsam ein schöner und besonderer Gedanken den anderen begleitet. Weilen mehrere Sachen von dem älteren Herrn Weiss gesehen und ihn spielen hören, so

werde ich mir die Freiheit nehmen, was mehrers davon zu reden. Er ist der Erste gewesen, welcher gezeiget, dass man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonsten nicht geglaubet. Und kan ich, was seine Vertu anbetrifft, aufrichtig versichern, dass es einerley, ob man einen künstlichen Organisten auf einen Clavicembel seine Fantasien und Fugen machen, oder Monsieur Weissen spielen hört. In denen Harpeggio hat er sa eine ungemeine Vollstimmigkeit, in exprimirung derer Affecten* ist er incomparable, hat eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und cantable Anmuth, und ist ein grosser Extemporaneus, da er im Augenblick, wenn es inm beliebig, die schönsten Themata, ja gar Violin Concerte von ihren Noten weg spielt, und extraordinair so wohl auf der Lauten, als Thiorba deh Generalbass accompagnirt. Ohngefahr Anno 1708 ging er mit dem Printzen Alexander Sobiesky nach Italien, wo er sich eine lange Zeit in Rom aufgehalten, und alle

---

*Ueber die in der zeitgenössischen Litaratur eine grosse Rolle spielende „Exprimierung der Affecten" vergl. z.Bsp. die betreffenden Kapitel bei J.J.Quantz, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" 1752, Ph.E.Bach, „Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen" 1753, in den Schriften von Johann Mattheson u.s.w.

Ausländer in Verwunderung gestzet. Nachdem aber dieser Printz den Weg alles Fleisches gegangen, so ist Mons.Weiss wiederum nach Breslau kommen, und nachgenends in Königliche Pollnische getretten, und befindet sich noch biss dato in Dresden. Er hat auch noch die besondere Gnade gehabt, sich vor beyderseits annoch jetzt lebenden und Regierenden Kayserlichen Majestäten mit ungemeinen aplausu hören zu lassen. Ich meines theils wolte weiter nichts wünschen, als diese werthe Familie als ein Kleinod und Zierde unseres Teutschen Vatterlandes, eben das Glück haben möchte, was ehemals der weltberühmte Florentinische Musicus Antonius Squartialupus gehabt, dessen sein Bildniss der Rath zu Florentz in Marmor aushauen, und vor die Kirch-Thüren des Dohmes setzen lassen, damit viele durch das Andenken ihrer Tugend möchten aufgemuntert werden. Doch glaub ich, wenn solches geschehe, denen meisten es eben wie dem Julio Caesari gehen würde, welcher zu weinen anfing, als er zu Gades das Bild des Alexandri Magni aufgeröhnet sahe,

---

Squarcialupi Antonio / A.degli Organi/ berühmter italienischer Organist im 15.Jahrhundert, gest.1475 in Florenz... Riemann Mus.Lex. 10.Aufl.1922.

weil dieser schon in seiner Jugend so grosse Thaten verrichtet, und er, welcher schon bey Jahren noch nichts verrichtet hatte, was ihme zu sonderbahren Ruhme hätte gereichen können. Das meiste bey ihnen zu verwundern ist, dass diese Edle Geschwister schon in ihrer zarten Jugend was grosses praestirt, welcher Schatz voll Kunst, den sie bey Zeiten zusammen angefangen, sich nach diesem um ein merckliches hat vermehren müssen. Nun hat Herr Matheson in seiner Musics Critica P. II pag. 152.* eine sonderbahre Fatalität von dem ältern Herrn Weiss angemerckt, das ihm Anno 1722. von einem Violinisten, bald wäre das obere Gelenke vom Daumen abgebissen worden. Dieser Violiniste hiess Petit, und hat sonst in Fürstlichen Sachsischen Diensten gestanden, nachdem er aber ausser denen lebte, kam er nach Dressden, um entweder Dienste zu haben, oder sich an dem königlichen Hofe hören zu lassen. Weilen dieser Mensch aber eines und das andere bald im Anfange versehen, so ging keines von beyden an. Monsieur Weiss, der ihm vermöge seiner angebohrnen Generosite, als einem Fremden alle ersinnlichen Civilite und Complaisance erwiesen musste doch wieder /!/ Vermuthen erfahren, dass er ihn, nachdem sie zusammen in Compagnie

---

* Siehe dort!

gewesen, vor denjenigen ansahe, der ihm in seinem Vorhaben verhinderlich gewesen, da doch diese falsche Praesumption in der Wahrscheinlichkeit gar im geringsten nicht gegründet war. Einige meinen, er wäre von Genff aus der Schweitz bürtig, andere aber halten ihn vor einen Frantzosen. Dem sey, wie ihm wolle, so hat er hier bey dieser Gelegenheit sich dergestalt bloss gegeben, dass ihn jedermann entweder vor einen Neidischen, oder zur Unzeit rachgierigen Menschen ins künfftige ansehen wird. Er soll sich jetzo in Holland aufhalten. Weilen nun die Weissianische Art dieses Instrument zu tractieren vor die Beste, Reelleste, Galanteste und Vollkommenste ist, so haben sich viele nach dieser neuen Methode, gleichwie die Argonauten das goldene Vliess der Kunst und Geschicklichkeit zu erlangen getrachtet."

/ Nun werden an Schülern angeführt: Meusel aus Breslau, Johann Michael Kühnel der Aeltere* am Berliner und Sächsisch Weimarschen Hofe, Jakobi aus Meissen, Johann Laurentius Gleimius aus Quedlinburg, Grave in der Nähe von Halle wohnhaft und Gleitsmann aus Arnstadt in Thüringen./

---

* Von einem Kuhnel findet sich eine Partie im Ms.18829, fol 28a bis 32b der Wiener Hofbibliothek.

1728 Markgräfin von Bayreuth /Schwester Friedrichs des Grossen/.

Memoiren, Braunschweig 1810˘.

„ Il excelle si fort sur le luth, qu'il n'a jamais eu son parail et que ceux, qui viendront aprés lui, n'auront que la gloire de l' imiter."

1732 Johann Gottfried Walther.

Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732.

Fast wörtlich übereinstimmender Auszug aus Barons Angaben.

1739 Lorenz Mizler.

Neu eröffnete musikalische Bibliothek, Leipzig 1739. / Musikfreunde, Wien./ 1.Band,III.Teil, Seite 9./ Das Kapitel beschäftigt sich mit dem Ruhme der deutschen Musik./

"..... Belustiget nicht die Ohren der klugen Engelländer vor allen andern der daselbst lebende Händel? ..... Wer ist der, so sich den Beifall einer ganzen Nation, die man allzeit vor die beste Kennerin der Musik gehalten, erworben? Herr Kapellmeister Hasse,..... Wo ist ein so vortrefflicher Lautenist zu finden, als Herr Weiss in Dressden.

˘Das folgende Urteil ist von Volkmann:„ S.L. Weiss, der letzte grosse Lautenist"und bei Fürstenau :" Zur Geschichte der Musik und des Theaters zu Dresden",II., S.126 abgedruckt.

1747 Heinrich Zedler.

Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Leipzig und Halle 1747.

Fast wörtlich übereinstimmender Auszug aus Barons Angaben.

1754 Johann Joachim Quantz.

In „Historisch- Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik" von Friedrich Wilhelm Marpurg. I.Band, Berlin 1754. / Wiener Musikhistorisches Institut./ Seite 206 bis 2o7.

„ Im März des 1716 Jahres begab ich mich also nach Dresden.....Das königliche Orchester war zu der Zeit schon in besonderm Flor..... Es prangte damals mit verschiedenen berühmten Instrumentisten, als: Pisendeln und Veracini auf der Violine; Pantaleon Hebenstreit auf dem Pantalon; Sylvius Leopold Weissen auf der Laute und Theorbe;....."

Seite 216:

„..... Inzwischen reisete ich im Julius des 1723.Jahres, in Gesellschaft des berühmten Lautenisten Weiss, und des itzigen königlichen Preussischen Kapellmeisters, Herrn Graun nach Prag um die grosse und prächtige Oper,welche bei der Krönung Kaiser Karls des Sechsten, daselbst .....aufgeführt wurde, mit anzuhören....."

Seite 220 / Im Anschluss an das Vorige/:

"....Weiss spielte die Theorbe...."

DER TECHNISCHE STAND DER LAUTE.

Die Entstehung der vorliegenden Partien fällt in eine Zeit, in der von der langezeit üblichen Elfchörigkeit˘ abgegangen wurde, indem man die Basschorden nach der Tiefe zu vermehrte.

Für 11 Chöre sind notiert :

TrioPartie in G-Dur / Nr.3./

Trio-Partie in B-Dur / Nr.8./

Solo-Partie in G-Dur / Nr.16./

Für 12 Chöre sind notiert.

Trio-Partie in C-Moll / Nr.9./

Für 13 Chöre sind notiert :

Trio-Partie in B-Dur / Nr.2./

Trio-Partie in C-Dur / Nr. 7./

Solo-Partie in A-Dur / Nr. 14./

Es zeigt sich also, dass der Uebergang von der Elfchörigkeit zur Dreizehnchörigkeit ˘˘, wie sie um die Mitte des 18.Jahrhunderts in Deutschland gebräuchlich war, nicht sprungweise vollzog, sondern schrittweise über die Zwölfchörigkeit, wenngleich dieser Uebergang sehr rasch vor sich gegangen sein dürfte.

˘ Die in Bd.50 der Denkmäler d. Tonkunst in Oest.enthaltenen Stücke/ Oesterr.Lautenmusik zw. 1650 und 1720 /sind durchwegs für die elfchörige Laute notiert.

˘˘Johannes Wolf,Gesch.d.Notation,II.S.86 und 87 führt eine Reihe von Kompositionen f.d. dreizehnchörige Laute aus dieser Zeit an

Doch ist die Notation kaum als Alterskriterium zu verwenden, da Lautenisten, die noch über ein Instrument mit weniger Chören verfügen, zweifellos die Stücke bei der Abschrift für ihr Instrument übertrugen.

Das Instrument zeigte also folgende Besaitung. / Die Chöre vom höchsten zum tiefsten gezählt./

Erster Chor: einfach bezogen.

Zweiter bis fünfter Chor : je zwei Saiten im Einklang.

Sechster bis dreizehnter Chor: neben der Hauptsaite eine zweite in der höheren Oktave.

Von diesen dreizehn Chören liegen acht über dem Griffbrett, die übrigen fünf schweben frei, kommen also nur für die Erzeugung eines einzigen Tones in Betracht.

Im allgemeinen kommen nur neun Bünde zur Verwendung, in einem Falle jedoch* wird nach dem Tabulaturbild ein elfter Bund erforderlich.

Die Stimmung ist für die obern sechs Chöre ausnahmslos ein verdoppelter D-Moll-Quartsextakkord / A-d-f-a-d'-f'/ Die übrigen sieben Chöre schliessen je nach der im Stück herrschenden Tonart in diatonischer Folge an. Auf ihre entsprechende Einstimmung wird mitunter noch besonders durch eine am Anfang der Stücke angebrachte Formel aufmerksam gemacht, in der die erforderliche Stimmung mittels der auf den Chören von 4-6 liegenden Oktavgriffe veranschaulicht wird. Weitere Aufschlüsse gibt der Revisionsbericht.

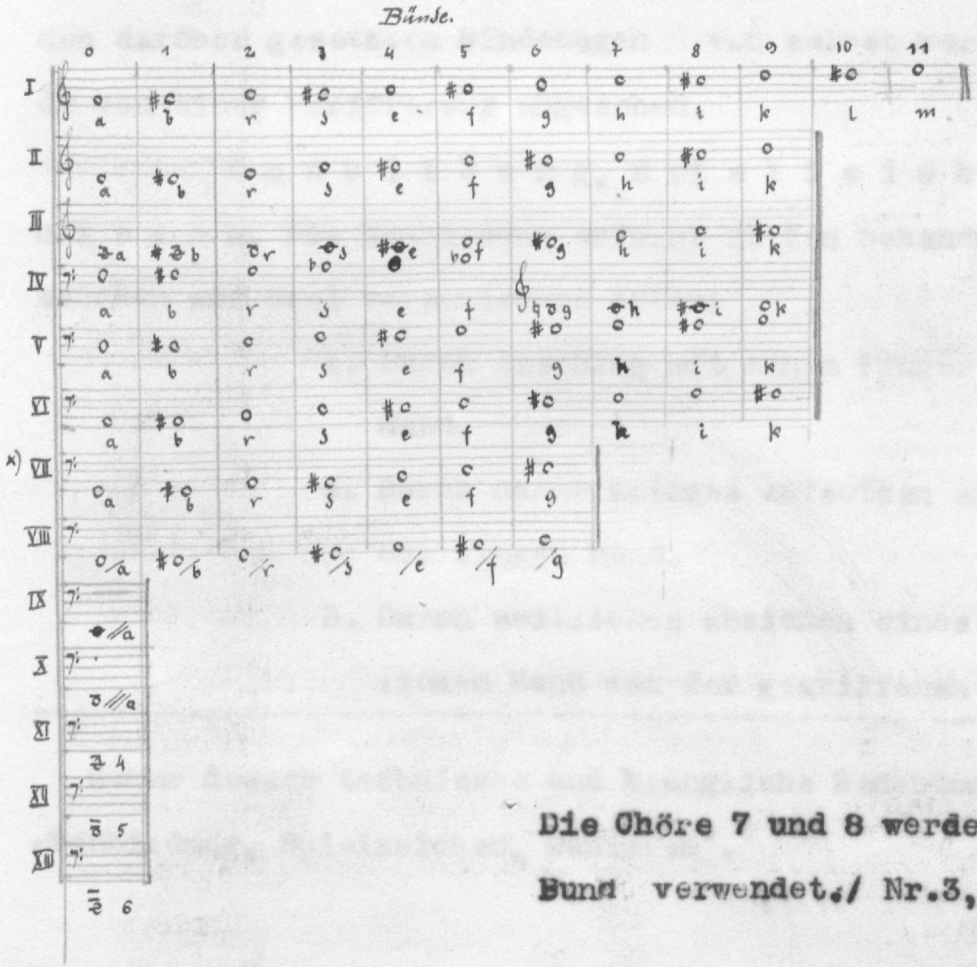
---

*Themenverzeichnis Nr. 17., L'esprit Italienne .

N o t a t i o n. Neufranzösische Tabulatur mit sechs Linien und Buchstaben. Anstatt des c ist ausnahmslos y verwendet. Die Basschöre von 7 bis 10 werden durch 1 bis 3 schräge Linien und Buchstaben, die von 11 bis 13 durch Ziffern von 4 bis 6 unter dem Liniensystem dargestellt, der siebente Chor durch Buchstaben ohne besonderen Zusatz unter der tiefsten Linie.

Die Notenwerte sind durch über die oberste Tabulaturlinie gesetzte Notenformen gegeben.

U e b e r t r a g u n g. Zur Rekonstruktion der in den Uebertragungen nicht unmittelbar zu veranschaulichenden Griffiage und zum Verständniss der zu diesem Zwecke angewendeten Chorbezifferung diene folgende Tafel:



Die Chöre 7 und 8 werden nur bis zum 6. Bund verwendet./ Nr.3, Presto./

Die Chorbezifferung ist immer dann angewendet, wenn auf einer Saite Töne zu greifen sind, deren Unisone auf einer höheren Saite spielbar wären. Z.B. wird ein auf dem 2.Chore zu greifendes f' durch die II bei der Note eindeutig von dem auf dem freien 1.Chore spielbaren f' unterschieden. Mitunter angewendete Nullen / leere Saite / sollen in derselben Hinsicht die Auffassung des Klangbildes erleichtern.

In Fällen jedoch, wo sich aus dem Notenbild die Lage der zu greifenden Töne mit zwingender Notwendigkeit ergibt, z.B. wenn zum leeren a-Chor noch der Unison a kommt, der dann auf dem f-Chor beim vierten Bund zu nehmen ist, oder wenn sich die Lage von zwei Tönen auf einer Saite durch den darüber gesetzten Bindebogen ˘ von selbst versteht, wurde von einer Bezifferung abgesehen.

T o n b i l d u n g, S p i e l z e i c h e n, M a n i e r e n. Die Tonbildung erfolgt in den behandelten Musikstücken auf drei verschiedene Arten:

1. Durch Anschlag mit einem Finger der rechten Hand.
2. Durch hammerartiges Aufsetzen eines Fingers der linken Hand.
3. Durch seitliches abziehen eines Fingers der linken Hand von der gegriffenen Saite.

Ueber desseb technische und klangliche Bedeutung siehe unter „Tonbildung, Spielzeichen, Manieren".

1. Für die erste Art der Tonbildung werden die Finger der rechten Hand verwendet und zwar so, dass der Anschlag der tieferen Chöre mit dem Daumen, der höheren mit den übrigen Fingern ausgeführt wird. Eine besondere Bezeichnung der zu verwendenden Finger findet nur ausnahmsweise statt und zwar wird der Daumenanschlag durch ein senkrechtes Strichlein unter dem tiefsten Griffzeichen ˇ, der Anschlag mit den übrigen Fingern ˇˇ durch Punkte unter den Griffzeichen /.= Zeigefinger, .. = Mittelfinger usw. / angezeigt.

Als Zeichen für das Arpeggio kommt der schräge Strich zwischen den Griffzeichen in Anwendung. ˇˇˇ

2. Die zweite Art der Tonbildung erfolgt durch kräftiges, hammerartiges Aufsetzen des entsprechenden Greiffingers / linke Hand / auf die Saite, die bereits in einem tieferen Tone erklingt. Durch die dabei entstehende Verkürzung und Erschütterung wird die Saite wieder stärker zum Tönen gebracht. Der auf diese Weise erzielte Ton ist schwächer als der mit der rechten Hand erzeugte, was seine hauptsächliche Verwendung auf dem schlechten Taktteil verständlich macht.

ˇ Beispiele hiefür: Nr 11, Menuett; Nr. 14, Prlude; Nr.8, Allemande, T.20; Nr 14, Courante. Vergl. ausserdem Denkm.d. Tonk. in Oest. Bd.50 S.XI und Oskar Fleischer " Denis Gaultier ", Vierteljahrschr. f. Musikw. II. S.73 /.

ˇˇ Beisp. hiefür: Triopartie in C-Moll /Nr.9 /, Gavotte, T.49, 80. Literatur hiezu wie bei ˇ und J.Wolf, Handb.d. Notationsk. II. S.74.

ˇˇˇ Beisp.: Nr 17, Rondeau. vergl. O.Fleischer, Gaultier, S.73.

3. Die dritte Art der Tonerzeugung ist in mechanischer Beziehung ähnlich der unter 1 angeführten, mit dem Unterschiede, dass die Anschlagbewegung von einem Finger der linken Hand ausgeführt wird. Durch die Veränderung der akustischen Verhältnisse - der Angriffspunkt liegt in diesem Falle über dem Griffbrett - ergeben sich Unterschiede in Klangfarbe und Tonstärke, durch die ebenso , wie bei den unter 2 angeführten geklopften* Tönen die Verwendung auf dem schlechten Taktteil bedingt wird.

Die Tonbildung 2 und 3 wird in der Uebertragung durch folgende Zeichen gefordert:

I. D e r B i n d e b o g e n. a/ Steht der Bindebogen über zwei Noten, von denen die zweite höher ist als die erste, so ist die erste Note nach 1, die zweite nach 2 zu bilden. b/ Liegt das umgekehrte Verhältniss vor, so ist der erste Ton nach 1, der zweite nach 3 zu bilden.

Im Salzburger Lautenkodex ist die unter I a/ angeführte Art durch einen nach oben offenen Bogen zwischen den Griffzeichen angezeigt, die unter b/ besprochene durch einen solchen dessen Hohlseite nach unter gerichtet ist. In den übrigen Vorlagen wird keine Unterscheidung in diesem Sinne gemacht.

II. D e r V o r s c h l a g. a/ Von unten. Eine sinngemässe Anwendung des unter I a/ Gesagten. Nach Anschlag der Untersekunde mit der rechten Hand wird die Hauptnote durch kräftiges Aufsetzen des entsprechenden Greiffingers hervorgebracht.

---

*Ein der modernen Gitarristik geläufiger Ausdruck.

b/ Von oben. entsprechend I b/. Nach Anschlag der Obersekunde mit der rechten Hand wird die Hauptnote durch seitliches Abziehen des Greiffingers zum Klingen gebracht.

Eine bestimmte Länge der Vorschläge ist aus den in der Tabulatur hiefür vorhandenen Zeichen - dem nach oben offenen Halbkreis / Vorschlag von unten / vor dem Griffzeichen und dem Möndchen / Vorschlag von oben / hinter demselben - nicht entnehmbar. Der zeitgenössischen Musik waren sowohl kurze als lange Vorschläge geläufig ˇˇ, doch wurde diese in der Schreibung genau unterschieden und je nach den harmonischen und melodischen Verhältnissen angewendet. In der Lautenistik, die kein Zeichen zur Unterscheidung der verschiedenen Länge besitzt, war ihre Ausführung dem Gefühl und musikalischen Verständnis des Musikers überlassen.

III. D e r T r i l l e r. Eine fortlaufende Kette von Vorschlägen von oben - es wird nur die erste Note angeschlagen, alle übrigen werden durch Abziehen und Hammern hervorgebracht - ergibt den Triller.

ˇ vergl. Bd.50 d.Denkm.d.Tonk.in Oest.S. XI: "Der halbe Mondschein" ist in der neufranzösischen Lautentabulatur, nach einem Ausdrucke Guido Adlers, gerade so ein Generalzeichen wie das t bei Biber, oder,wie hier, in den GeigenPartien bei Hinterleithner, Weichenberger und Radolt."Es bedeutet nach Adolf Koczirz / siehe ebenda S.X./ den Triller, wenn es bei langen, den Vorhalt, wenn es bei kurzen Noten steht. Nach G.Fleischer " Gaultier "S.68 und 69 ist es auch als Pralltriller zu deuten.

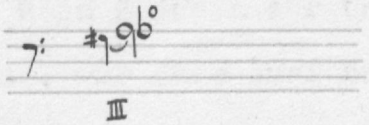
ˇˇ " J.J. Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen VIII. Hauptstück.

Er ist in der Tabulatur ebenso wie der Vorschlag von oben durch das Mönchen hinter dem Griffzeichen ausgedrückt.

IV. D a s M a r t e l l e m e n t. Ein Triller, bei dem von der Hauptnote ausgegangen und die Untersekunde als Nebennote benützt wird.* In der Tabulatur ist es durch ein Andreaskreuz hinter der Note angezeigt. In der Uebertragung steht hiefür das Zeichen ∽.

V. Besonders erwähnt müssen noch zwei eigenartige Stileigentümlichkeiten werden:

1. Der Vorschlag von unten bei gleichzeitigem Anschlag der Hauptnote, z.B.



eine der "eigenartigsten Spielmanieren des neufranzösischen Lautenstiles"**.

2. Gewissermassen ein Gegenstück dazu sind ausgeschriebene Sekunden z.B. Nr.14, Ciaconna, Takt 3; Sarabande, Takt 2, 14, 21 usw., die gemäss den in der Tabulatur genau übereinander stehenden Zeichen durch unmittelbar nebeneinander stehende Noten, beide in normaler Grösse, dargestellt

---

* Johannes Wolf, Notationskunde II, S.155 und Denkm.d.Tonk. in Oest. Bd.50 S.11. Beisp. Nr 13 Paisanne und Nr.20, Sarabande.

** Dr.Adolf Koczirz, Bd.50 der Denkm.d.Tonk.in Oest., S.XI.

wurden*. Je nach den harmonischen und rhythmischen Verhältnissen wird durch sinngemasse baid stärkere, baid schwächere Brechung diese Sekunde als Vorhalt - siehe die eben angeführten Beispiele in der Sarabande - oder als melodische Figur, z.B. Nr.9, Courante, Takt 8 / gemäss den vorher gehenden Takten/, Takt 43 u.a.a.O. - auszuführen sein. Jedenfalls bleibt durch die angegebene Uebertragung unter allen Umständen das historische Bild gewahrt.

---

* In einer Arie für Laute von Josef I. - siehe " Guido Adler, Musik.Werke d.Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I.", S.272, Nr. 126, sind diese Sekunden als Vorschläge übertragen, was zweifellos richtig ist, eine Rückübertragung in die Tabulatur aber ausschliesst und den klanglichen und spieltechnischen Intentionen - für derartige Bildungen sind stets zwei Chöre erforderlich - nicht genügend Rechnung trägt.

STILKRITISCHER TEIL.

Bei der Betrachtung der Werke von Weiss traten mit zwingender Notwendigkeit drei Fragen in den Mittelpunkt des Interresses.

1. Die Frage der Urheberschaft mit Rücksicht auf den meist fehlenden Taufnamen.
2. Die Frage der relativen Altersbestimmung.
3. Die Frage einer absoluten Altersbestimmung.

Da, wie der Revisionsbericht zeigt, in den Handschriften keinerlei Angaben vorhanden sind, die zu einer Klärung dieser Fragen führen könnten, kommt für ihre Lösung- abgesehen von der Schlussfolgerung in der Einleitung /zur ersten Frage/, lediglich die stilkritische Methode des Musikhistorikers in Betracht.* Wenn im Laufe der Untersuchung einzelne für die Entwicklungsgeschichte der Sonatensatzform bemerkenswerte Momente auftreten- handelt es sich doch um einen Komponisten der Uebergangszeit- so sei hier bemerkt, dass nicht auf diese gezielt wurde, sondern dass erst, wenn ein Grossteil der Werke von Weiss übertragen sein wird, eine besondere Studie sein Schaffen in dieser Hinsicht beleuchten soll.

---

* Vergleiche Guido Adler, Methode der Musikgeschichte, Einleitung, S. 4 und 5.

Die Untersuchung vollzieht sich auf Grund folgender Kriterien:

1. Aufbau der Partie/Satznamen, Satzfolge/.
2. Quantitative Verhältnisse:
   a/ der Sätze der verschiedenen Partien zu einander,*
   b/ der Sätze innerhalb einer Partie,
   c/ innerhalb des einzelnen Satzes.
3. Tonartliche Verhältnisse:
   a/ Modulation, Ausweichung.
   b/ Bemerkenswerte harmonische Erscheinungen.
4. Melodische Verhältnisse:
   a/ Themenbildung.
   b/ Wiederkehr melodischer Gebilde /Durchführung, Reprise; Ritornell, Episode.

1./ Für die Untersuchung nach Punkt 1 können sämmtliche im Themenverzeichnis enthaltenen Stücke - es handelt sich in diesem Fall nur um die Ueberschriften- herangezogen werden. Darnach ergibt sich folgende Uebersicht:

---

* Prof. Dr. Wilhelm Fischer wies in seinem Kolleg „Die Musikgeschichte im Lichte der Abstammungslehre" auf die grosse entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Grössenwachstums der Formen hin.

1. Allemande

Gavotte
Rondeau
Menuett
Rigodon
Labelle Tiroloise
Menuett
Bourrée
Presto

2.˘ Courante

Bourrée
Menuett
Allegro Aria

3.˘ Pastorello

Paysane
Menuett
Gigue

4. Allemande

Fantasie
Courante

Bourrée
Menuett

5. Ouverture

Allegro
Courante

Galante
Menuett
Gigue

6. Entrée

Paysane
Gigue

Menuett

7.˘ Allemande

Courante

Paisana
Bourrée
Menuett

8.˘ ˘˘ Allemande

Bourrée
Presto

9.˘ Prelude

Courante

Gavotte
Menuett

˘Vollständig übertragen.

˘˘Von Sigismund Weiss.

11. Fantasia
Concerto
Menuett
Courante

Polonoise
Gigue
---

12. Prelude
Allemande

Courante

Sarabande

Angloise

13. Allemande

Echo vivace
Paysanne
Sarabande

Gigue

Menuett

14.˘ Prelude
Allemande

Courante

Sarabande

Ciaconna

15. Concerto
Allegro

16.˘ Phantasie
Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Gavotte
Menuett

17. L'Esprit Italienne
Allemande

Courante

Gavotte
Menuett
Rondeau
Gigue

Menuett

18. Phantasie
Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée
Gigue
---

19. Phantasie
Allemande

Gigue
---

20. Allemande

Courante

Bourrée
Sarabande

Menuett
Gigue

˘Vollständig übertragen.

Anmerkungen: 1-9 sind Triopartien, 11-20 Solopartien. Die fortlaufenden Zahlen sind entsprechend denen im Themenverzeichnis. Die Satznamen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue sind unterstrichen. Die Partie Nr.10, für die die Urheberschaft durch Weiss sehr zweifelhaft ist - vergleiche den Revisionsbericht - wurde nicht aufgenommen.

Mit Rücksicht auf die stets wechselnde Zusammensetzung der einzelnen Partien, sowie durch das Auftreten von Satznamen wie: Entrée und Ouverture erscheint es auf den ersten Blick, als hätten wir es in diesen Partien mit Vertretern der Form der französischen Opernsuiten zu tun*, bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch, dass wir Abkömmlinge des Frobergerschen** Typus vor uns haben, die einerseits durch das Eindringen von Intermezzosätzen, andererseits durch das Ausfallen von Stammsätzen ein verwandtes Gepräge erhalten. Doch ist der Zusammenhang mit dem Frobergerschen Typus durch Folgendes unzweifelhaft. Wenn nämlich mehr als ein Stammsatz in einer Partie enthalten ist, so zeigt sich, dass nirgends die ursprüngliche Reihenfolge verworfen ist, ohne Rücksicht auf Anzahl und Stellung der Intermezzosätze. So in Nr. 4, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20. Nr. 16, 18, 20 zeigen noch alle Stammsätze Nr. 12, 13, 14, 17 je drei, Nr. 4, 5, 7, 11, 19 je zwei, Nr. 1, 2, 3, 6, 8, 9 je einen.

---

*Zusammenstellungen von Tänzen aus Opern, vergl. Riemann, Handb. d.M.G. II. 2.247.

**Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, vergl. Weitzmann-Seiffert, Gesch.d.Klaviermusik, S.173.

Nr. 15, ein Concerto, enthält keinen.

Wenngleich auch die Zersetzung der Frohberger-schen Suitenform bedeutend weiter vorgeschritten ist, als z.B. in den Suiten der „Componimenti Musicali" von Gottlieb Muffat, für welche das Jahr 1739 ermittelt wurde˘, und die mit wenig Ausnahmen˘˘ noch alle Stammsätze zeigen, so lässt jedoch der Umstand, dass in den Lautenpartien aus der Zeit zwischen 1650 und 1720˘˘˘ weit grössere Freiheit der Zusammen-setzung herrscht - es zeigen nur zwei Partien: Nr.I von Jo-hann Gotthard Payer und Nr.V von Ludwig Freiherrn von Radolt alle 4 Stammsätze - keine genauen Schlüsse zu. Auch der Ausblick auf Bach /franz. undd engl.Suiten, vor 1726,˘˘˘˘/ der streng alle 4 Stammsätze beibehält, bringt noch keine Klärung. Wir haben es diesen Fällen mit Meistern zu tun, die den Suitentypus zur Vollendung, zum Abschluss brachten.˘˘˘˘˘ Betrachten wir jedoch die Klaviersuiten Händels -1720-, so finden wir verwandte Züge. Auch hier zeigt sich die Ver-mischung deutscher, französischer und italienischer Einflüsse -aber auch englischer, die wir bei Weiss nicht antreffen-

---

˘ Vergl. Denkm.d.Tonk. in Oest. Bd.III/3 /Guido Adler/ Ein-leitung, S.VII.

˘˘ Ebenda Nr.1, Allemande, Courante und Nr.3. Allemande, Courante, Sarabande.

˘˘˘ Denkm.d.Tonk.in Oest. Bd.50 / Adolf Koczirz/ Oest.Lauten-musik zw.1650 und 1720.

˘˘˘˘ Wetzmann-Seiffert, Gesch.d.Klaviermusik, S.392.

˘˘˘˘˘ Ebenda S.453.

dasselbe suchen nach neuen Möglichkeiten, das jeder Suite ein anderes Bild verleiht. Es kann sein, dass Weiss unmittelbar durch die Werke Händels beeinflusst wurde - hatte er doch Gelegenheit, ihn in Dresden, wo Händel zur Anwerbung neuer Kunstkräfte für seine Londoner Oper weilte˘, persönlich zu sehen, es ist aber auch möglich, dass Weiss, der im wesentlichen den gleichen Einflüssen ausgesetzt war wie Händel- wie dieser ein Deutscher von Geburt, hatte er sowohl auf seiner italienischen Reise˘˘ als auch in der Heimat durch namhafte Vertreter der italienischen Schule: F.M. Veracini, Porpora, Antonio Lotti usw. Gelegenheit, deren Stil kennen zu lernen, während er als Lautenist a priori unter französischem Einfluss stand- unabhängig von diesen dadurch in dieselben Bahnen gelenkt wurde.

Ueber das Zahlenverhältniss der verwendeten Satztypen mag folgende Tabelle Aufschluss geben:

˘ Vergl. Volkmann, S.L. Weiss, S. 279.

˘˘ Vergl. „Biographisches."

Wie oft	Satzname	Nr. im Them. Verz.
15	Menuett	1,1, 2,3,4,5,6,7,9,11,13,16,17,17,20.
12	Allemande	1,4,7,8,12,13,14,16,17,18,19,20.
12	Courante	2,4,5,7,9,11,12,14,16,17,18,20.
10	Gigue	3,5,6,11,13,16,17,18,19,20.
7	Bourrée	1,2,4,7,8,18,20.
6	Sarabande	12,13,14,16,18,20.
5	Phantasia	4,11,16,18,19.
4	Paysane	3,6,7,13.
4	Gavotte	1,9,16,17.
3	Prelude	9,12,14.
3	Allegro/Aria/	2,5,15.
2	Rondeau	1,17.
2	Presto	1,8.
2	Concerto	11,15.
1	Rigodon	1.
1	La belle Tiroloise	1.
1	Polonoise	11.
1	Angloise	12.
1	L'Esprit Italienne	17.
1	Pastorello	3.
1	Ciaconna	14.
1	Galante	5.
1	Ouverture	5.
1	Entrée	6.
1	Echo vivace	13.

Bemerkenswert ist ,dass von den 9 Triopartien / Nr. 10 ist zweifelhaft, daher nichteeinbezogen, hat aber ein Menuett/ gerade Nr. 8, das mit Sigismund Weiss gezeichnete Stück, kein Menuett besitzt.

Als Einleitungssätze sind Tanzformen, vor allen die Allemande als erster der Stammsätze bevorzugt, die dann immer intradenartig beginnen - ausgenommen die Allemande in Nr. 8-oder Stücke von ausgesprochen einleitendem Charakter, wie Prelude, Ouverture, Entrée, Fantasia. Eine Ausnahmsstellung nimmt Nr.17, das mit einem Stück, welches die Ueberschrift ,L'Esprit Italienne ' zeigt, beginnt. Zur Uebersicht diene folgende Tabelle:

Wie oft	Satzname	Nr. im Them.Verz.
6	Allemande	1,4,7,8,13,20.
4	Fantasia	11,16,18,19.
3	Prelude	9,12,14,
1	Courante	2,
1	Patorello	3.
1	Ouverture	5.
1	Entrée	6.
1	Concerto	15.
1	L'Esprit Italienne	17.

Die Zahl der als Schlusssätze herangezogenen Formen ist wesentlich geringer als die der zur Einleitung verwendeten. Es finden sich nur 6 verschiedene Typen.

Darunter dominieren an Zahl entschieden Menuett und Gigue.

Uebersicht:

Wie oft	Satzname	Nr im Them.Verz.
7	Menuett	4,6,7,9,13,16,17.
6	Gigue	3,5,11,18,19,20.
2	Presto	1,8.
2	Allegro /Aria/	2,15.
1	Angloise	12.
1	Giaconna	14.

2a/ Für die Untersuchung nach Punkt 2 der anfangs gegebenen Einteilung, sowie für alle weiteren Untersuchungen kommen lediglich die vollständig übertragenen Partien Nr 2, 3, 7, 8, 9, 14 und 16 in Betracht.

Uebersicht über die quantitativen Verhältnisse:

Nr.	Satzname	Taktzahl
2	Courante	122
	Bourrée	85
	Menuett	67
	Allegro /Aria	40
3	Pastorello	103
	Paysane	64
	Menuett	40
	Gigue	26

7	Allemande	52
	Courante	95
	Paisana	113
	Bourrée	68
	Menuett	63
8	Allemande	26
	Bourrée	18
	Presto	34
9	Prelude	25
	Courante Andante	81
	Gavotte	96
	Menuett	64
14	Prelude	13
	Allemande	43
	Courante	73
	Sarabande	34
	Ciaconna	76
16	Phantasie	60
	Allemande	23
	Courante	48
	Sarabande	36
	Gigue	40
	Gavotte	16
	Menuett	28

Selbstverständlich dürfen nur Angehörige eines Formtyps von der gleichen architektonischen Grundanlage verglichen werden. Darnach ergibt sich mit Berücksichtigung der Sonatensatz-/übergangs/-form folgende Reihenfolge:

Nr.	längster Satz	Taktzahl
2	Courante	122
7	Paisana	113
9	Courante	81
14	Courant	73
3	Paysane	64
16	Courante	48
8	Presto	34

Mit Rücksicht auf die Rondoform:

Nr.	längster Satz	Taktzahl
3	Pastorello	103
9	Gavotte	96

Im weitern Verlauf der Untersuchung erleidet diese Aufstellung unter dem Einfluss anderer Kriterien noch Aenderungen, gibt aber im grossen Umriss bereits ein Bild der zeitlichen Anordnung der Kompositionen von der jüngsten zur ältesten .

Ein wesentliches Ergebnis ist die Stellung der Partie Nr 8, die durch die Kleinheit ihrer Formen gänzlich aus der Reihe fällt. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass - auch mit Hinblick auf das Themenverzeichnis - die Allemande in Nr.8 ganz allein ohne Auftakt unter den übrigen mit Weiss gezeichneten Werken dasteht.

2b/ Was die quantitiven Verhältnisse der Sätze innerhalb einer Partie betrifft, so zeigt sich, dass in manchen bereits eine grosszügige architektonische Anordnung zu Tage tritt. So liegt in Nr.2 und Nr. 3 das Hauptgewicht ganz entschieden auf dem ersten Satz, die übrigen Sätze reihen sich in stetig fallendem Verhältniss der Taktzahlen an, in Nr. 7 gruppieren sich die Sätze in erstaunlicher Symmetrie um einen das Hauptgewicht tragenden Mittelsatz, doch sei gleich hier bemerkt, dass die Aussensätze /nach andern Stilkriterien/ Ecksatzcharackter zeigen und gewisse Aehnlichkeiten im Aufbau besitzen.

In Nr. 14 und 9, je viersätzig, ist der stärkste Satz der vorletzte.

Nr. 8 dagegen, das aus 3 Sätzen besteht, zeigt einen kürzeren Mittelsatz mit zwei stärkeren Ecksätzen, doch scheint die Anordnung kaum beabsichtigt. Wie schon erwähnt, fehlt demersten Satz der sonst festgestellte einleitende Charakter. Es ergibt sich also bereits eine ziemlich scharf gesonderte Stellung von Nr 8.

2c/ Teilungsverhältnisse in den einzelnen Sätzen:

Nr.2.Courante 44::78 / 10+68 / /35+43/ = 1-44::45-54,55-122,
/45-79, 80-122/. 4:7

Bourrée 20::65 /41+24/ = 1-20::21-61, 62-85
4:13

Menuett 19::48 /30+18/ = 1-19::20-49, 50-67
2:5

Allegro Aria 12::28 /14+14/ = 1-12::13-26, 27-40
3:7

Nr.7.Allemande 21::31 /4+27/ = 1-21::22-25, 26-52
2:3

Courante 41::54 /4+50/ = 1-41::42-45, 46-95
4:5

Paisana 41::72 /33+39/ =1-41::42174, 75-113
4:7

Bourrée 26::42 /4+38/ =1-26::27-30, 31-68
3:5

Menuett 28::35 /2+33/ =1-28::29-30, 31-63
7:9

Nr.9.Prelude 25 /11+6+8/ = 1-11, 12-17,18-25.

Courante 33::48 /8+40/ =1-33::34-81 2:3

Gavotte 32 /16+16/::64 /8+8+16+8+8+16/=1-32::33-69
1:2

Menuett 20::44 /8+10+6+20/=1-20::21-64 1:2

Nr.14.	Prelude	13	
	Allemande	16::27=1-16::17-43	4:7
	Courante	35::38 =1-35::36-73	1:1
	Sarabande	12::22 =1-12::13-34	6:11
	Ciaconna	7+7+7+7+7+8+8+7+7+11	
Nr.3.	Pastorello /Viv.Konz./	12+12+12+16+12+12+4+25+8=1-12, 13-24, 25-36, 37-52, 35-64,65-76,77-80,81-105, 106-113	
	Paysane	27::37 /17+20/ =1-27::28-44,45-64	3:4
	Menuett	16::24 /8+16/ =1-16::17-40	2:3
	Gigue	12::14 =1-12::13-26	6:7
Nr.16.	Phantasia	14::47 /24+23/ =1-14::15-38,39-61	
	Allemande	10::10 /13/˘=1-10::11-20 /23/˘	1:1
	Courante	17::22 /30/˘=1-17::18-39 /48/˘	4:5
	Sarabande	8::20 /28/˘ =1-8::9-28 /36/˘	2:5
	Gigue	12::24 /28/˘˘= 1-12::13-36 /40/˘˘	1:2
	Gavotte	4::8 /12/˘ = 1-4::5-12 /16/˘	1:2
	Menuett	8::12 /20/˘ = 1-8::9-20 /28/˘	2:3
Nr.8.	Allemande	11::15 =1-11::12-26	4:5
	Bourrée	10::8 =1-10::11-18	5:4
	Presto	16::18 =1-16::17-34	8:9

˘ Binnen-Wiederholungszeichen berücksichtigt. Vergl. d. Revisionsbericht.

˘˘Die Schlussgruppe in der Vorlage ausgeschrieben. Die Wiederholung weisst kleine Veränderungen auf.

Für die Unterteilung der Teile nach dem Wiederholungszeichen waren harmonische und melodische Kriterien massgebend. Diese werden in der Folge noch gewürdigt werden.

Vergleichen wir die Verhältniszahlen der Teile vor und nach dem Wiederholungszeichen, so finden wir, dass innerhalb der meisten Partien so ziemlich die gleichen Normen für die verschiedenen Sätze gelten. Für Nr.2 lässt sich die Regel aufstellen, dass der zweite Teil mehr als doppelt so lang ist als der erste, in Nr.7 ist dasVerhältnis 1:1 überschritten, jedoch das 1:2 noch nicht erreicht. Bemerkenswert ist, dass der längste Satz, die Paisana, sich am meisten dem Verhältnis 1:2 nähert, das in Nr.2. bereits überschritten wird.

Ähnlich sind auch die Verhältnisse in Nr.3 /ausgenommen der Einleitungssatz, der die Form des Viv.Konz.zeigt/. Auch hier zeigt sich in allen übrigen Sätzen das Verhältnis 1:1 überschritten, jedoch stehen die besten Werte unter denen von Nr.7. Auch in Nr. 14 sind abgesehen vom Einleitungs- und Schlusssatz ziemlich ähnliche, wenn auch sehr schwankende Verhältnisse anzutreffen.

Für Nr. 9 und 16 ist das Auftreten glatter Divisionen, wie sie ähnlich bei Gottlieb Muffat˘zu finden sind, charackteristisch, was in Nr.9 durch das Vorherrsehen der auf achttaktigen Perioden fussenden Rondoform, Nr.16 durch die Verwendung der kleinen zweiteiligen Liedform a+b erklärt wird.

˘Guido Adler, Denkm.d.Tonk.in Oest. III/3 „Componimenti Musicali".

Auffallend ist wieder Nr.8 durch seine Bourrée mit ihrem allein dastehenden fallenden Verhaltnis 5:4.

Nr. 9 und 16 enthalten Sätze mit Schlussgruppenwiederholungen /Nr.9 Courante und Gavotte, Nr. 16 alle Sätze mit Ausnahme der Phantasia. Davon die Wiederholung des Giguenschlusses in der Vorlage ausgeschrieben/. Diese Wiederholung des Schlussteiles /in ihrem weitern Entwicklungsgang ausgeschrieben/ lasst sich noch in den späteren Partien, z.B.Nr.7 feststellen, wo sie die Erweiterung des dritten Teiles mitbedingt. Bei der Besprechung der übrigen Stilkriterien wird diese Erscheinung noch gebührend erörtert.

Was die Unterteilung betrifft, so steht in Nr. 2 im zweiten, dritten und vierten Satz dem Teil vor dem Wiederholungszeichen ein quantitiv ziemlich äquivalenter Teil am Ende des Satzes gegenüber, von dem ersten durch ein Mittelstück von wechselnder Länge - jedoch mindestens ebenso lang - getrennt. /In der Courante zeigt sich einerseits eine Uebereinstimmung mit Nr. 7, insofern als nach dem Wiederholungszeichen eine durch dieselben harmonischen und melodischen Bedingungen geschaffene Abgrenzung eines kurzen Mittelstückes eintritt, das jedoch bereits erweitert ist. Andererseits wäre aber auch eine Dreiteilung denkbar, wie in den übrigen Sätzen.

In Nr.7 zeigt sich im allgemeinen dieselbe Erscheinung, nur ist das Mittelstück in allen Sätzen - ausgenommen die bereits erwähnte Paisana - sehr kurz, nur zwei bis vier Takte umfassend, der letzte Teil gegenüber dem ersten etwas erweitert.

In der Paisana, dem Kernsatz*, finden sich ähnliche Verhaltnisse wie in den Sätzen von Nr.2. Sie bildet, auch nach andern Kriterien, die Verbindungsbrücke zu dieser Partie.

Eine ähnliche Dreiteilung, jedoch durch melodische Kriterien unterschieden, findet sich in der Paysane von Nr.3. Deren Einleitungssatz gliedert sich nach den Gesetzen des Vivaldischen Konzerts. Doch ist die Annahme einer grossen modulatorischen Dreiteilung naheliegend.

Die Unterteilungen in Nr.9 weisen schon auf in späteren Partien zu Tage tretendem Erscheinungen hin. So bestehen Zusammenhänge durch den melodischen Aufbau zwischen der Courante und den vier äusseren Sätzen von Nr.7, die Gavotte, der man jedoch auch die Rondoform zugrunde legen könnte, zeigt eine ähnliche dreiteilige Grundanlage, wie zum Beispiel die Bourrée in Nr.2.

In den übrigen Stücken finden sich keine für die Ziele der Untersuchung belangreichen Eigenheiten.

3. Folgende Tabelle, nach dem Muster der in Bd.III./3 d.Denkm.d.Tonk.in Oest. S.XVII*, diene zur Darstellung der modulatorischen Hauptbewegung in den Stücken mit Wiederholung:

---

* „Componimenti Musicali" von Gottlieb Muffat, herausgegeben von Guido Adler.

** Vergl.die vorgehenden Abschnitte.

Nr.	Satzname	1.Teil Anfang	1.Teil Sschluss	2.Teil Anfang	2.Teil Schluss
2	Courante	Td	Dd	Dd	Td
	Bourrée	Td	Dd	Dd	Td
	Menuett	Td	Dd	Dd	Td
	Allegro	Tm	IIId	IIId	Tm˘
	Aria				
7	Allemande	Td	Dd	Dd	Td
	Courante	Td	Dd	Dd	Td
	Paisana	Td	Dd	Dd	Td
	Bourrée	Td	Dd	Dd	Td
	Menuett	Td	Dd	Dd	Td
3	Paysane	Td	Dd	Dd	Td
	Menuett	Td	Td	Td	Td
	Gigue	Td	Dd	Dd	Td
14	Allemande	Td	Dd	Dd	Td
	Courante	Td	Dd	Dd	Td
	Sarabande	Tm	IIId	IIId	Tm
9	Courante	Tm	Dm	Dm	Tm
	Gavotte	Tm	IIId	IIId	Tm
	Menuett	Tm	IIId	IIId	Tm
16	Phantasia	Td	Td	Td	Td
	Allemande	Td	Dd	Dd	Td
	Courante	Td	Dd	Dd	Td
	Sarabande	Td	Dd	Dd	Td
	Gigue	Td	Td	Td	Td
	Gavotte	Td	Dd	Dd	Td
	Menuett	Td	Dd	Dd	Td

˘Nur im Schlussakkord Dur.

Nr.	Satzname	I.Teil		2.Teil	
		Anfang	Schluss	Anfang	Schluss
8	Allemande	Td	Dd	Dd	Td
	Bourrée	Td	Dd	Dd	Td
	Presto	Td	Dd	Dd	Td

Wie aus der Uebersicht zu entnehmen ist, ist der vorherrschende Typ T - D, D - T. Ausnahmen finden sich nur in den Partien Nr 2 - Allegro Aria - und Nr 14 - Sarabande -. Nr 9 steht ganz in Moll. Die hier festgestellten Modulationsformeln überschreiten keineswegs den in der Zeit üblichen Rahmen. Man kann - auch mit Hinblick auf die stets regulären Schlüsse - sagen, dass die Stücke bedeutend weniger variieren als die Klaviersuiten Händels oder Muffats, wie ein Blick auf die Tabelle in Bd. III./3. der Oest. Denkm.d.Tonk.zeigt.

Das Pastorello in Nr 3 /Viv.Konzertform/ gliedert sich folgendermassen:

1. Tutti.....Td
1. Solo.....Td - Dd
2. Tutti.....Dd - Pd
2. Solo.....Pd - Td
3. Tutti.....Td - Sp
3. Solo.....Sp - S
4. Tutti.....S
4. Solo.....S - T
5. Tutti.....T

Es wurde bereits früher erwähnt, dass eine Dreigliederung auf Grund der modulatorischen Verhältnisse möglich wäre und zwar: 1.Teil = 1.Tutti + 1.Solo, 2.Teil =

2.Tutti + 2.Solo, 3.Teil = 3.Tutti bis zum Schluss. Diese Dreiteilung ist insofern von Belang, als sich in den Partien 2 und 7 gewisse Zusammenhänge feststellen lassen, insbesondere findet der Ausbau der dritten Teile in den 4 äusseren Sätzen von Nr 7 sowie des ersten Satzes von Nr 2, die ebenso wie der dritte Teil des Pastorellos die harmonische Steigerungsgruppe - deren Erklärung im Folgenden - in sich schliessen, seine Begründung. Eine deutliche Dreiteilung weist auch die Prelude in Nr 9 auf: 1 - 11 Tm, 12 - 17 IIId, 18 - 25 Tm.

Für die weitere Untersuchung empfiehlt es sich, die Analysentafeln heranzuziehen.

Modulation /Ausweichung/ innerhalb einzelner Teile:

Für die Teile vor dem Wiederholungszeichen lässt sich die Regel aufstellen, dass sie T - D oder T - P modulieren. Und zwar geschieht dies in allen Stücken ohne Berührung anderer Tonarten, ausgenommen Nr 2, Courante: T - S - SS - T-D und in Nr 7, Paisana: T - S - D - T - D.

Nach dem Wiederholungszeichen herrscht stärkere modulatorische Bewegtheit als im ersten Teil. Je höher der Satz nach den übrigen Stilkriterien entwickelt ist, desto reicher ist der Modulationskreis. In den höchststehenden Partien - Nr 2 und 7- steigert sich der Tonartenwechsel vor dem endgültigen Eintritt der Grundtonart in auffallender Weise. Siehe Nr 2, Courante, Bourrée; Nr 7, Paisana, Courante, Bourrée. Auch in Nr 3, bringt das letzte Solo eine ähnliche Steigerung, auf die bereits hingewiesen wurde.

Gewissermassen keimhaft angelegt zeigt sich dieselbe Erscheinung im taktstrichlosen˘ Teil der Phantasie in Nr 16.

Je ferner ein Satz in den architektonische˘˘ gegliederten Partien vom Kernsatz steht, desto ärmer wird seine Modulation, nähert sich also der in weniger entwickelten Partien. /Besonders auffallend in Nr 2 und 3/.

Wie wir sehen, zeigen die höher entwickelten Partien von Weiss einen grossen modulatorischen Reichtum. Sie sind darin z.B. den französischen Suiten Bachs˘˘˘ oder den "Componimenti Musicali" überlegen. Eine Erklärung dieser Erscheinung findet sich jedoch im Hinblick auf die Violinkonzerte seines Kollegen Pisendel˘˘˘˘,die fast den gleichen Modulationskreis zeigen oder auf die Violinsonaten Franceseo Maria Veracinis˘˘˘˘˘,der ihn beträchtlich, oder auf die Brandenburgischen Konzerte˘˘˘,die ihn ganz bedeutend übertreffen. Diese vorwiegende Beeinflussung durch Kammer- und Orchestermusik ist durch seine Tätigkeit als Ripienist hinreichend erklärt.

˘Die taktstrichlose Notierung war schon der altfranzösischen Lautenistik geläufig und fand in Preludien Verwendung.Ph.E. Bach," Ueber die wahre Art das Klavier zu spielen", bezeichnet die taktstrichlose Notierung als ein anstrebenswertes Ziel des Komponisten.Vergl.auch Weitzmann-Seiffert,Klavierm.S.434.

˘˘Vergl.. Quantitive Verhaltnisse".

˘˘˘J.S.Bach, Gesammtausgabe.

˘˘˘˘Deutsche Denkm. d.Tonk.,29. und 30.Bd.S. 1.

˘˘˘˘˘Arnold Schering, Alte Meister d.Violinspiels.

Auch was die Bereicherung harmonischer Ausdrucksmittel betrifft, lässt sich eine stete Steigerung feststellen. Nr 16 enthält kaum etwas Erwähnenswertes und geht über den durch die Litaratur bis 1720 gegebenen Rahmen nicht hinaus. Dagegen ist Nr 14 - Allemande und Sarabande - reich an reizvollen und in der Lautenistik neuen harmonischen Wirkungen, die durch die geistvolle Verwendung von ineinander übergreifenden Vorhalten, unterbrochenen Auflösungen, chromatischen Durchgängen und Nebennoten erzieltwerden. Man wird nicht fehl gehen, Vorbilder in den Werken J.S.Bachs zu suchen. Doch ist Weiss sicher mehr als blosser Nachahmer. Die Transposition des Bassvorhaltes zu einer Dominant /nonen/ harmonie Takt 2, erstes Viertel der Sarabande schafft eine Ausnahmswirkung in Takt 14, die auch in der übrigen zeitgenössischen Literatur ihresgleichen suchen dürfte. In der Prelude von Nr 9 werden mit Mitteln, z.B. Uebergang aus Moll in Dur bei gleichzeitigem Eintritt der Septime /Takt 2/ und chromatischer Terzverwandtschaft /Takt 6-7/,deren sich eine bedeutend spätere Zeit in der gleichen Weise bediente, durch gewählte Anwendung gute Wirkungen erzielt. Im Pastorello von Nr 3 ist die volkstümliche Harmonisierung des Liedthemas* im Ritornell beachtenswert, während sich in der bereits erwähnten Steigerungsgruppe vor dem endgültigen Eintritt der Tonikatonart die reichliche

---

*Eine ähnliche Melodie ist noch jetzt in Schlesien mit verschiedenen unterlegten Volksballadentexten im Gebrauch. z.B. "Meister Müller wollte früh aufstehen".

Anwendung der bereits angeführten Mittel: chromatische Terzverwandtschaft z.B.Takt 85-86, 89-90 oder der Uebergang aus Moll in Dur bei gleichzeitigem Eintritt der Septime z.B. Takt 88, feststellen lässt.

In den Stücken in denen die Verschmelzung der Rondoform mit der Liedform durchgeführt ist /Nr 2 und 7/ erfahren auch die harmonischen Mittel eine weitere Steigerung. So finden sich in der Courante von Nr 2 Molltrübungen, Takt 38 und, durch die Mollnone ausgedrückt, Takt 114 und 116, sowie die gewichtige Anwendung des verminderten Septakkordes, Takt 99. Dadurch werden zusammen mit den bereits besprochenen Mitteln in dem harmonischen Steigerungsgruppe beachtenswerte Wirkungen erzielt.

Dasselbe gilt auch für die Courante und Bourrée in Nr 2, sowie für die meisten Sätze in Nr 7. Ein Blick auf die Analysentafeln genügt zur Auffindung der harmonischen Brennpunkte, die durch den raschen Farbenwechsel sofort erkenntlich sind. Harmonisch wäre also folgende Anordnung der Partien notwendig. Am wenigsten entwickelt Nr 16, doch im dritten Teil seiner Phantasie bereits keimhaft die Anlage der Steigerungsgruppe enthalten. Nr 9 zeigt sich dagegen bereits bedeutend vorgeschritten. Noch weiter Nr 14, das harmonisch hochinteressante Sätze enthält, aber noch nicht die zielbewusste Konzentration der folgenden Partien kennt.

Durch das Pastorello in Nr 3 wird auch auf harmonischen Gebiete ein Umschwunga angebahnt. Die Steigerungsgruppe* wird in den meisten Sätzen von Nr 2 und 7 vor dem endgültigen Eintritt der Haupttonart zur Norm. Sie befindet sich in den Sätzen mit ganz kurzem Mittelglied innerhalb des dritten Teiles, was in der erwähnten Dreiteilung des Pastorellos von Nr 3 seine Erklärung findet, in den Sätzen mit in der Mitte gelegenem durchführungsartigen Teil steht sie vor dem Wiedereintritt des Kopfthemas in der Tonika.

3a/ Die bei der Betrachtung der melodischen Kriterien auftretenden Buchstaben sind entsprechend denjenigen in den Analysentafeln. Was die Themenbildung betrifft, so geht Hand in Hand mit der Entwicklung der übrigen Stilmomente - Grössenwachstum, modulatorische Bereicherung, Steigerung klanglicher Ausdrucksmittel- eine sich immer rationeller gestaltende Verwendung kleiner melodischer Bausteine und deren Zusammenfassung in wohl organisierte Gruppen.

Nr.16 zeigt fast durchwegs improvisatorische Fortspinnung ohne scharfe rationale Beziehungen. Nur das Menuett zeigt einfachen symmetrischen Bau vor dem Wiederholungszeichen. a + a.

---

*Eine ähnliche Häufung harmonischer Mittel zur Steigerung des Ausdrucks lässt sich bei F.M.Veracini feststellen. Vergl. die Sonate in „Alte Meister des Violinspiels" herausgegeben von Arnold Schering.

In Nr 14 ist die Courante bemerkenswert. Das Dreiklangsthema 4a am Anfang /Takt 1-4/, die anschliessende melodische Gruppe b/5-8/, sowie die anschliessenden zur Schlussgruppe überleitenden Sequenzen - die letzte mit zweitaktigen Gliedern - machen den Zusammenhang mit dem Aufbau in den jüngeren Partien augenfällig, /Vergl. die Courante in Nr 21/, während der in der Allemande und Sarabande vorliegende, wenn auch schon durch seine deutlichere Gliederung weitaus höher stehende Fortspinnungstyp, sich zweifellos aus dem in Nr 16 entwickelt hat. Nr 9 bringt in der Courante bereits das zweimalige Auftreten eines Themenkopfes a a_1 in Takt 1-2 und 6-7. Dieser Umstand, sowie die zur Schlussgruppe überleitenden, und aus zweitaktigen Gliedern bestehenden Sequenzen bilden Zusammenhänge mit Nr 2 und 7, während das Fehlen markanter einleitender Dreiklänge oder Skalen, die bereits in der Courante von Nr 14 festgestellt wurden, auf ein höheres Alter schliessen lässt. Die Art des Baues der Sequenzglieder in der Courant, Takt 17-22, bildet andererseits wieder eine Brücke zum Pastorello, Nr 3, dessen Sequenzen eine ähnliche Bassführung zeigen.

Bemerkenswert ist auch die Zweigliederung im Menuett, Takt 1-6, 6-20, die fürdie weitere Entwicklung des Aufbaues Bedeutung gewinnt, sowie die Verwendung der Motive in den Takten 1-6, wo sich gewissermassen die Keimanlage für die Takte 1-10 der Bourrée in Nr 2 vorgebildet findet.

Von Nr 3 ist das Pastorello durch seine Einleitungsphrase, Takt 1-4, sehr von Bedeutung, denn diese scheint das Vorbild für die in Nr 2 und 7 auftretenden, aus Dreiklangszerlegungen oder Skalen bestehenden markanten Themenköpfe gewesen zu sein. Doch sei hier auch wieder auf die Courante von Nr 14 verwiesen, wo sich eine ähnliche Erscheinung zeigt. Die Art der Fortspinnung in der Paysane weisst stark auf die Courante in Nr 9 hin, ausserdem findet sich im Menuett von Nr 3, Takt 1-16, die bei Weiss seltene symmetrische Anlage wie in der Gavotte von Nr 9, Takt 1-16.

Den höchsten Ausbau zeigt der erste Teil der Courante von Nr 2. Er beginnt mit einem aus drei Teilen bestehenden Thema a,b,c, an das sich nach einer überleitenden Gruppe zwei dreiteilige Abschnitte, die durch die Einleitung mit dem Themenkopf a in organischer Beziehung zum Hauptthema stehen, schliessen. Darauf führen zur Schlussgruppe Sequenzen. Diese Wiederholung der Kopfgruppe ist ebenfalls im ersten Teil der Bourrée festzustellen und auch für die Courante und Paisana in Nr 7 charakteristisch.

In Nr 8 ist die Tatsache bemerkenswert, dass die drei Sätze durch ein gemeinsames Kopfmotiv in Zusammenhang stehen. Der erste Teil der Allemande wird durch das zweimalige Auftreten des Themenkopfes in zwei fast gleiche Hälften gegliedert. Auch der erste Teil des Presto lässt sich nach motivischen Verwandtschaften in ähnlicher Weise teilen. In den übrigen Partien kommt eine Teilung des ersten Teiles in quantitiv gleiche Hälften nur durch getreue Wiederholung zu Stande. Vergl.Nr 16, 3, Menuette. Jedenfalls tragen diese Ausnahmserscheinungen weiter zur Ausscheidung von Nr 8 bei.

Uebersicht über die Entwicklung des ersten Teiles.

Anordnung der Sätze nach Massgabe der Bedeutung in ~~fx~~ steigendem Verhältniss.

Nr 16. Inprovisatorische Fortspinnung, Gliederung in zwei-und viertaktige Gruppen ohne schärfere Differenzierung. Ausser rythmischen Beziehungen allgemeiner Natur besondere rationale Zusammenhänge nur in der Phantasie - Themenkopf in Takt 1 Und 5 - und Zweiteilung in Menuett. A+A.

Nr 3. Gigue. Fortspinnungstyp. Gliederung in motivisch zusammenhängende Viertaktgruppen. Menuett. Gliederung in zwei gleiche Hälften. Jede Hälfte zerfällt in drei Teile:2+2+4. Paysane. 1-4 Kopfgruppe, aus zwei Teilen, Takt 1-2, 3-4, bestehend. Fortführung:zweimal Takt 1-2,dreimal Takt 3,modifiziert;Takt 1-2 modifiziert. Weitersequenzierung Takt 10-13, 14-21; 21-27 Schlussgruppe. Pastorello. Als erster Teil wurde 1. Rit.+ 1.Episode zusammengefasst. Vergl.„Quantitive Verhältnisse".Kopfgruppe 1-12,aus zwei Teilen bestehend. 1-4 markante Tonleitern. 5-12 stark kontrastierendes Thema, durch die Wiederholung eines Terzmotives charakteristisch. Zwei Sequenzgruppen 13-18,19-22. Schluss-/Ueberleitungs/gruppe. 23-24.

Nr 14. Sarabande. Fortspinnungstyp. Durch die Verwendung dissonanter Intervallschritte und grosser Sprünge Steigerung des Ausdrucks. Allemande. Deutlichere Gliederung: Kopfgruppe 1-4, drei Sequenzgruppen 5-6,7-9,10-11.Schlussgruppe 12-16.

Courante. Weitere Differenzierung. 1-7 Kopfgruppe, davon 1-4 markanter Teil, aus einer Dreiklangszerlegung bestehend, die von Stufenweis fallendem Bass begleitet wird, 5-7 kantabler Nachsatz. Drei Sequenzgruppen: 8-14, 15-24, 25-30.Schlussgruppe 31-35.

Nr 9. Menuett. Kopfgruppe 1-8 /6+2/,Sequenzgruppe 9-16, Schlussgruppe 17-20.Gavotte. Zwei Teile 1-16,17-32. 1-16 aus zwei gleichen Hälften bestehend.17-32 besteht aus drei Teilen:17-20=21-24 und 25-32. Vergl. Nr 3, Menuett. Courante Andante. Kopfgruppe 1-6, 7-8 modifizierter Themenkopf der Kopfgruppe, drei Sequenzgruppen: 9-12, 13-16, 17-/22/25, Schlussgruppe 26-33 mit ausgeschriebener Wiederholung einer Zweitaktgruppe /27-28/.

Nr 7. Menuett. Kopfgruppe 1-11 zerfällt in zwei Teile. 1-4 markante Dreiklangszerlegungen und Skalen, 5-11 kantable Gruppe. Zwei Sequenzgruppen: 12-16, 17-22.Schlussgruppe 23-28. Bourrée. Kopfgruppe 1-4. Weiterführung durch Sequenzierung der Zusammenfassung der Takte 1 und 3. Vergl. Nr 3, Paysane. Neues Thema 11-15, Ueberleitung /Motivwiederholung bei Bassbewegung/ 16-21. Schlussgruppe 22-26. Allemande. Kopfgruppe 1-6. 1-3 markante Skalen, 4-6 kantable Gruppe.Drei Sequenzgruppen: 6-10, 11-14, 15-17. Schlussgruppe 18-21. Courante. 1-8 Kopfgruppe.1-4 markante Skalen, 5-8 kantable Undezimen mit Akkordzerlegungen. Sequenzgruppe 9-12.

13-16 zweimal Takt 1 und zwei der Kopfgruppe. Sequenzgruppe 17-24. Zweimal Takt 1 und 2 der Kopfgruppe in Umkehrung 25-28. Sequenzgruppe 29-31. Schlussgruppe /zum Teil sequenzierend/ 32-41.

Paisana.1-5 Kopfgruppe. 1-2 Dreiklangzerlegungen, 3-5 kantabler Teil. 6-23, Vier weitere /modifizierte / Kopfgruppen. Zwei Sequenzgruppen: 24-26, 27-37. Schlussgruppe /Kopfgruppe/ 37-41.

Nr 2. Allegro Aria. Zwei Teile. Vordersatz 1-4. Nachsatz 5-12. Menuett. Kopfgruppe 1-7,zerfällt zwei Teile 1-4, 5-7. Zwei Sequenzgruppen: 8-11, 12-15. Schlussgruppe 16-19.Bourrée. ~~KKpf~~ Kopfgruppe 1-2.3-11, 4/modifizierte / Kopfgruppen, sequenzierend.Neue Gruppe: 11-12= 13-14. Schlussgruppe 15-20. Vergl. Paisana, Nr 7. Courante. Kopfgruppe 1-10. 1-5 markanter Teil, 6-10 kantable Sequenzen.10-13 Ueberleitung. 14-15 die Takte 1 und 2 der Kopfgruppe mit einem neuen Motiv, 16-17, verbunden.18-19 Ueberleitung. 20-25 wie 14-19. Sequenzgruppe 26-33. Ueberleitung 34-36. Schlussgruppe 37-44.

3b. Wiederholung melodischer Gebilde. Auch hier lässt sich ein Fortschreiten von primitiven Beziehungen, die zum Teil in rein äusserlicher Nachahmung gewisser Stileigentümlichkeiten der zeitgenössischen Orgel-und Klaviermusik bestehen, deren konsequenter Stimmführung die Laute nicht gerecht zu werden vermochte, beziehungsweise von der einfachen Wiederholung A+A einzelner Teile zur organischen Verbindung

breit angelegter Tongebäude durch charakteristische melodische Einheiten,beobachten. In der folgenden Zusammenstellung sind Zusammenhänge allgemein rhythmischer Natur, wie sie für den Fortspinnungstyp charakteristisch sind, nicht berücksichtigt. Genauere Aufschlüsse geben die Analysentafeln.

Uebersicht:

Nr 16. Gigue und Sarabande. Nur allgemein rhythmische Beziehungen. Gavotte. Der Beginn des zweiten Teiles ähnlich dem des ersten Teiles. Allemande. Wie in der Gavotte. Courante. Der zweite Teil mit einer Variante des ersten eingeleitet. 1-4 ähnlich 18-21. Verwandtschaft der Schlussgruppen. Menuett. Der zweite Teil bringt die Takte 1-4 etwas modifiziert. In

Nr 14. allen Sätzen zweiteilige Liedform.||Allemande. Getreue Wiederholung des Themenkopfes des ersten Teiles am Beginn des zweiten durch eineinhalb Takte . Sarabande. Getreue Wiederholung des Themenkopfes durch zweieinhalb Takte.Courante. Charakteristische Kopfgruppe 1-4. Am Beginn des zweiten Teiles getreu wiederholt. Am Schluss Verschmelzung mit einem zweiten wichtigen Motiv. Modifiziertes Auftreten /Verarbeitung/ von andern charakteristischen Motiven des ersten Teiles im zweiten. In allen Sätzen zweiteilige Liedform.

Nr 3. Gigue. Themenkopf am Beginn des zweiten Teiles. 4 Takte, etwas modifiziert. Zweiteilige Liedform. Menuett. Takt 17-24 des zweiten Teiles stellt sich

als stark modifizierte /variierte/ Hälfte des ersten Teiles dar. Der zweite Teil lässt sich am besten wieder in zwei Teile, 17-30 und 31-40 die einander verwandt sind, zerlegen. Dreiteilige Liedform? Paysane. Von Takt 45 an modifizierte Wiederholung des ersten Teiles. Das Mittelstück, Takt 28-44, verwendet zum Teil motivisches Material aus der zweiten Hälfte des ersten Teiles und bringt auch neues. Dreiteilige Liedform A-B-A.* Pastorello. Fünf Ritornelle. 1. und 2.übereinstimmend. 3. Ritornell verkürzt durch ineinanderschiebung der zwei Hälften des markanten Kopfthemas. 4.Ritornell bringt nur die Hälfte des zweiten Themas, das 5.Ritornell das zweite Thema vollständig. 1., 2. und 3. Episode durch die erste Sequenz sehr verwandt. In der 4.Episode zum Teil neues Material, zum Teil Modifizierung des alten. Form des Vivaldischen Konzertes.

Nr 9. Gavotte. Legt man die dreiteilige Liedform zu Grunde, dann ergäbe sich 1-32A, 33-72B, 73-96A/verkürzt/. Mit Annahme einer rondomässigen Anlage: 1-16A, 17-32B, 33-48A/modifiziert/, 49-64B, 65-80A /mod./, 81-96B. Bei Annahme der Liedanlage ist die Einschaltung eines Zwischengliedes vor dem Eintritt des Kopfthemas in Bezug auf Nr 7 bemerkenswert.

---

* Um Verwechslungen mit den Bezeichnungen in den Analysentafeln zu vermeiden, wurden Grossbuchstaben gewählt.

Menuett. Mit Zugrundelegung der Rondoform: 1-6A, 6-20B, 21-28C/aus B entwickelt/, 29-32/2/A, 33-38D, 39-42A,43-44E, 45-46A, 47-48E, 49-64F. Durch die Verkürzung der Episoden und Ritornelle gewinnt der Satz gewisse Durchführungszüge, die für Nr 2 und 7 charakteristisch sind.
Bei Gliederung nach der Liedform wäre wieder darauf hinzuweisen, dass vor dem Eintritt des Kopfthemas nach dem Wiederholungszeichen, 21-28, ein Zwischenglied eingeschaltet ist. Courante. Vor dem neuerlichen Eintritt des Kopfthemas ist ein dasselbe variierender Teil, 35-42, eingeschaltet. Diese Zwischenglieder sind im Hinblick auf Nr 7 beachtenswert.

Nr 7. Menuett. Nach dem Wiederholungszeichen zunächst Kopfgruppe/Dominante/, dann Wiederholung auf der Tonika, beide male in Umkehrung. Am Schluss Auftreten in ursprünglicher Gestalt.Vergl. Nr 14.Courante, Zweiteilige Liedform mit erweitertem, durch starke Modifikation aus dem ersten Teil gebildeten zweiten Teil und Einschaltung eines aus der Kopfgruppe bestehenden Zwischengliedes zwischen beiden Teilen. Allemande. Wie im Menuett. Das Zwischenglied ist hier länger, Takt 22-25, als dort. Bourrée. Dasselbe wie in der Allemande. Durchführungsartige Verarbeitung der Kopfgruppe/Sequenzierung, Umkehrung,Zerstücklung/und von anderen Material aus dem ersten Teil im zweiten. Courante. Im Wesentlichen dasselbe.

Der erste Teil wurde bereits durch die ritornellmässige Verwendung der Kopfgruppe charakterisiert. Im letzten Teil häufigeres Auftreten desselben, durchführungsmässig verarbeitet. Paisana. Gliederung in drei Teile: 1.Teil 1-41, fünf Kopfgruppen, Ueberleitungssequenz, eine Kopfgruppe als Schlussgruppe. 2.Teil 42-74, fünf Kopfgruppen und Verarbeitung derselben. 3.Teil 75-113, drei Kopfgruppen überleitende Sequenzen ähnlich wie in der Einleitung. Eine Kopfgruppe am Schluss. Vergl. Nr 14 Courante.

Nr 2. Courante. Aufbau ähnlich wie in den Sätzen von Nr 7. Das Zwischenglied durch Einbeziehung weiteren Materials auf zehn Takte, 45-54, verlängert. Der letzte Teil bringt drei Kopfgruppen wie der erste und ist durch Einführung einer neuen Sequenz, sowie durch Verarbeitung und Wiederholung von Material aus diesem erweitert. Allegro Aria. Der zweite Teil bringt Takt 1-4 des ersten Teiles getreu wiederholt, das übrige variiert, jedoch wie dort durch absteigende Skalen charakterisiert. Der dritte Teil, von Takt 27 an, variiert den ersten noch stärker.Menuett. Dreiteilige Liedform. Der zweite Teil, 20-48, bringt eine Durchführung von Motiven, insbesondere des Kopfmotives aus dem ersten. Der dritte Teil stellt eine nicht allzustarke Modifizierung des ersten dar. Bourrée. Dreiteilige Liedform. Der erste Teil zeigt durch

starke Sequenzierung der Kopfgruppe durchführungsartige Züge. Doch geht die Verarbeitung im zweiten Teile bedeutend weiter. Der dritte Teil stellt eine Modifizierung des ersten dar.

Ergebnis. Wie die Untersuchungen gezeigt haben, ergeben sich zwischen den Partien 16, 14, 3, 9, 7 und 2 soviele gemeinsame Züge, dass die Urheberschaft durch einen Komponisten glaubhaft erscheint. Nr 8 dagegen scheidet aus der Reihe aus. Damit ist Punkt 1 der Fragestellung im positiven Sinne erledigt.

Bei der relativen Altersbestimmung wird man gut tun, zunächst Solo-und Triokompositionen auseinander zu halten. Von den beiden Solopartien ist Nr 16 entschieden die ältere. Von den Triopartien erscheinen Nr 3 und 9 als älteste. Ihre Entstehungszeiten dürften nahe beieinander liegen. Doch sind sie entschieden jünger als Nr 16. Die jüngsten Partien sind Nr 7 und 2, die in engem Zusammenhang miteinander stehen. Die Entstehungszeit von Nr 14 dürfte nicht allzuweit von der der letztgenannten liegen.

Was die absolute Altersbestimmung betrifft, so kann mit Rücksicht auf das Wirken Pisendels und insbesondere F.M.Veracinis die Partie Nr 3 wegen der darin auftretenden Beziehungen mit dem Jahre 1720 angesetzt werden, wonach sich ungefähr eine Anordnung der übrigen Stücke treffen lässt. Ferner ist zu bedenken, dass sich die unmittelbaren zeitgenössischen Zeugnisse nur über die Zeit von 1721 bis 1728 erstrecken, alle späteren Angaben aber sichtlich auf diese

gestützt sind. Demnach ist es sehr fraglich, ob Weiss - auch mit Rücksicht auf sein bewegtes Künstlerleben - bis ins hohe Alter produktiv geblieben ist. Es hätte also die Annahme von 1730 als obere Grenze Berechtigung.

Man kann der Uebertragung weiterer Werke mit grosser Spannung entgegen sehen, denn der Genius dieses ungestümen Gestalters, der immer wieder die seinem Ausdrucksverlangen und dem Spielmöglichkeiten seines Instrumentes nicht genügende Form veränderte, mag noch manchen kühnen Wurf gewagt haben.

ERLAEUTERUNG ZU DEN ANALYSENTAFELN.

In den beiliegenden Analysentafeln wurde der Versuch gemacht, gewisse, bei der stilkritischen Untersuchung erhaltene Ergebnisse *, die einerseits von Belang sind für die Bestimmung des relativen Alters der einzelnen Werke und der Urhebenschaft mit Rücksicht auf die Triopartie von Sigismund Weiss, andererseits interressanten Einblich geben in entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Vorgänge - die stetig zunehmende Bereicherung der Modulation in Durchführungsteilen der das Hauptgewicht tragenden Partiesätze, sowie das Vordringen dieser Erscheinung in die übrigen Sätze - und die damit Hand in Hand gehenden musi kalischer Steigerung dienenden Sequenzbildungen, anschaulich zu machen.

Auf den Tafeln gelangen zur Darstellung:

1. Quantitive Verhältnisse.
2. Tonartenwechsel / Modulation, Ausweichung /.
3. Melodischer Aufbau / Thema, Motiv, Sequenzen /.

---

*Diese Untersuchung wurde mit Zugrundelegung der von Guido Adler in den Werken »Der Stil in der Musik " und " Methode der Musikgeschichte " aufgestellten Prinzipien durchgeführt.

Mittel der Darstellung.

1. Zur Veranschaulichung der quantitiven Verhältnisse wurde eine gerade Strecke benützt, die entsprechend der Taktzahl des behandelten Satzes in eben so viele Teile geteilt wurde. Zwecks leichterer Uebersichtlichkeit wurde jeder zehnte Teilstrich doppelt so lang als die übrigen gezeichnet. Die Enden der Teilstriche, die gleichmässig über und unter die Hauptlinie ragen, sind durch zu dieser paralelle linien verbunden. Um die Architektonik der verschiedenen Sätze miteinander genau vergleichen zu können, wurde für alle Sätze dieselbe Streckenlänge verwendet. Selbstredend werden diese Verhältnisse erst nach Darstellung der übrigen angeführten Stilmomente klar. Die im Verlauf der Stücke auftretenden Wiederholungszeichen wurden durch senkrechte, oben und unten durch einen Querstrich abgeschlossene und über die Einteilung vorragende Striche angemerkt.

2. Für die Veranschaulichung der Tonarten wurde nach zwei Gesichtspunkten vorgegangen: a/ Verwendung von verschiedenen, in relativer Beziehung stets beibehaltenen Farben für jede Tonart - Haupttonart = rot, Dominante = grün usw.- die auf jeder Tafel in einer Legende dargestellt sind.
b/ Anordnung dieser Farben innerhalb der Einteilung nach dem Quintenzirkel von unten nach oben und zwar so, dass die Haupttonart auf der Mittellinie, die Dominant- und Subdominanttonart unmittelbar darüber, bzw. darunter verläuft .

Die übrigen Tonarten schliessen sinngemäss nach oben und unten an. Die Molltonarten wurden, gemäss ihren akustischen Beziehungen˘, zwischen ihre Parallelton art und deren Supdominanttonart gesetzt, so also, dass bei gleichzeitig verlaufenden Linien die Mollfarbe zur Hälfte die der Parallelton art, zur Hälfte die deren Subdominante bedecken müsste˘˘.

3. Der melodische Aufbau ist auf eine unterhalb der Einteilungslinien und parallel zur Hauptlinie verlaufenden Geraden dargestellt. Die Ausdehnung der melodischen Bausteine ist durch Klammern gegeben. Sie sind mit Buchstaben und Ziffern bezeichnet, beigesetzte Indices zeigen die Umwandlung oder Ableitung von bereits Bezeichnetem an. Es wurde von dem Grundsatze ausgegangen, melodische Gebilde in der kleinsten Form, in der sie zu wiederholter Anwendung gelangen, zu erfassen. Mitunter ergibt es sich, dass sich gewisse Verbindungen solcher Einzelheiten ebenfalls wiederholen. Dies ist durch anders angeordnete Klammern oder Linien veranschaulicht.

˘vergl. Georg Capellen " Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre."

˘˘ Genau genommen müsste bei voller Berücksichtigung des eben angeführten Werkes der darin aufgestellten Mollwurzeltheorie gemäss die Mollfarbe die der parallelen Dur nur zu einem Viertel, die von deren Subdominante aber zu drei Viertel bedecken. Bei der geringen Bereite der Farbstriche ist jedoch eine derart genaue Auftragung undurchführbar.

Sequenzen sind durch rote Klammern ersichtlich gemacht. Die rote Ziffer über der Klammer zeigt die Zahl der Wiederholungen in der Sequenz an.

Zum Vergleich der architektonischen Verhältnisse empfiehlt es sich, die Blätter aus der Mappe zu nehmen und übereinander zu legen. Durch die ausnahmslos für alle Stücke gleich lang gewählte Strecke werden Unterschiede ohne weiters sinnfällig.

Sequenzen sind durch rote Klammern erleichtlich gemacht. Die rote Ziffer über der Klammer zeigt die Zahl der Wiederholungen in der Sequenz an.

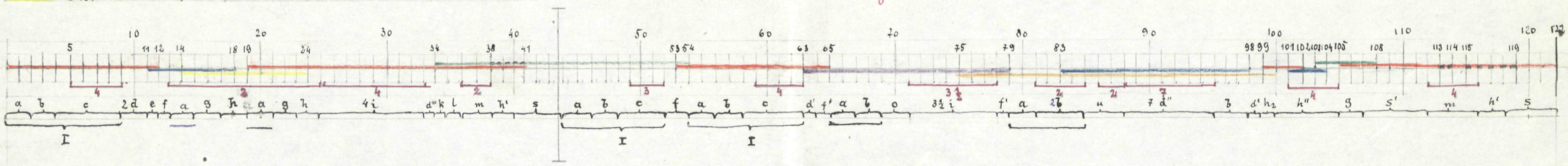
Zum Vergleich der architektonischen Verhältnisse empfiehlt es sich, die Blätter aus der Mappe zu nehmen und übereinander zu legen. Durch die zusammenlose für alle Stücke gleich lang gewählte Strecke werden Unterschiede ohne weiteres sinnfällig.

Salzburger Lautencodex, fol 16b - 20a, № V, Them. Verz. № 2.

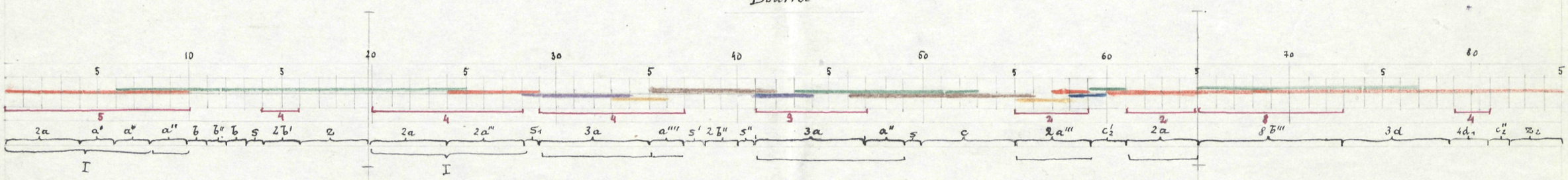
Legende:

- Haupttonart (B)
- Dominant-" (F)
- Subdominant-" (Es)
- Subsubdominant-" (As)
- Paralleltonart (g)
- Dominantparalle-" (d)
- Subdominantparalle-" (c)
- Variante "
- Dominantparallel dominanttonart
- Sequenzen
- Zahl der Wiederholungen

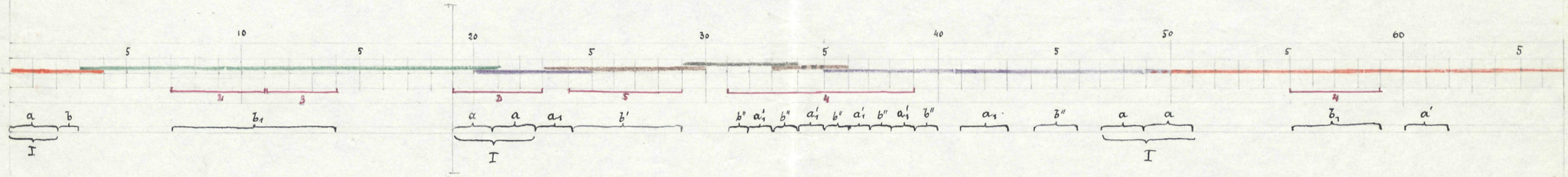
Courante



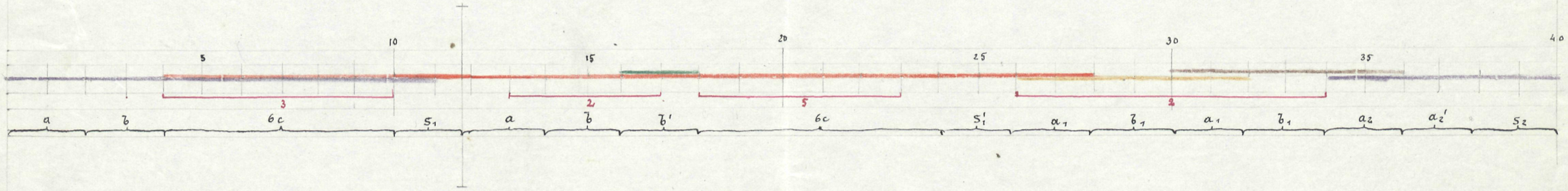
Bourree



Menuett



Allegro Aria



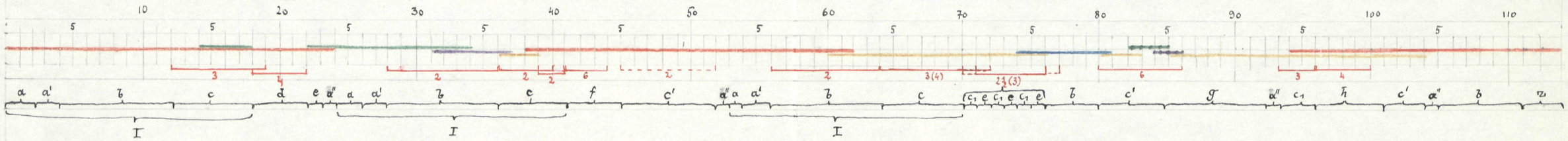
Legende:

Haupttonart (G)
Dominant „ (D)
Subdominant „ (C)
Paralletonart (e)
Subdominantparallele „ (a)
Variante „

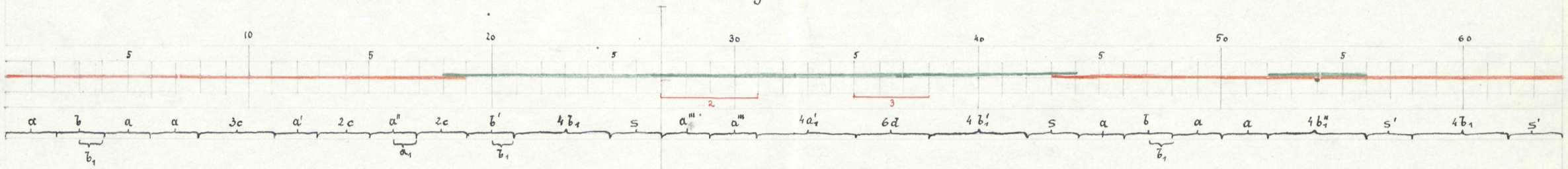
Sequenzen:
Zahl der Wiederholungen

Salzburger Lautencodex, fol 22b–25b, № VII. Them. Verz. № 3.

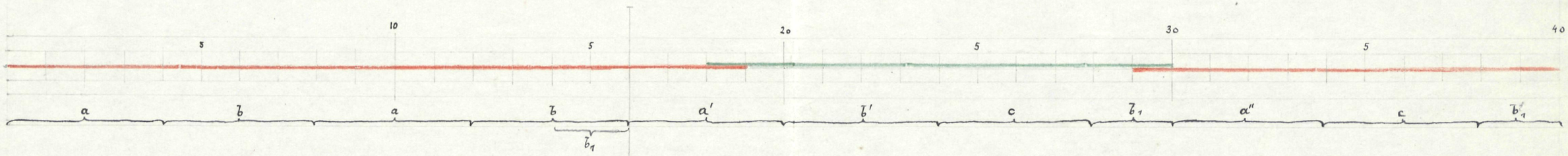
Pastorella.



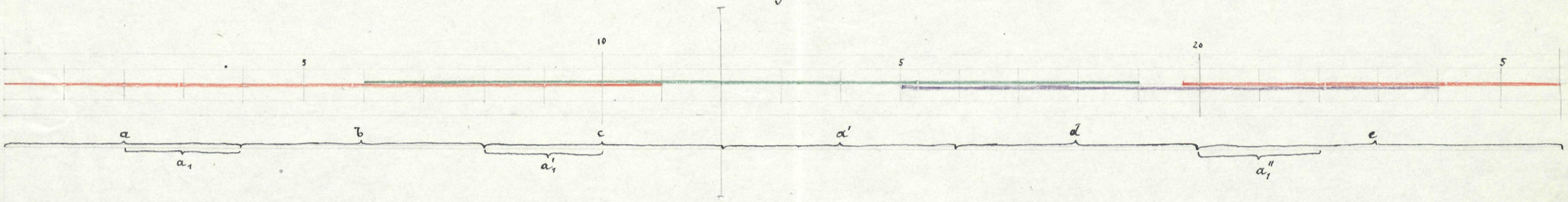
Paysane.



Menuett.



Gigue.



Salzburger Lautenkodex, fol 60b–65a, Nº XXI. Them. Verz. Nº 7.

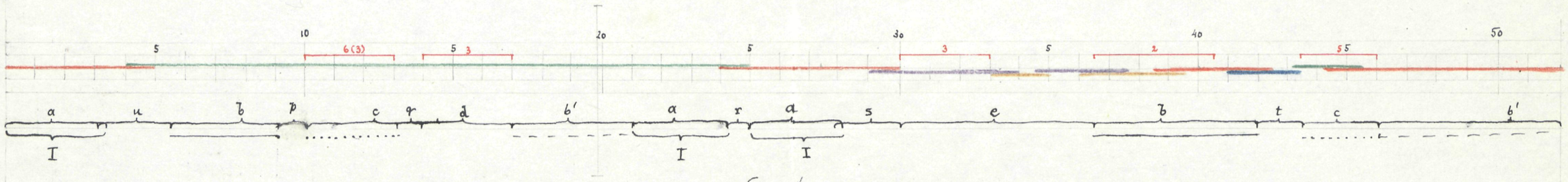
Legende:

Hauptonart (C)
Dominant« (G)
Subdominant« (F)
Dominantdomin.« (D) (Wechsel-)
Paralleltonart (a)
Dominantparallele (e)
Subdominantparallele (d)
Variante

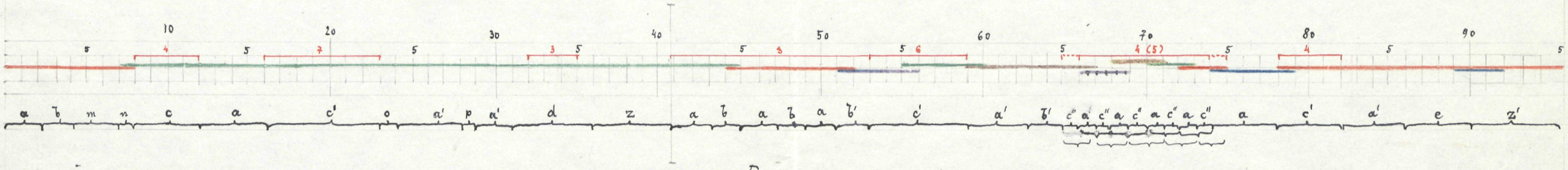
Sequenzen:

Zahl der Sequ.-Motive.

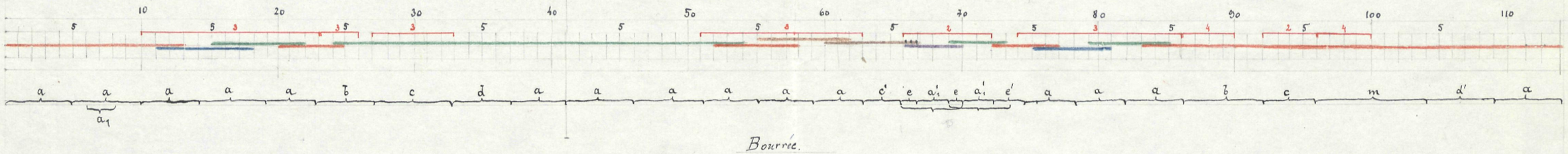
Allemande.



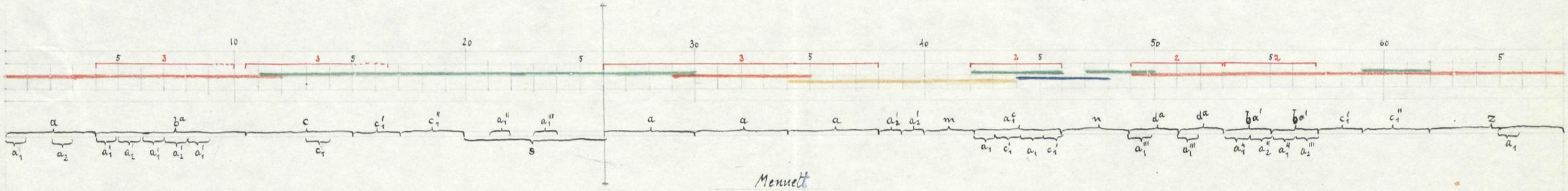
Courante.



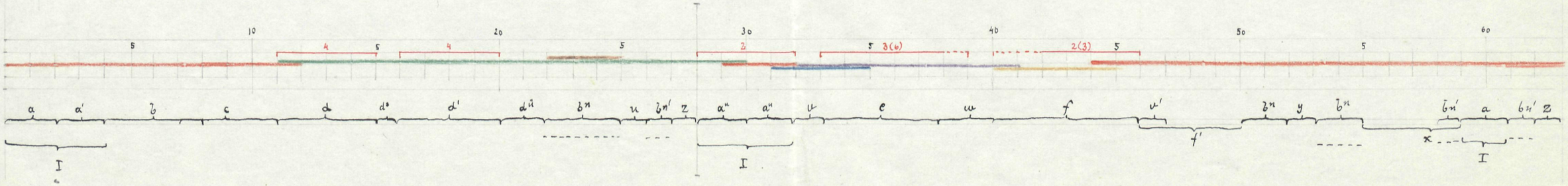
Paisana.



Bourrée.



Menuett.



Salzburger Lautenkodex, fol 67b–69a, Nr. XXIII. Them. Verzeichn. 8.

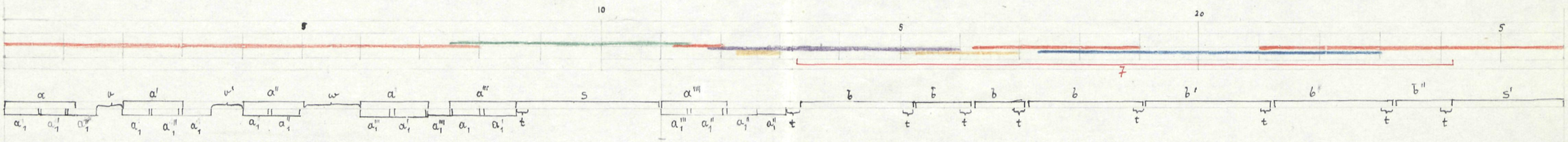
Legende:

Hauptstonart (B) — Paralleltonart — Sequenzen

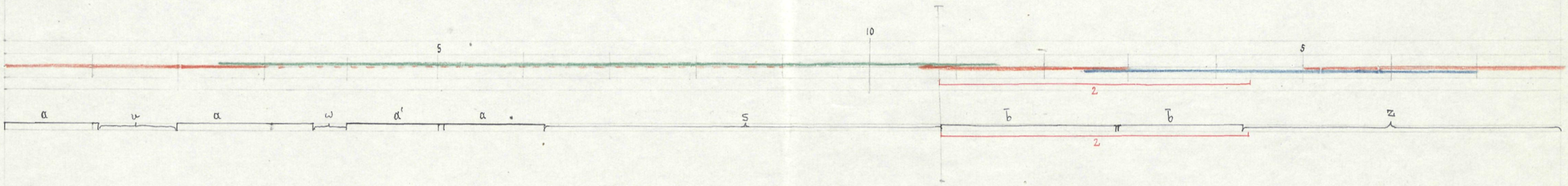
Dominant-» (F) — Zahl der Wiederholungen

Subdominant-» (Es) — Subdominantparallele-».

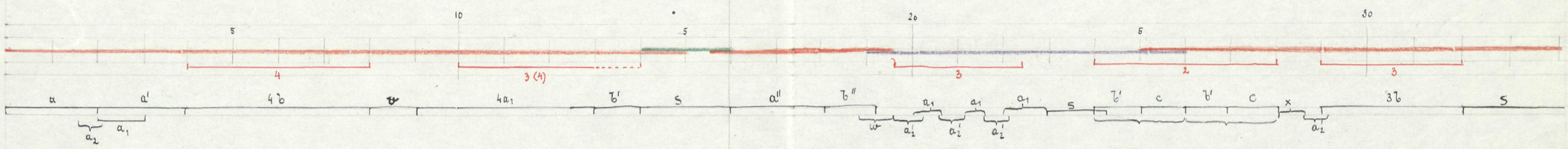
Allemande.



Bourrée.



Presto.



Salzburger Lautenkodex, fol 94b–96b, N:o XXXI. H.W.M.

Legende:

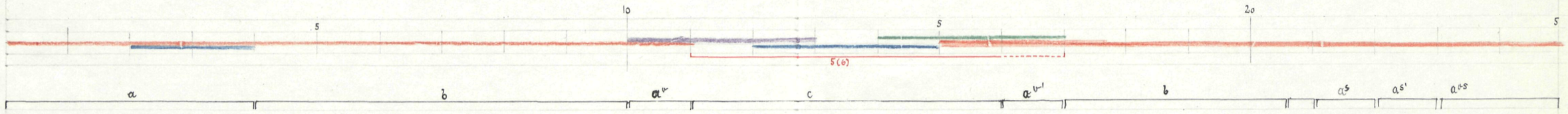
Haupttonart (c) — Paralleltonart (Es) — Parallele Dominanttonart (B)

Dominant-" (G)

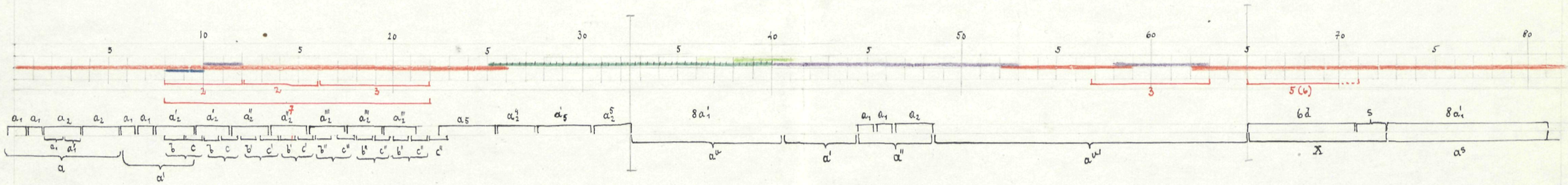
Subdominant-" (f) . . . . . Variant-"

Sequenzen: Zahl der Wiederholungen.

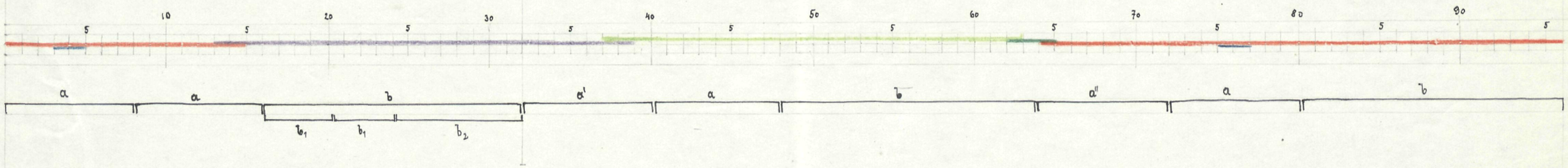
Prelude.



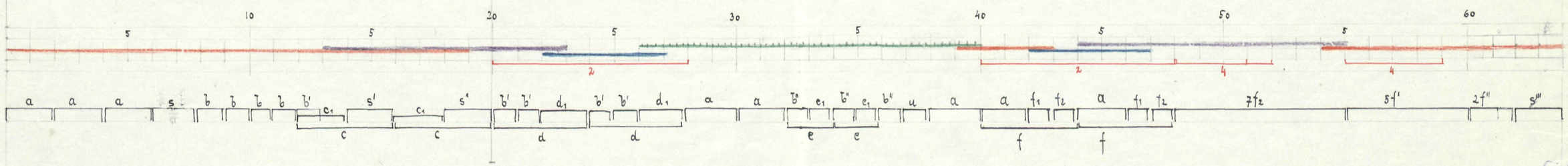
Courante Andante.



Garotte



Menuette



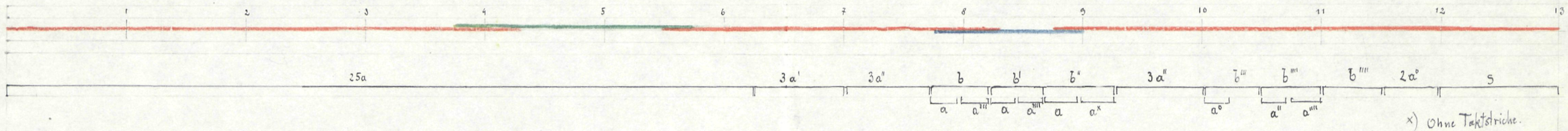
Ms 18829 der Wiener Hofbibliothek fol 22a–27b, Jg. V. No. 14.

S. L. Weiss.

Legende:

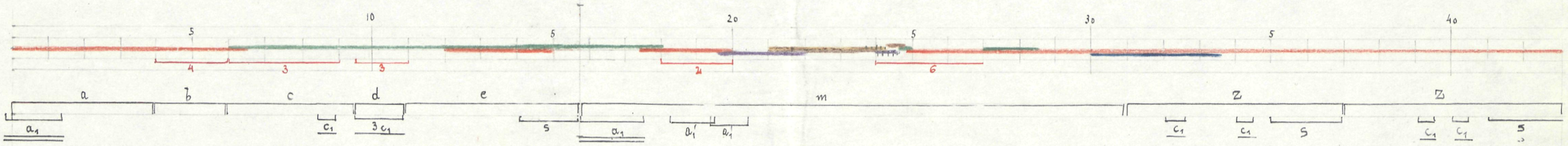
- Hauptton art (A)
- Dominant „ (E)
- Subdominant „ (D)
- Dominant/Dominante (H) (Wechsel)
- Parallelton art (fis)
- Dominantparallele „ (cis)
- Subdominantparallele (h)
- ..... Oariantton arten
- Parallel/Dominantton art (Cis)
- Sequenzen
- Zahl der Wiederholungen

Prelude. *)

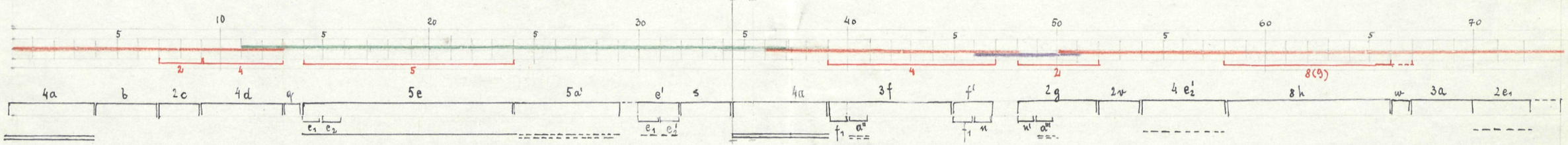


*) Ohne Taktstriche.

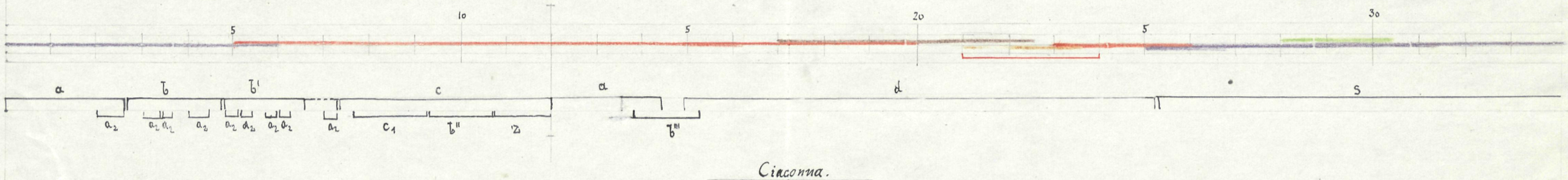
Allemande.



Courante.



Sarabande.



Ciaconna.

Zum Teil in Sie 8te verkürzt und mit chromat. Durchgängen versehen.

Legende:

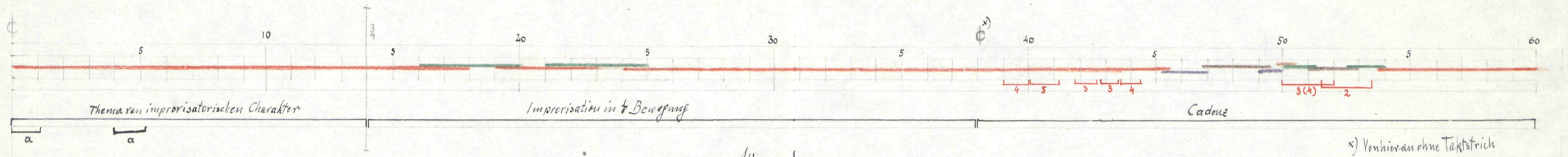
- Haupttonart (G)
- Dominante (D)
- Dominantdominante (A) (Wechsel-)
- Paralleltonart (e)
- Dominantparallele (h)
- Subdominantparallele (a)

Sequenzen:

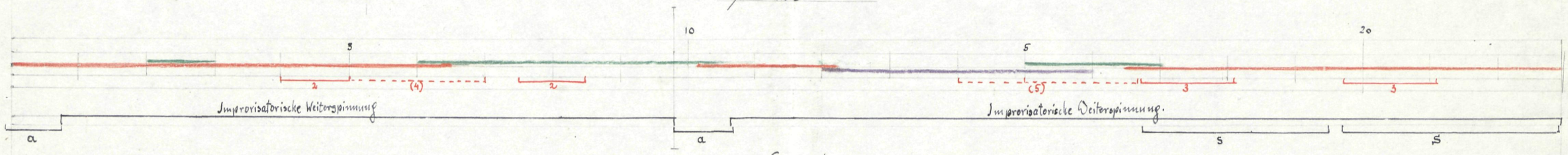
Zahl der Wiederholungen.

Ms 18761 der Wiener Hofbibliothek fol 4b–11a., Zum. Nrg. Nr 16.

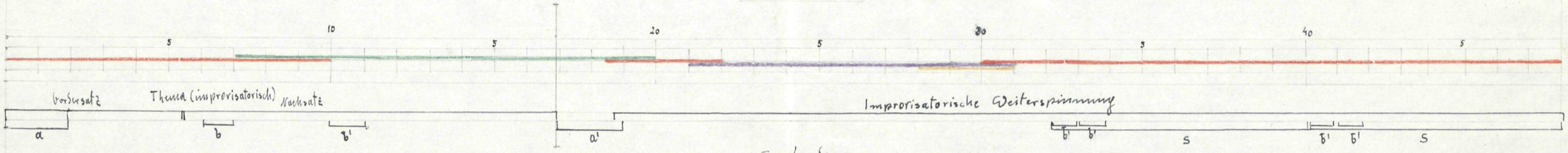
Phantasie de Mr Weiss.



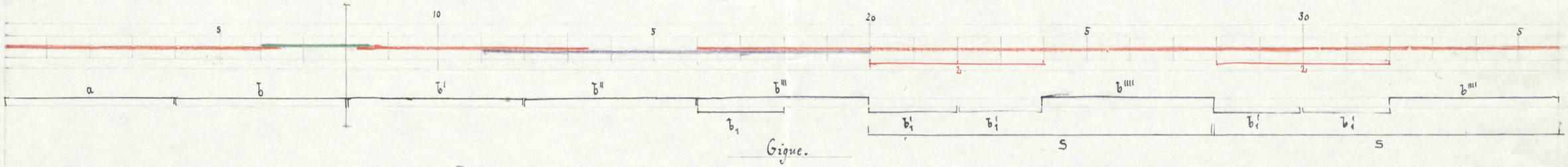
Allemande.



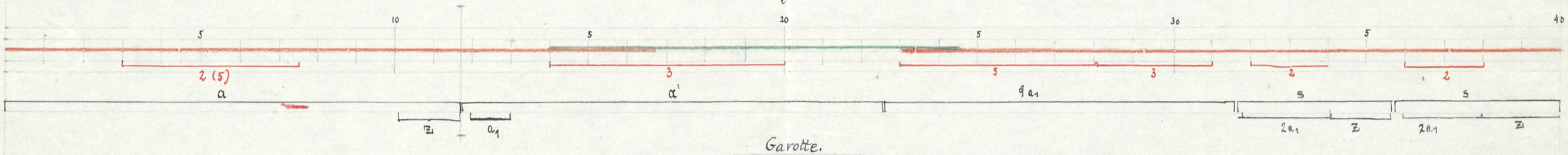
Courante.



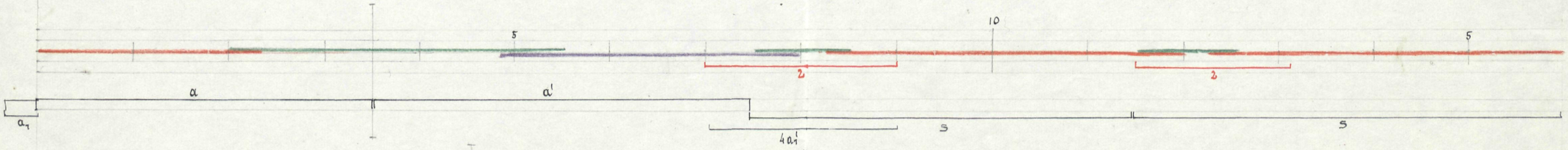
Sarabande.



Gigue.



Garotte.



Menuett