SYLVIUS LEOPOLD WEISS

VENTI DANZE BAROCCHE

Trascrizione per chitarra di
MIGUEL ABLÓNIZ

APPUNTI

Il liutista e compositore tedesco *Sylvius Leopold Weiss* nacque a Breslavia il 12 ottobre 1686 e morì a Dresda il 15 ottobre 1750.

Nel libro *Landowska on music* (pubblicato da Stein and Day), a proposito del barone Hermann Karl von Kayserling, nato a Courland nel 1696, si legge: «Nonostante il suo successo come diplomatico, egli dedicava la maggior parte del suo tempo alle belle arti, e in particolare alla musica, che amava con passione. Erano al suo servizio famosi strumentisti, ed i più grandi musicisti dell'epoca, come G.J. Pisendel, Franz Benda e Wilhelm Friedmann Bach, onorarono con la loro presenza le famose riunioni musicali che si tenevano presso la sua casa a Neustadt. Là si poteva incontrare lo straordinario Sylvius Leopold Weiss, un amico di J.S. Bach, la cui *arte di esprimere passioni, di improvvisare fantasie e fughe, e la cui raffinatezza e grazia nell'arte del cantabile erano incomparabili.* Walther e Gerber descrissero entusiasticamente il virtuosismo di Weiss, e, citando il liutista e compositore Ernst Theophill Baron (1696-1760), dichiaravano che egli era senza rivali. Weiss poteva leggere a prima vista intere partiture di concerti per violino ed eseguirle sul liuto; mentre lo si ascoltava, si immaginava di sentire un organo o un clavicembalo suonato da un grande artista.»

Requisiti: musicalità, buon gusto, oltre che una tecnica ben sviluppata.

Per progredire, ascoltare buoni musicisti e leggere libri appropriati. Cognizioni ed ispirazione devono andare di pari passo.

Il tempo base può essere stabilito solo quando l'arte e l'abilità del musicista sono buone.

A discrezione dell'esecutore, il numero degli abbellimenti facoltativi può variare moltissimo, sebbene non si dovrebbe ometterli tutti perché costituiscono una caratteristica essenziale della musica barocca.

«*Il trillo* inizia sempre con la nota immediatamente più alta di quella principale.» *Carl Philipp Emanuel Bach.*

«Nella terminologia barocca, l'inizio con la nota ausiliare era dato per scontato. Il classico trillo barocco è un abbellimento armonico e di conseguenza incomincia, in tutti i casi autentici, con la nota più alta (ausiliare), ben accentata per sottolineare il susseguente cambio di armonia, e spesso prolungato più o meno per rendere ancora più evidente tale cambio. L'inizio riceve il battito.» *Robert Donington.*

«Quando un trillo barocco è preceduto da una nota che è la stessa della propria ausiliare, si può eseguire in due modi: a) ripetendo la nota precedente, oppure, b) legando l'ausiliare alla nota precedente e allora l'ausiliare non si suona. Essendo corrette entrambe le esecuzioni, la scelta tra loro dipende dal gusto e dal contesto.» *Jean-Jacques Rousseau.* Da notare che in questo caso Pablo Casals consigliava di non iniziare con la nota ausiliare, e citava come esempio la 20ª misura dell'Adagio della Sonata in re maggiore per viola da gamba di J.S. Bach.

Sulla chitarra si possono produrre tutt'e due le note del trillo su una sola corda oppure la nota principale su una corda e l'ausiliare su un'altra.

MANO SINISTRA: mantenere in vibrazione tante note della stessa armonia quante siano possibili per le dita, indipendentemente dal loro valore scritto e soggette soltanto alle ordinarie considerazioni di fraseggio ed articolazione; ciò accresce la sonorità senza offuscare le progressioni. Come con tutte le sottigliezze di questo genere, le occasioni in cui si hanno tali indicazioni nella notazione sono poche mentre le occasioni in cui dovrebbero applicarsi sono numerose.

MANO DESTRA: una caratteristica strumentale strettamente legata al tocco è l'impercettibile *spiegamento* (spezzamento) di tutti gli accordi costituiti da più di due o tre note. L'esecutore applica lo stesso principio alle sue dita, iniziando dalla nota più bassa, la quale coincide col battito; ma le note successive dell'accordo seguono talmente da vicino da non essere percepite come se fossero state suonate, una dopo l'altra, *dopo* il battito. Esse sono *sentite* come simultanee, a meno che, ovviamente, non siano state *disseminate* in un tempo più lungo per un effetto voluto di arpeggio. Il grado di spiegamento varia secondo il gusto e le circostanze, dal minimo possibile in sù; però un certo minimo è assolutamente indispensabile. Molti accordi risultano più ricchi e più pieni quando sono eseguiti *spiegati* anziché con tutte le note simultaneamente. Però non si dovrebbe esagerare con l'ammorbidimento di certi accordi; in particolare alcune delle dissonanze prodotte con le acciaccature simultanee risultano ancor più sorprendenti e intenzionalmente brutali quando siano eseguite tutte insieme. L'intero vocabolario dell'arpeggiamento e le sue gradazioni dalla morbidezza alla durezza è di grande effetto tanto sul liuto che sulla chitarra.

La diteggiatura non è mai un ordine ma semplicemente un suggerimento. Imparare a distinguere quali sono le soluzioni più adatte alle vostre mani. Utilizzare dita diverse quando è possibile. Per delle note richiedenti il massimo grado di controllo, come per esempio i trilli, usare le dita che si vuole.

Le legature, a seconda del contesto, possono essere ignorate oppure introdotte in altri punti.

La «R» verso la fine di quattro brani sta per *ripetere.*

Milano, marzo 1983

Miguel Ablóniz

NOTES

The German lutenist and composer Sylvius Leopold Weiss *was born at Breslau, 12 October 1686 and died at Dresden, 15 October 1750.*

In the book Landowska on music *(Stein and Day publishers) we read about Baron Hermann Karl von Kayserling, born in Courland in 1696, that: «Despite his success as a diplomat, he devoted the greater part of his time to the arts, especially to music, which he loved passionately. Famous instrumentalists were at his service, and the greatest musicians of the time, such as G.J. Pisendel, Franz Benda and Wilhelm Friedmann Bach, honored with their presence the renowned musicales given at his home in Neustadt. One could meet there the extraordinary lutenist Sylvius Leopold Weiss, a friend of J.S. Bach, whose* art of expressing passions, of improvising fantasies and fugues, and whose refinement and grace in cantabile art were incomparable. *Walther and Gerber described enthusiastically the virtuosity of Weiss and quoting the lutenist and composer Ernst Theophill Baron (1696-1760) they declared that he was unrivaled. Weiss could sightread entire scores of violin concertos and play them on the lute; while listening to him, one imagined hearing an organ or an harpsichord being played by a great artist.»*

Requisites: musicality, good taste, besides a quite developed technique.

To improve, listen to good musicians and read appropriate books. Knowledge and inspiration must go hand in hand.

The basic tempo can only be discovered by good musicianship.

The number of optional ornaments may be widely varied at the performer's discretion, though they should not be omitted altogether because they constitute an essential characteristic of baroque music.

«The trill *always begins on the note above the main note.»* Carl Philipp Emanuel Bach.

«In baroque terminology, the upper-note start was taken for granted. The baroque trill proper is an harmonic ornament, and consequently starts, in all standard cases, from its upper (accessory) note, well accented to mark the ensuing modification of the harmony, and often to a greater or lesser extent prolonged so as to give this modification still greater prominence. The start takes the beat.» Robert Donington.

«When a baroque trill is preceded by a note which is the same as its own accessory note, the accessory (i.e. upper) note begins the trill, whether by repeating the previous note, or by being tied to it; either interpretation being equally correct and the choice between them depending on taste and context.» Jean-Jacques Rousseau. *Note: in this case Pablo Casals advised not to start with the accessory note, giving as an example the 20th measure of the Adagio in Bach's Gamba Sonata in D major.*

On the guitar both notes of the trill may either be performed on a single string or the main note on one string and the accessory note on another.

LEFT HAND: hold down as many notes within the same harmony as the fingers can manage, irrespective of their written values, and subject only to the ordinary considerations of phrasing and articulation; this builds up sonority without blurring the progressions. As with all such refinements, the occasions on which the notation shows any indication are few while the occasions on which they should be used are numerous.

RIGHT HAND: a characteristic technical feature closely related to touch is the almost imperceptible spreading of all the chords containing more than two or three notes. The player applies the same principle to the fingers, starting from the lowest note, which takes the beat; but the successive notes of the chord follow so closely that they are not heard as coming after the beat. They are heard as simultaneous unless, of course, they are more perceptibly spread for a deliberate effect of arpeggiation. The degree of spreading varies with taste and circumstances from the least possible onwards; but a certain minimum is absolutely indispensable. Many a chord will sound richer and fuller when imperceptibly broken than when all the notes are struck at once. Yet the softening of certain chords should not be overdone; especially some of the acciaccatura dissonances sound all the more startling and intentionally brutal when struck all at once. The vocabulary of arpeggiation and its gradations from softness to hardness is as effective on the lute as it is on the guitar.

The fingering *is never a command but just a hint. Learn to distinguish which is the more suitable for your hands. Use different fingers whenever possible. For notes requiring the greatest degree of control, such as trills for example, use the fingers you want.*

The slurs, *depending on context, may be ignored or introduced in other places.*

The «R» near the end of four dances stands for repeat.

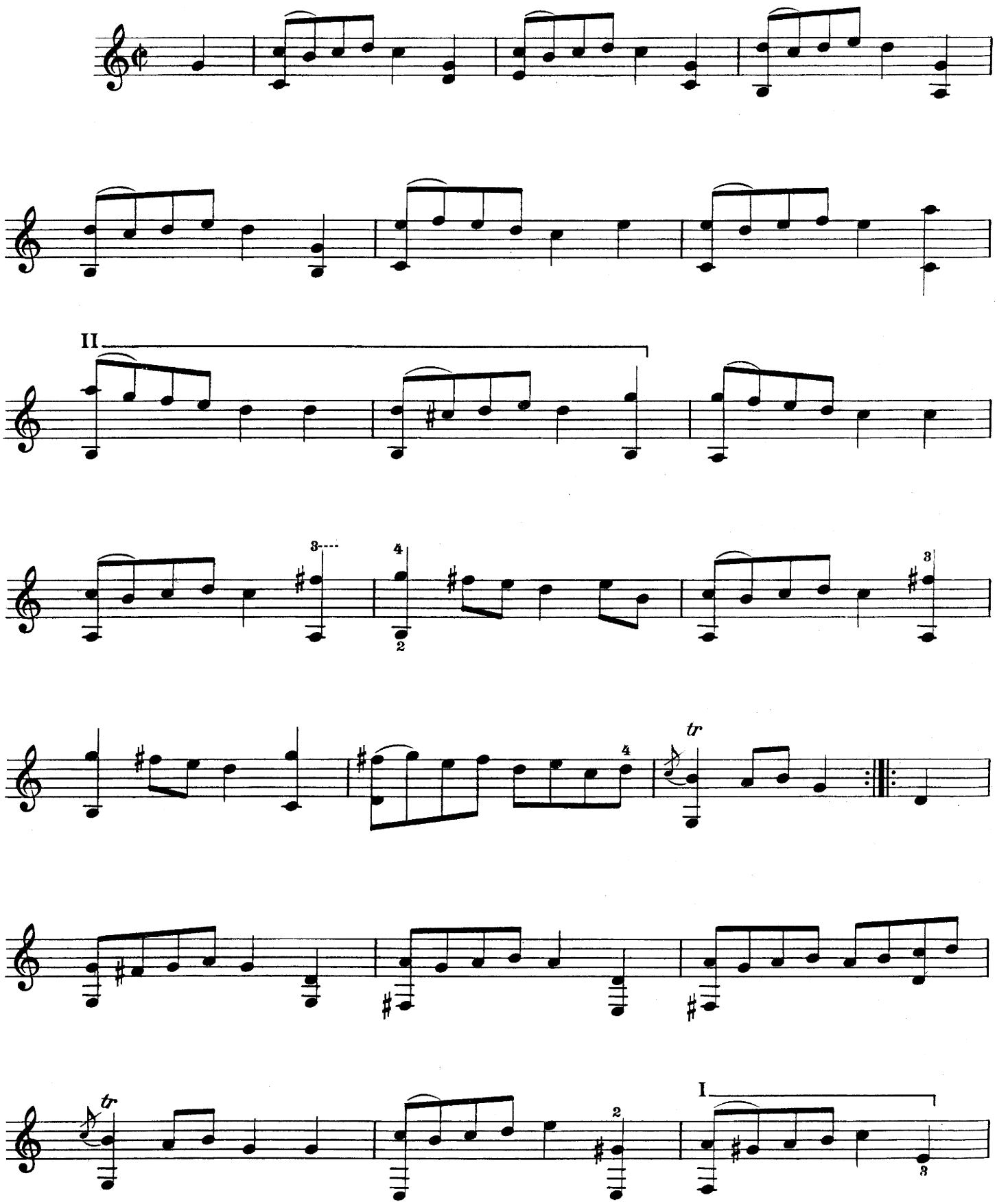
Milan, March 1983.

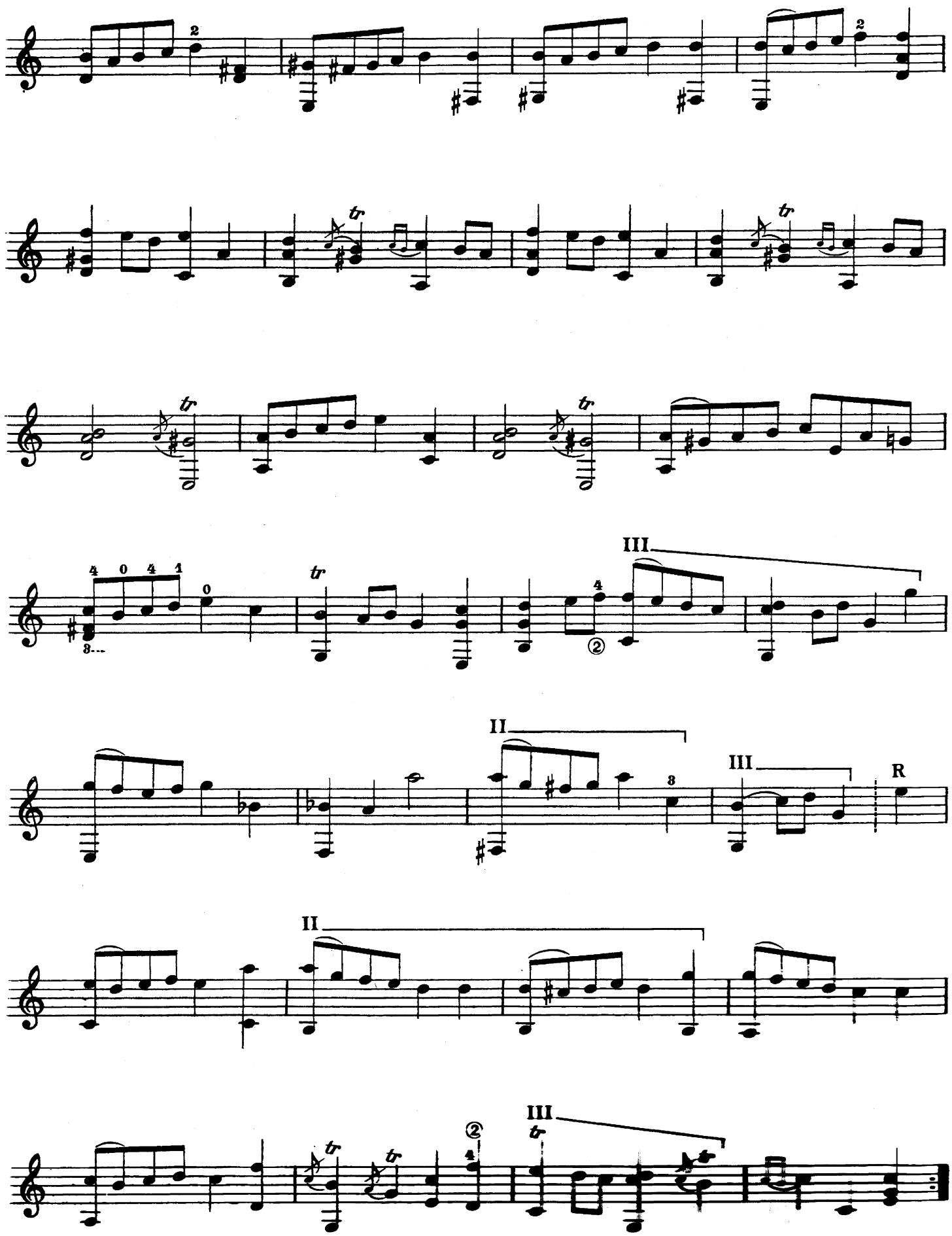
Miguel Ablóniz

I – BOURRÉE

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

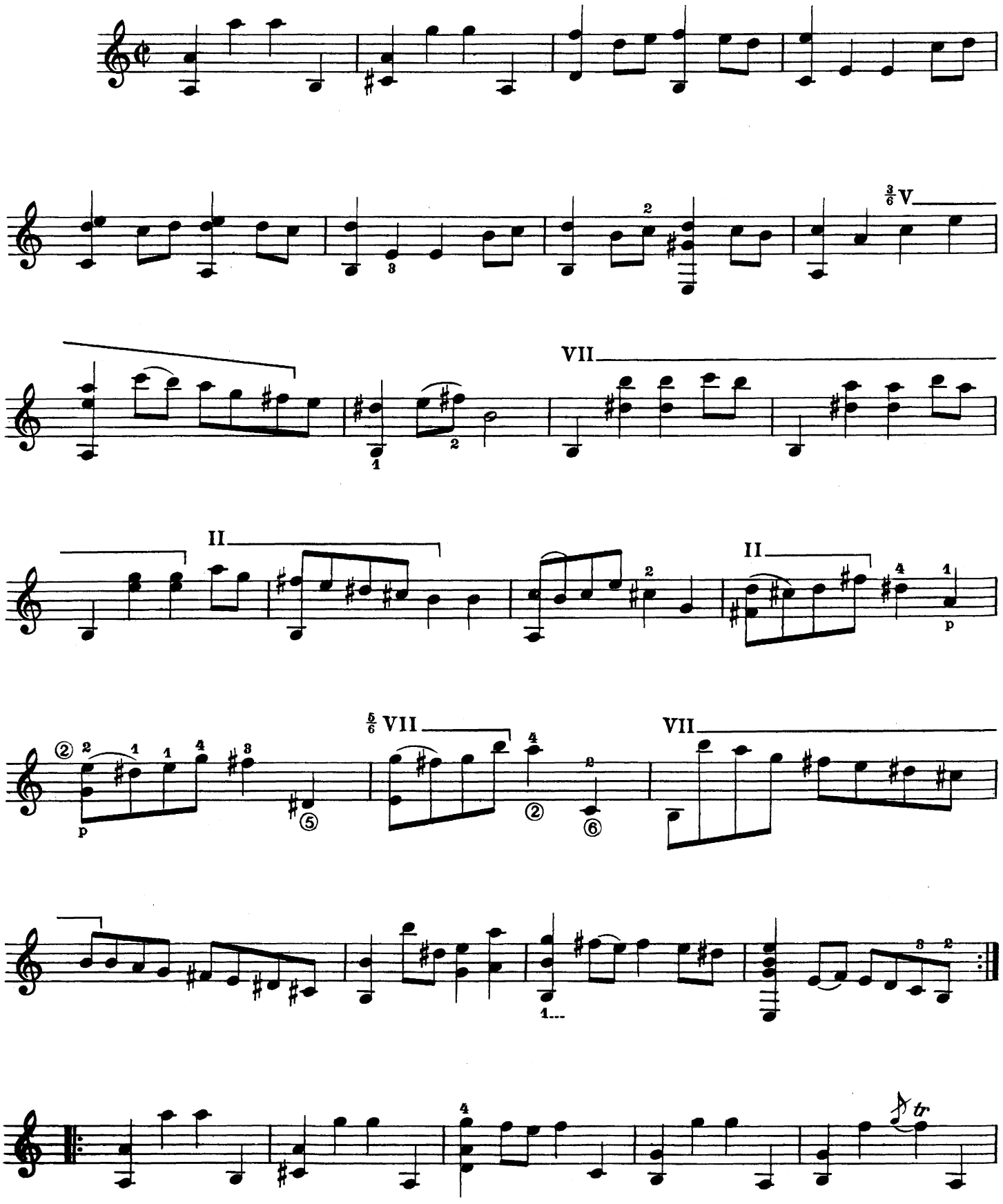


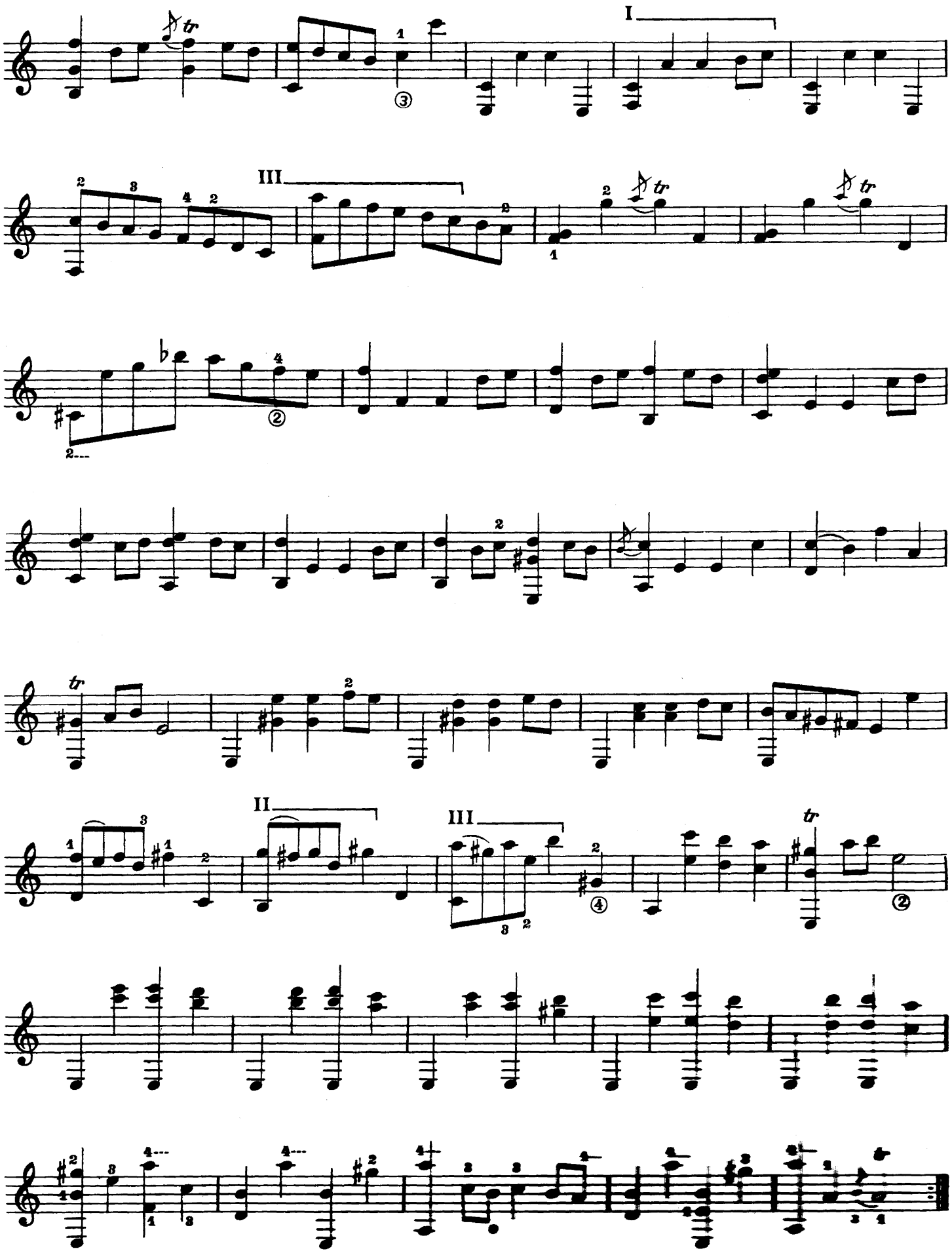

III
II
III
R
II
III

II - BOURRÉE

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

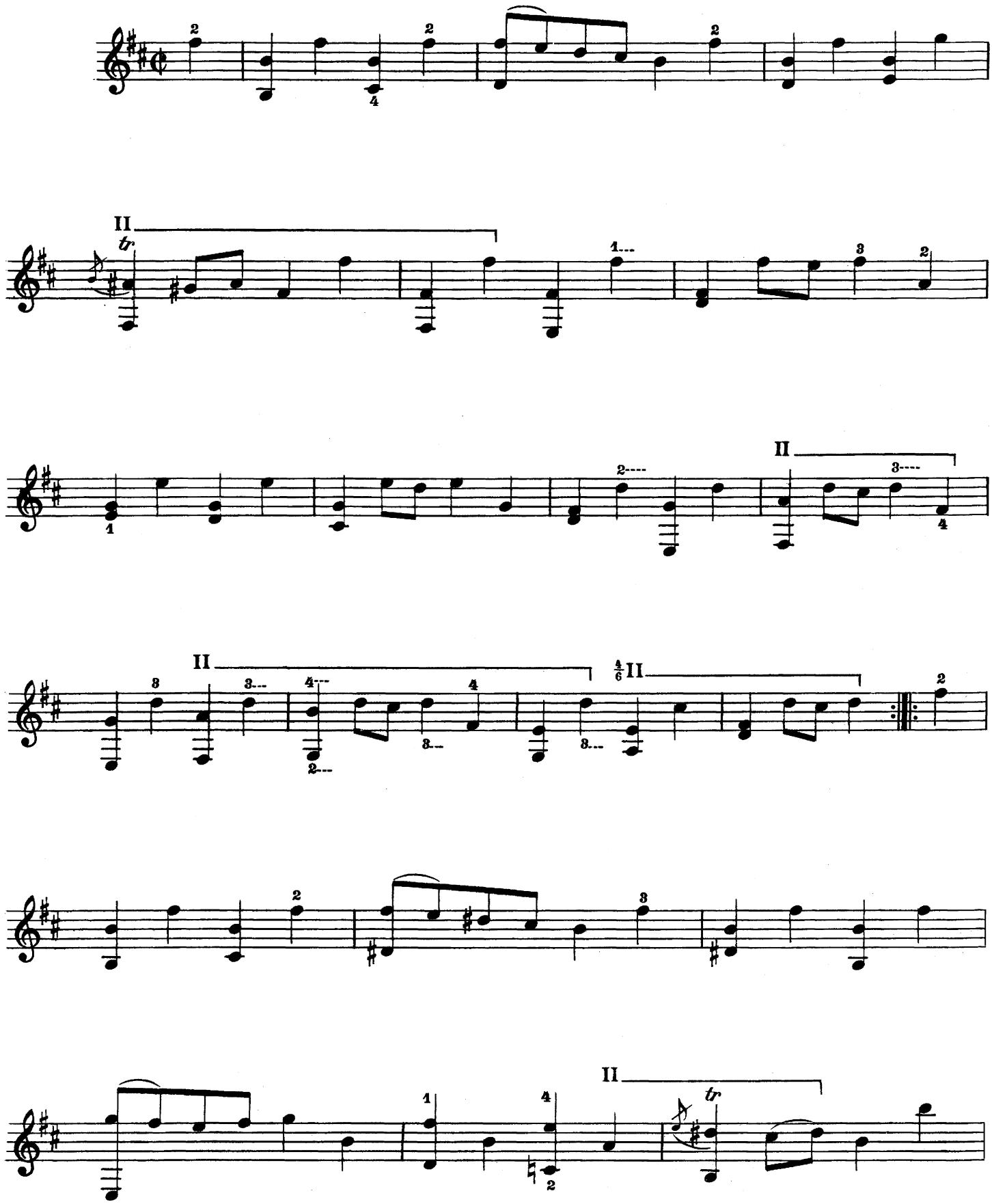


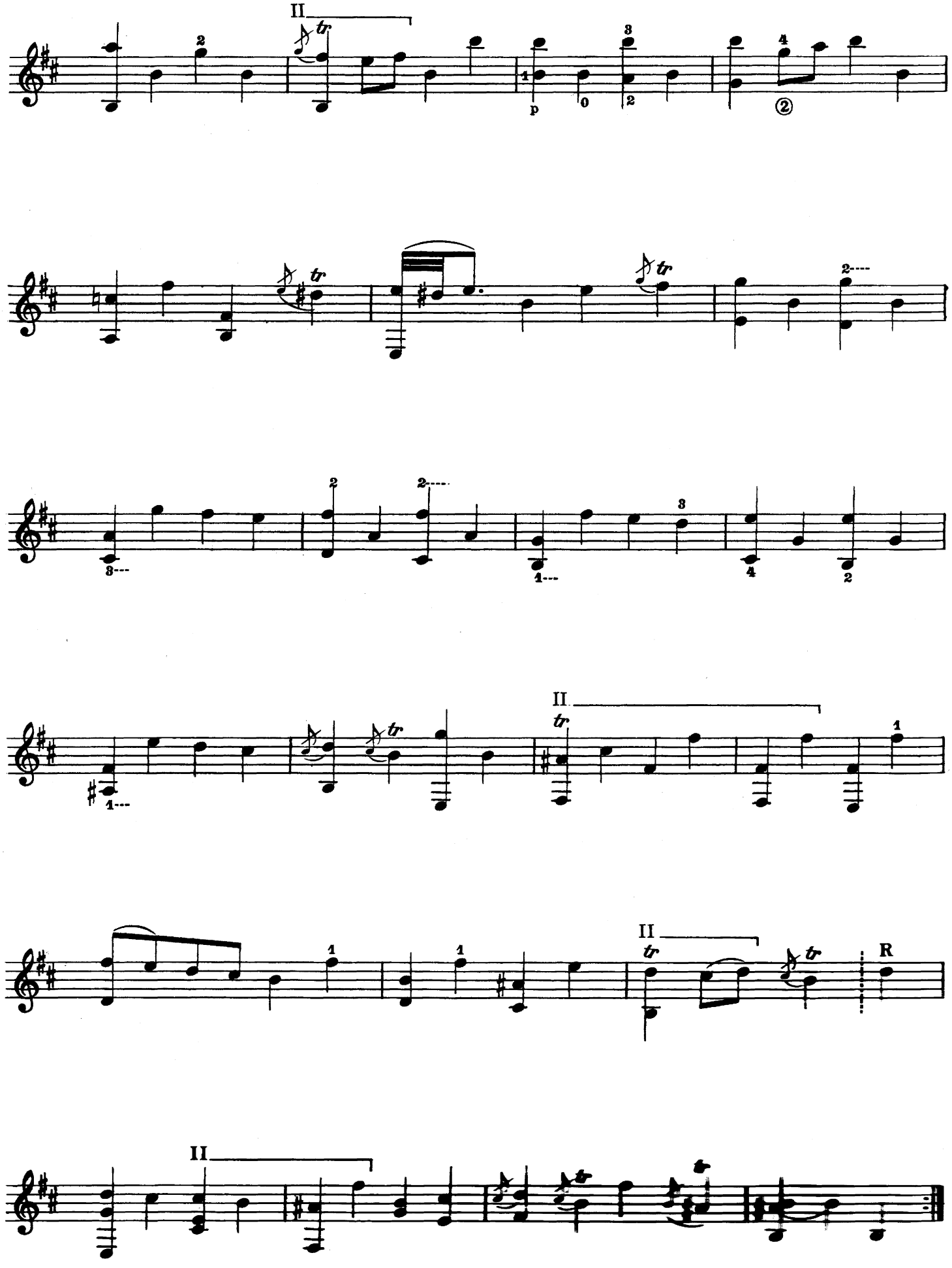

I
III
III
II
III
tr

III – BOURRÉE

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

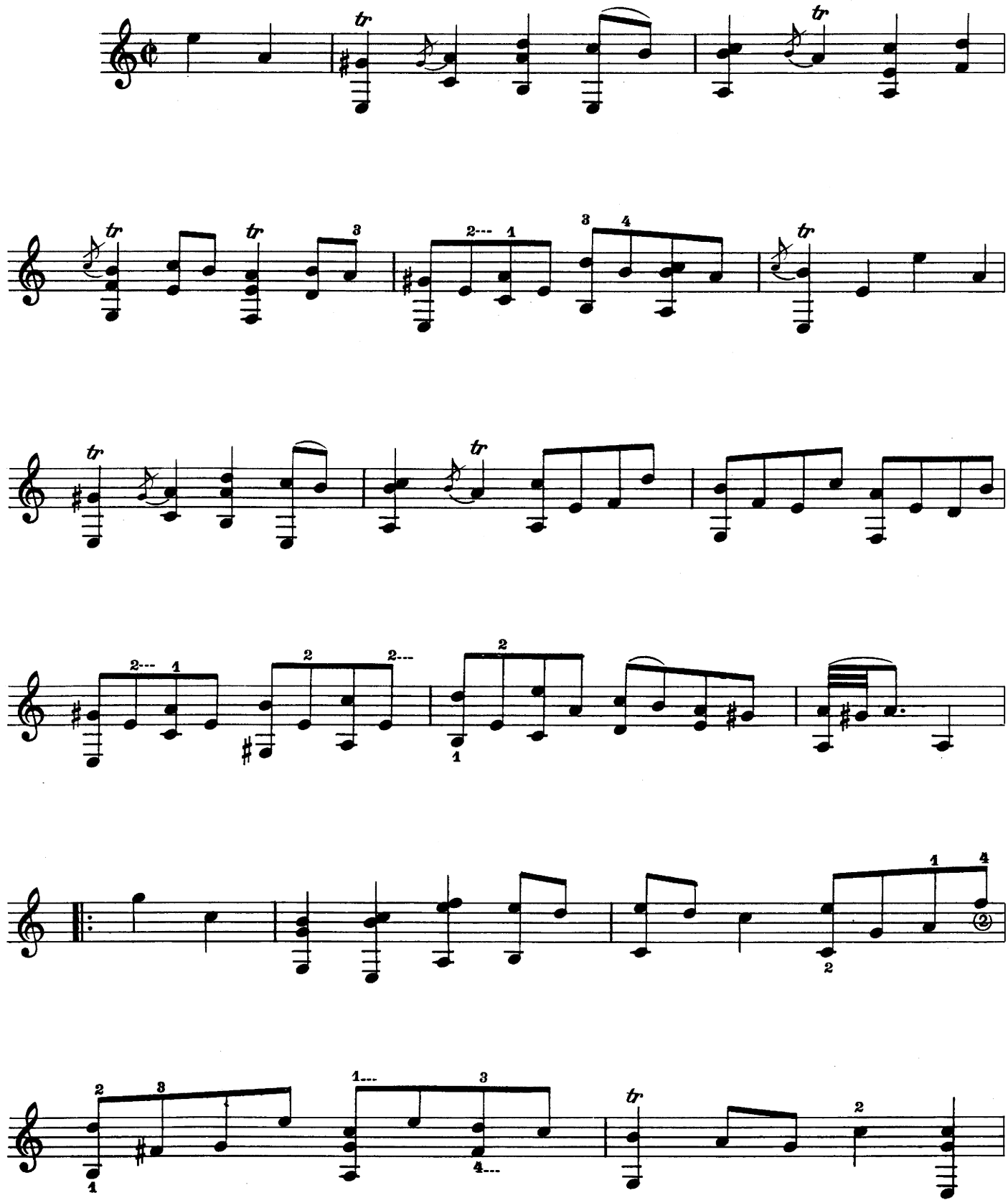


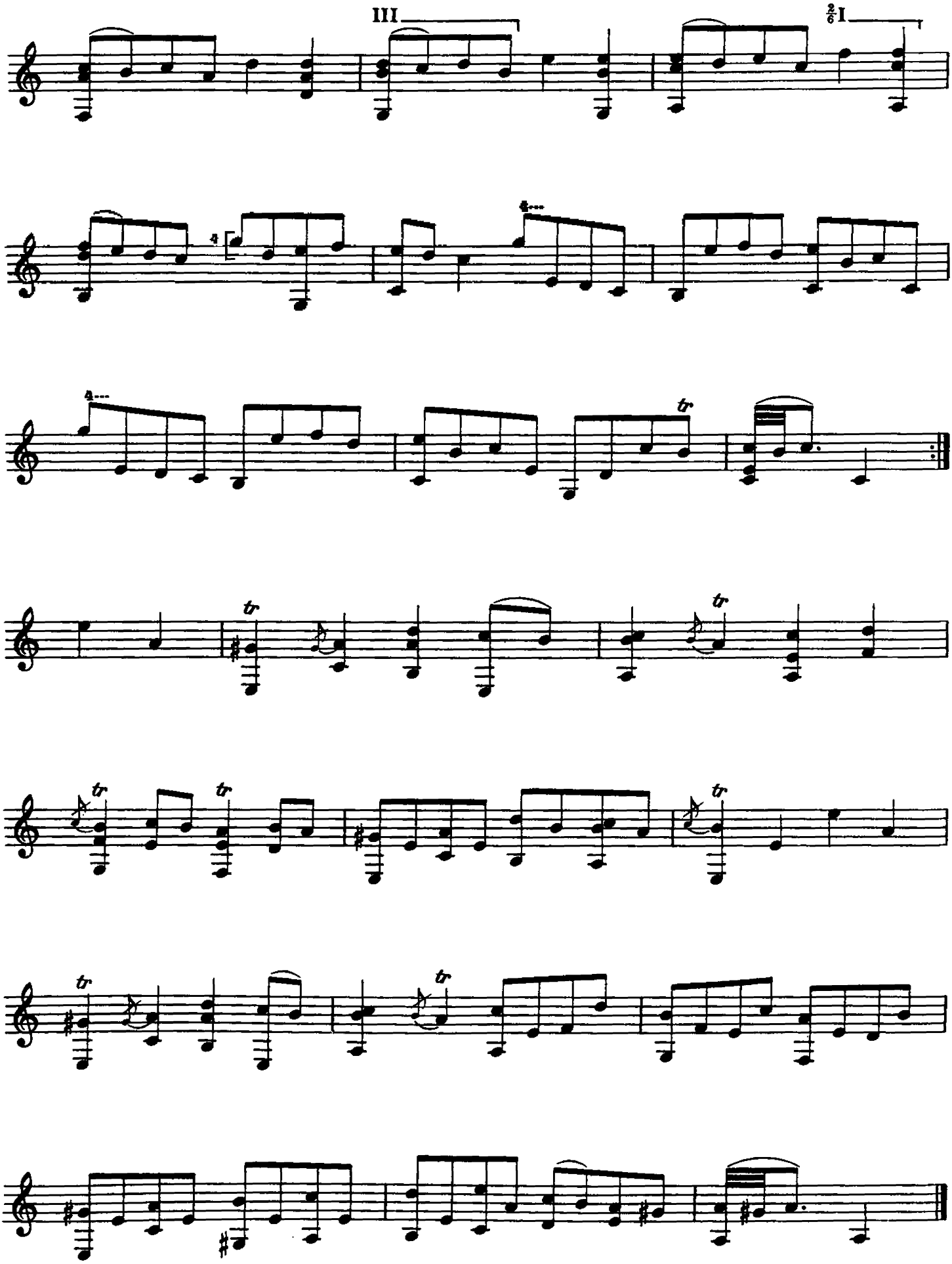

II
tr
p
②
R

IV - GAVOTTA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WE

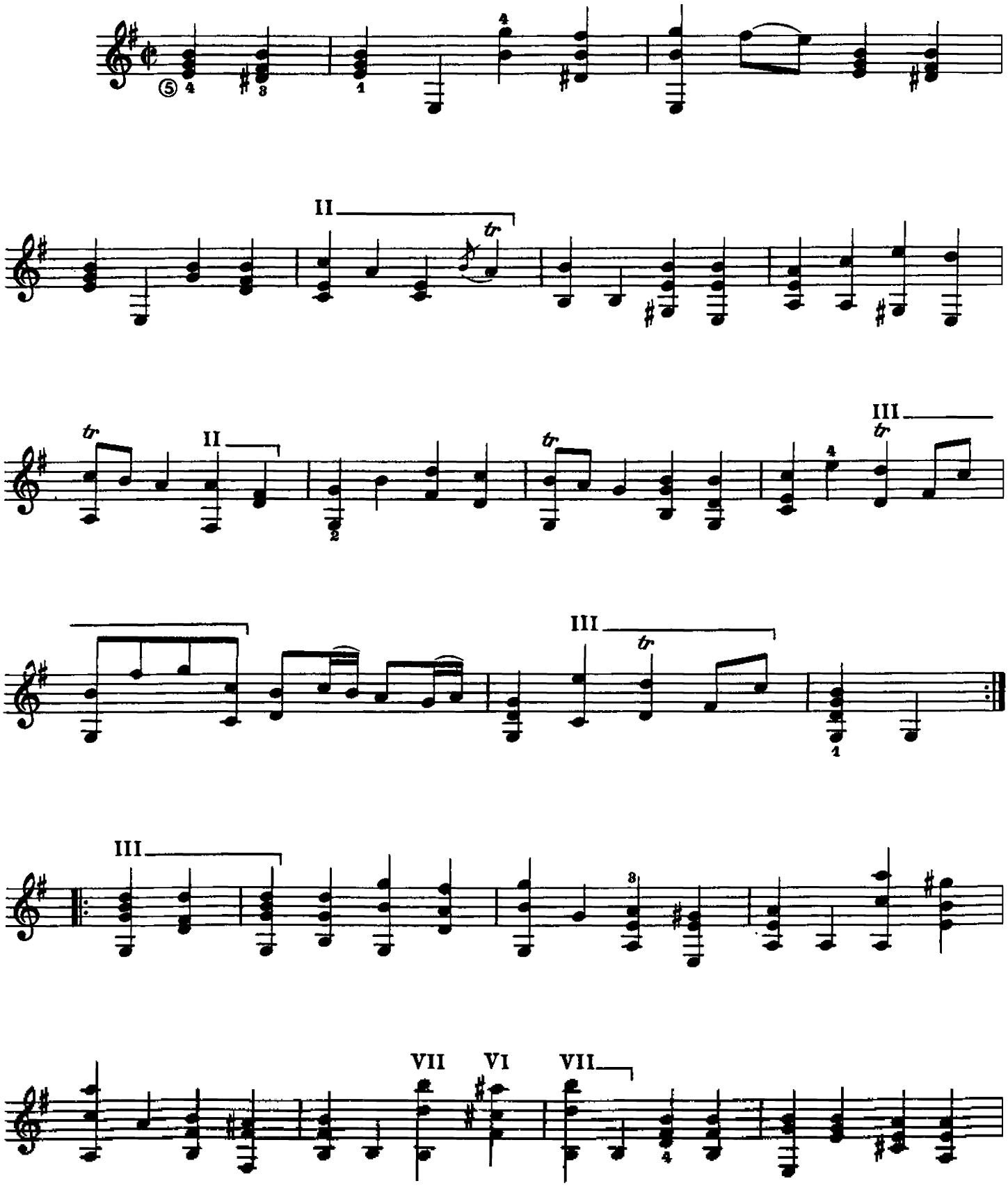


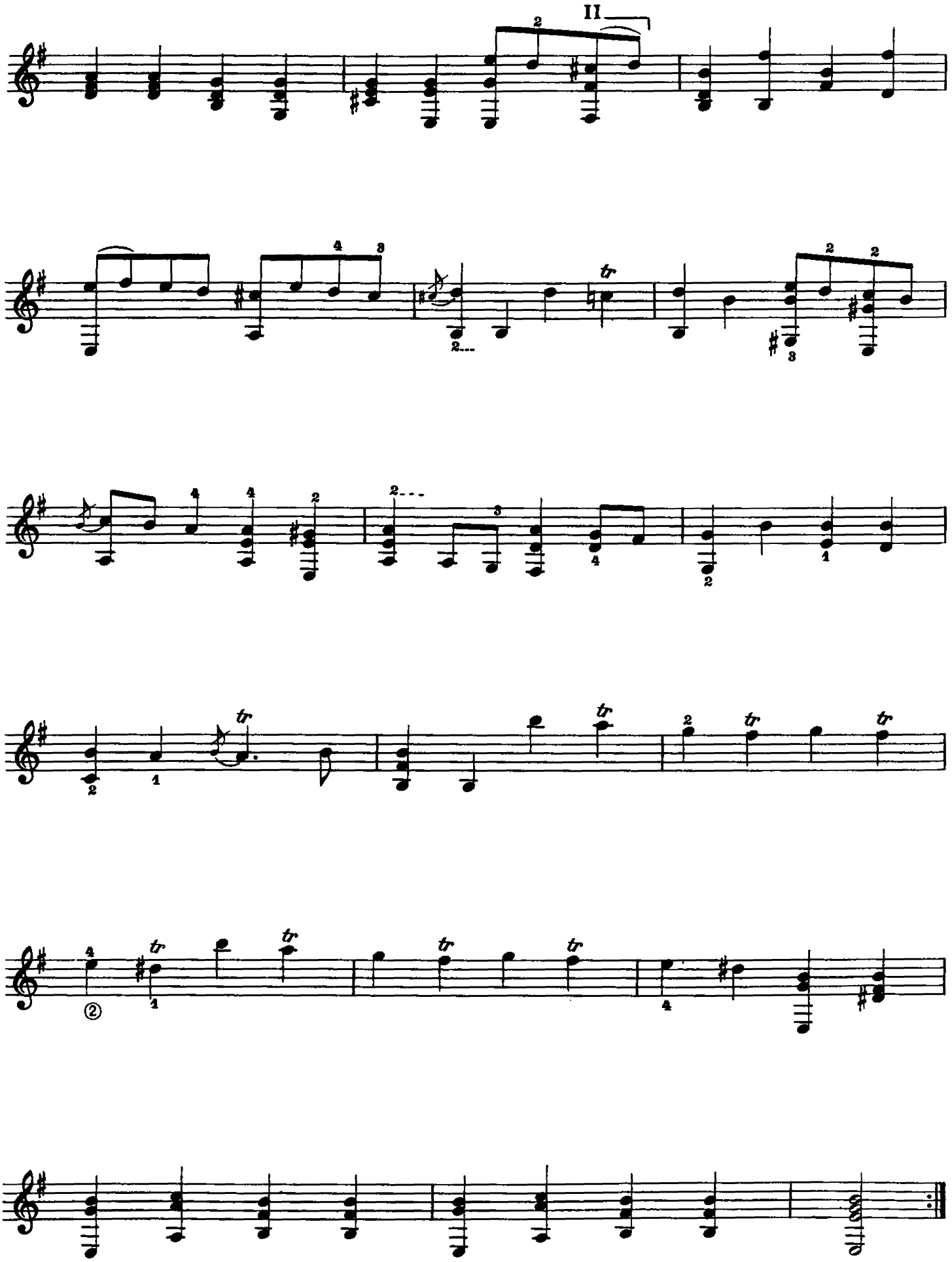

III
2/6 I
4
tr

V - GAVOTTA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS

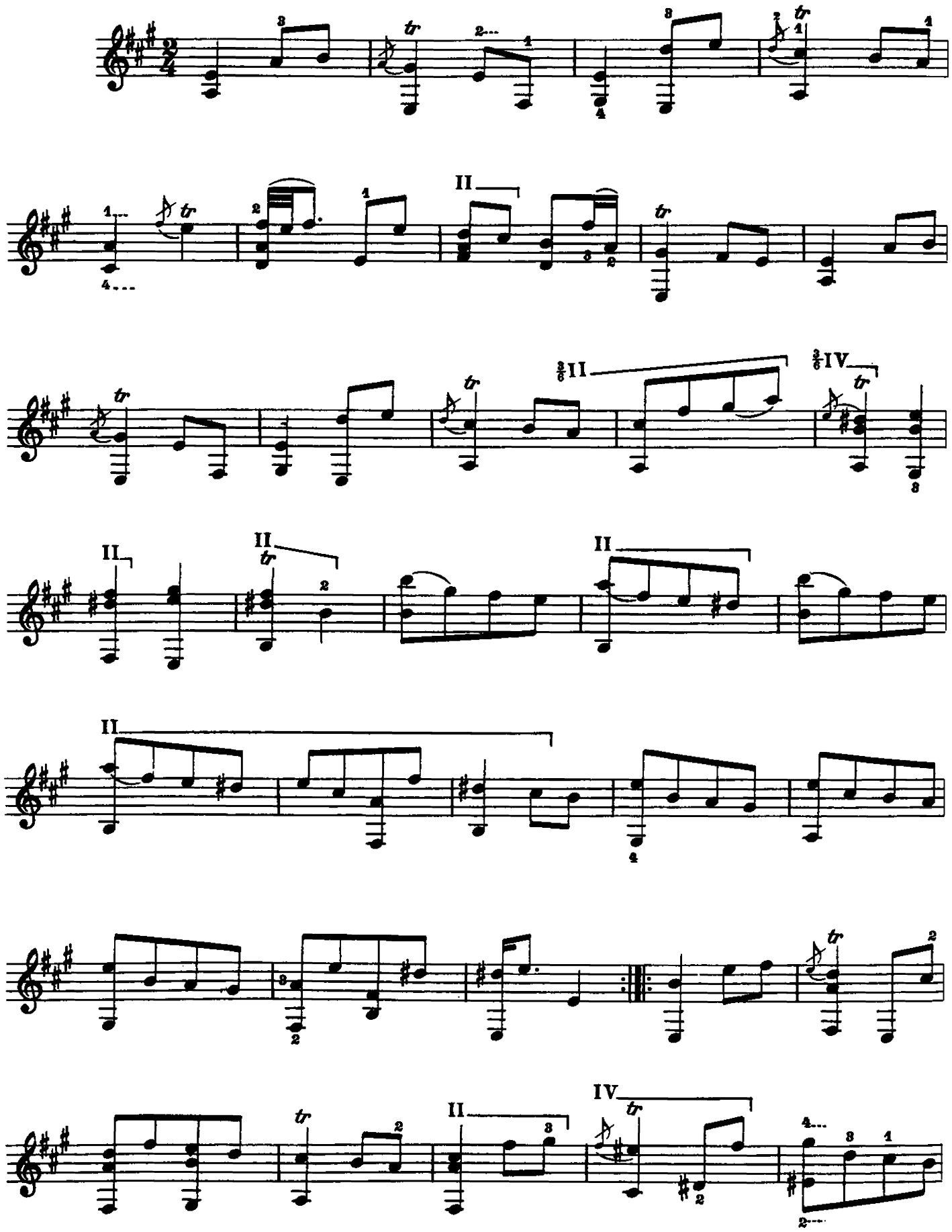


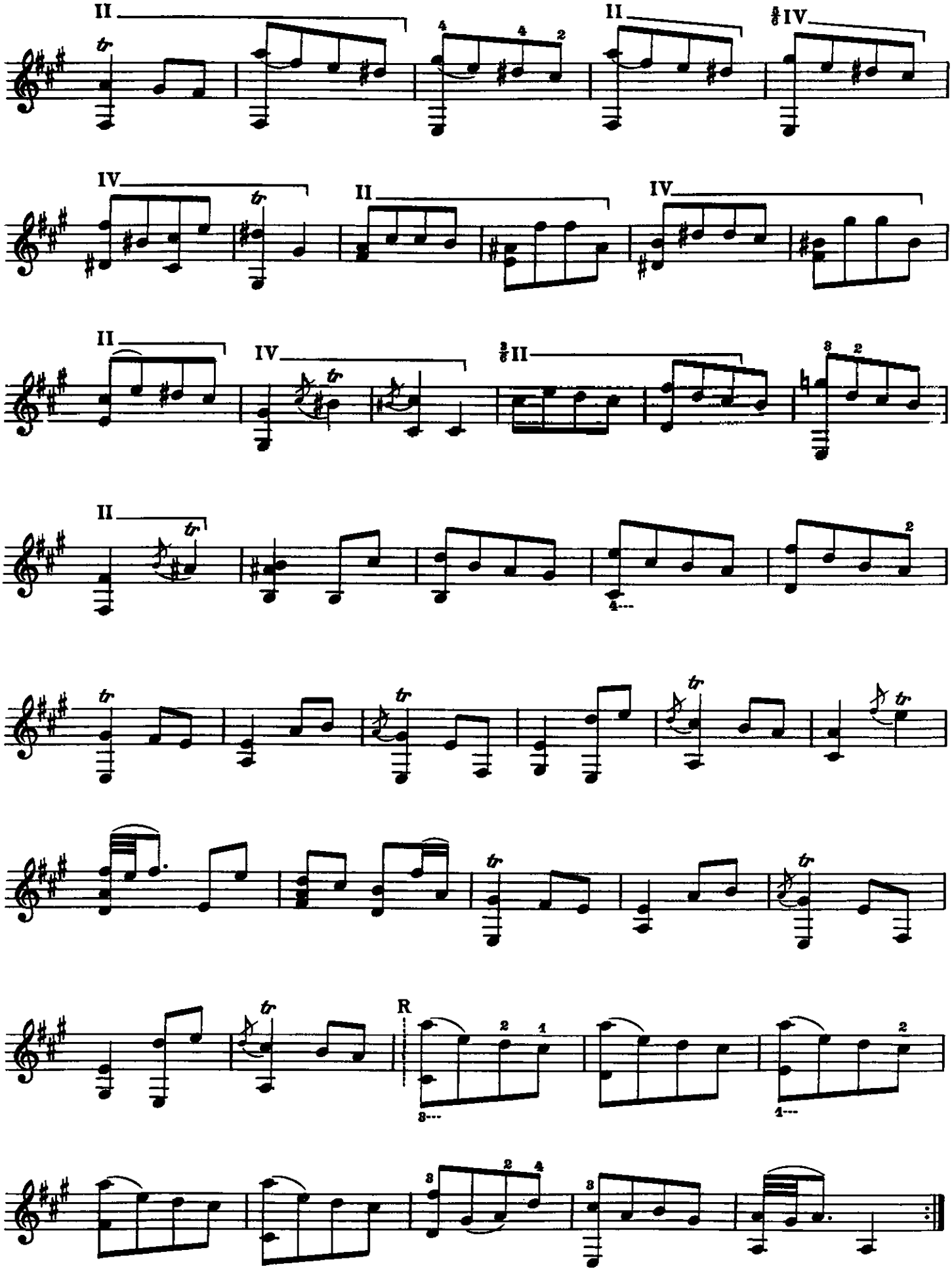

II
tr

VI - GAVOTTA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEI

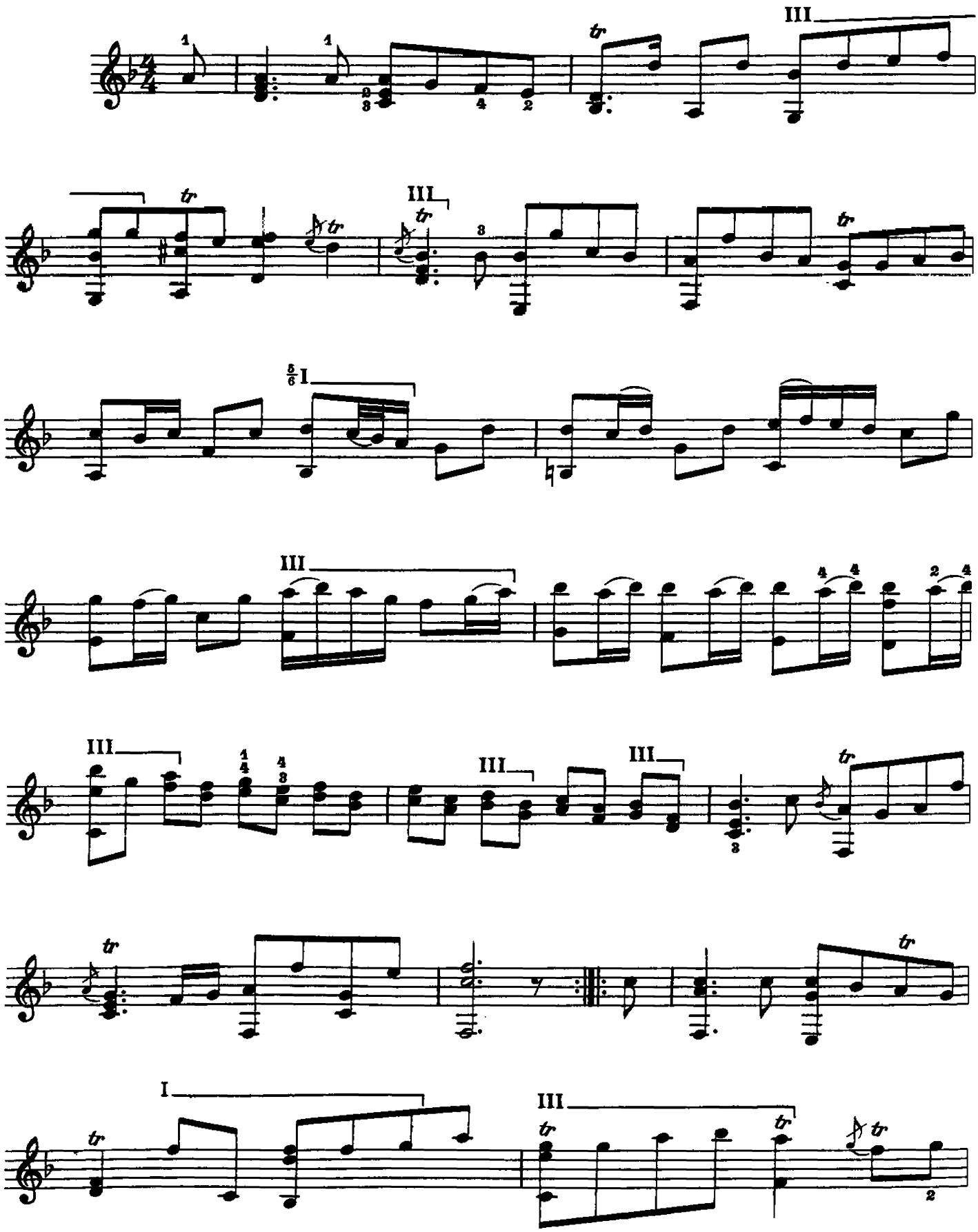


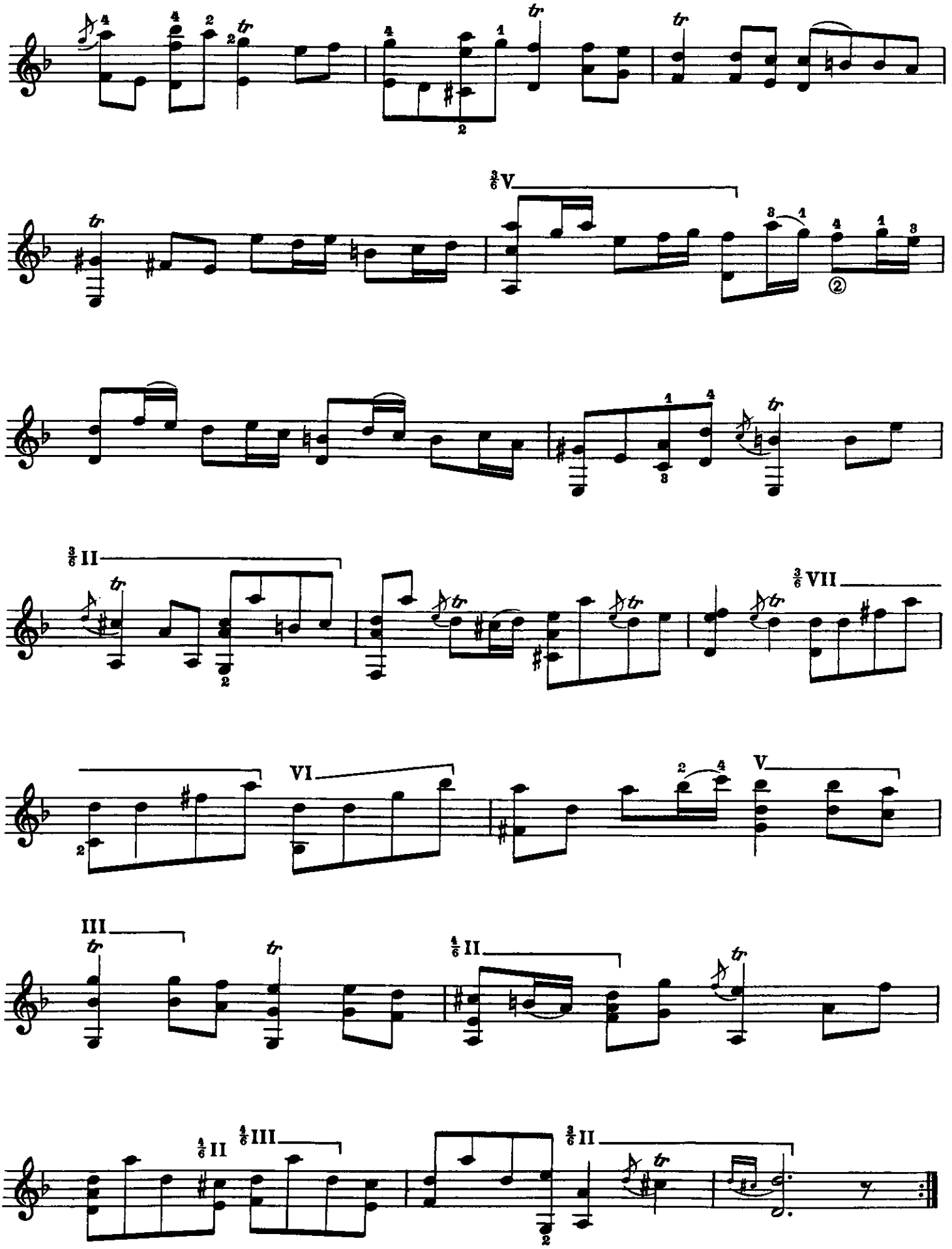

II
IV
II
IV
II
IV
II
IV
II
R

VII - ALLEMANDA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEI

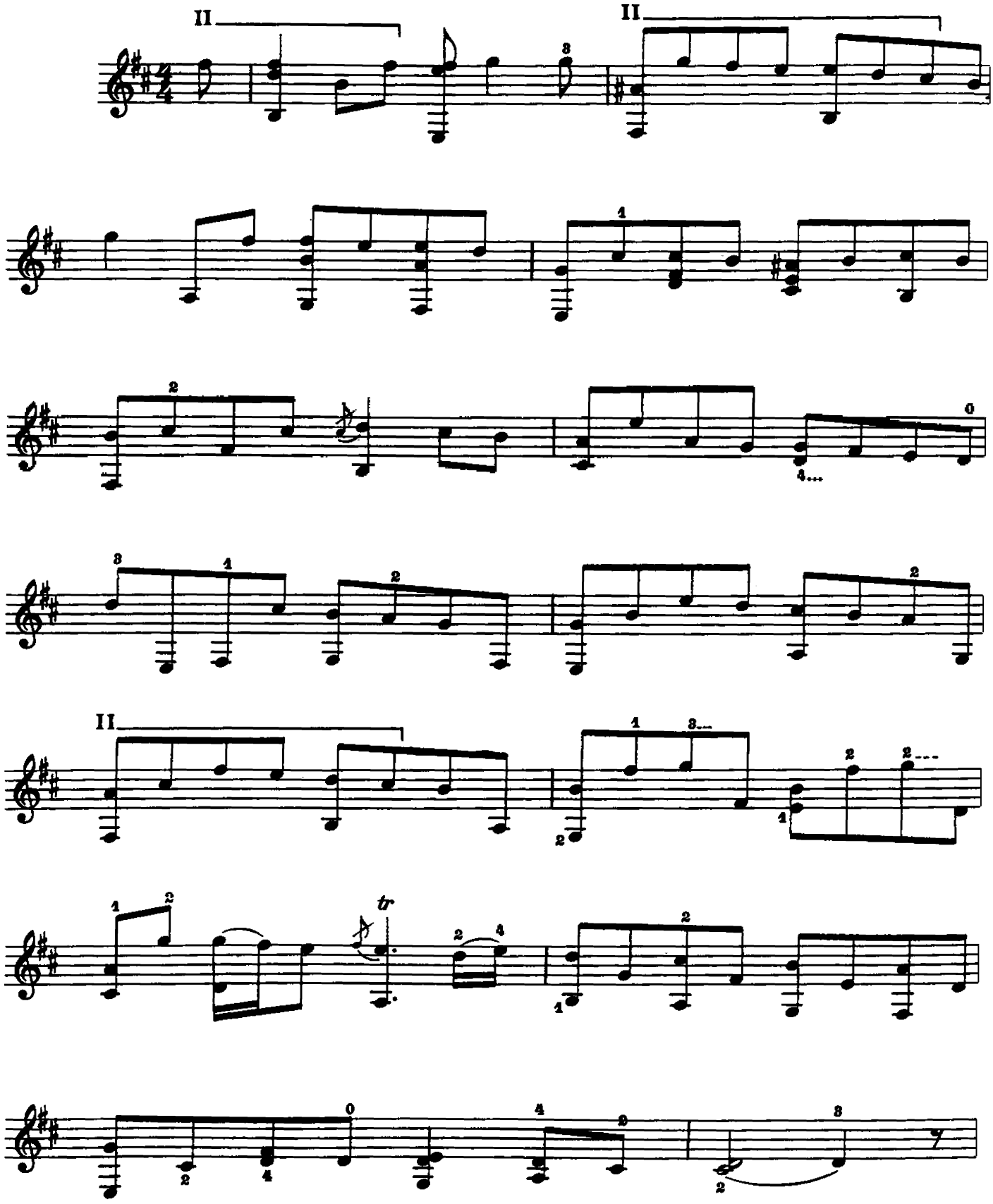


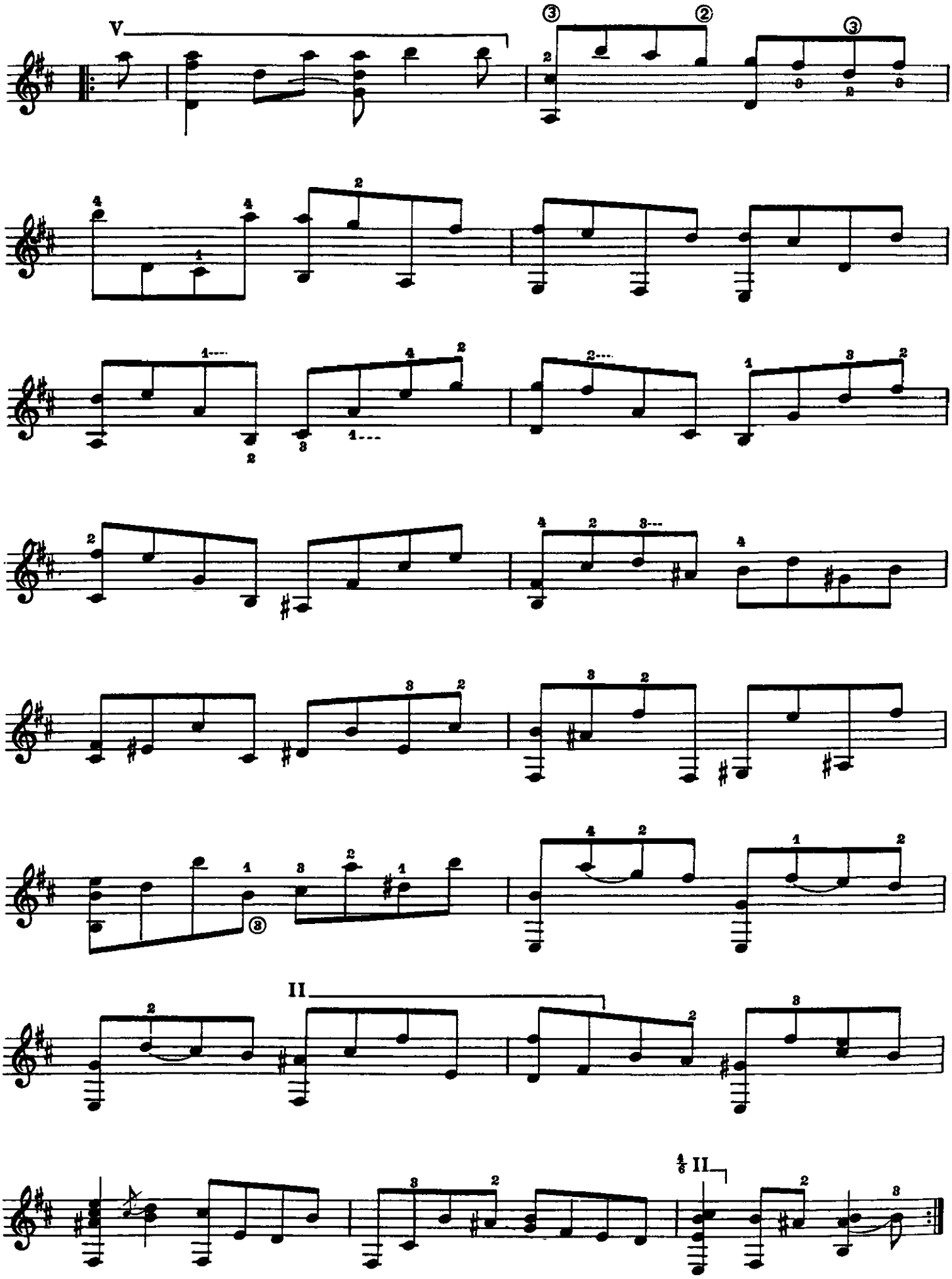


VIII - ALLEMANDA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WE

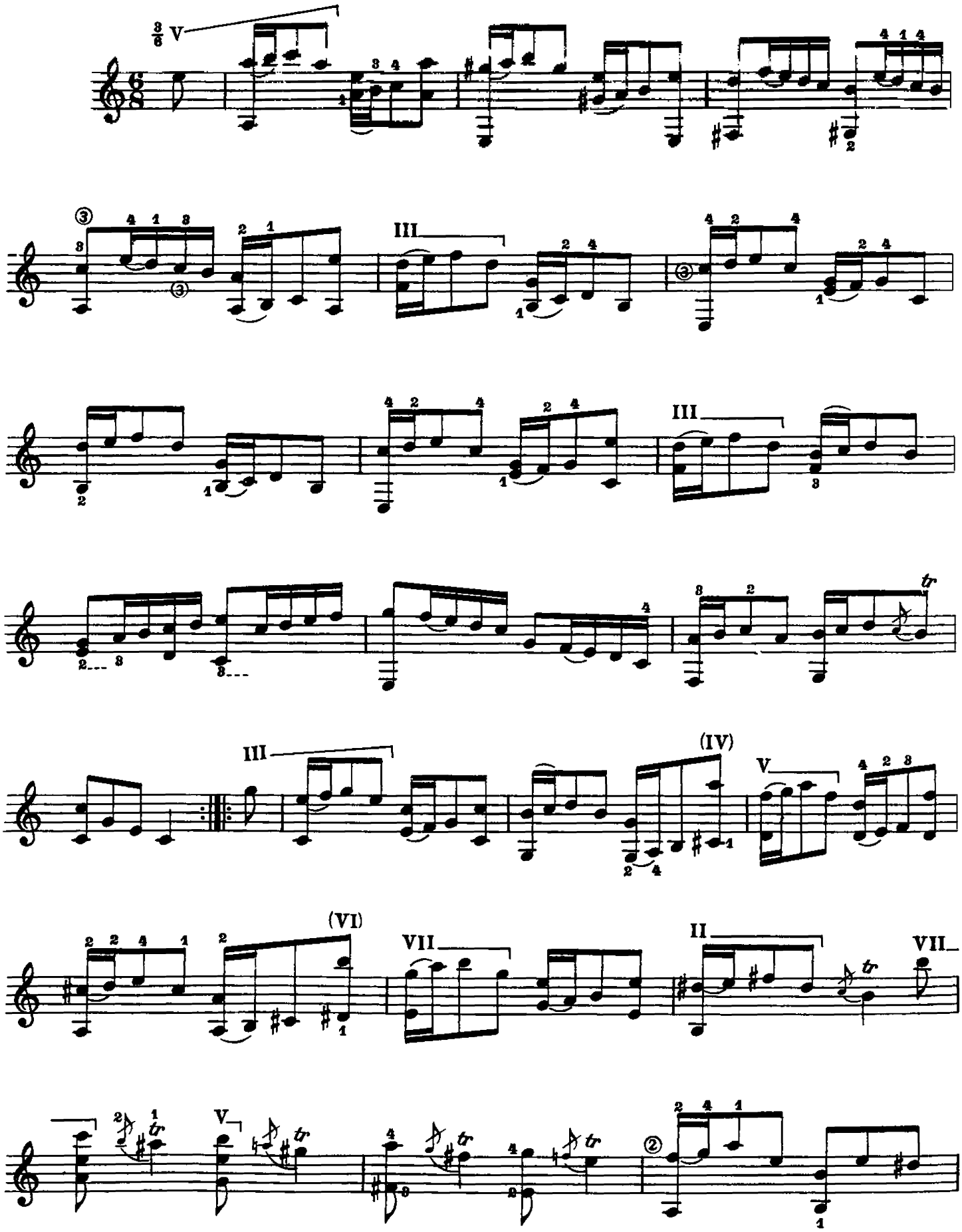


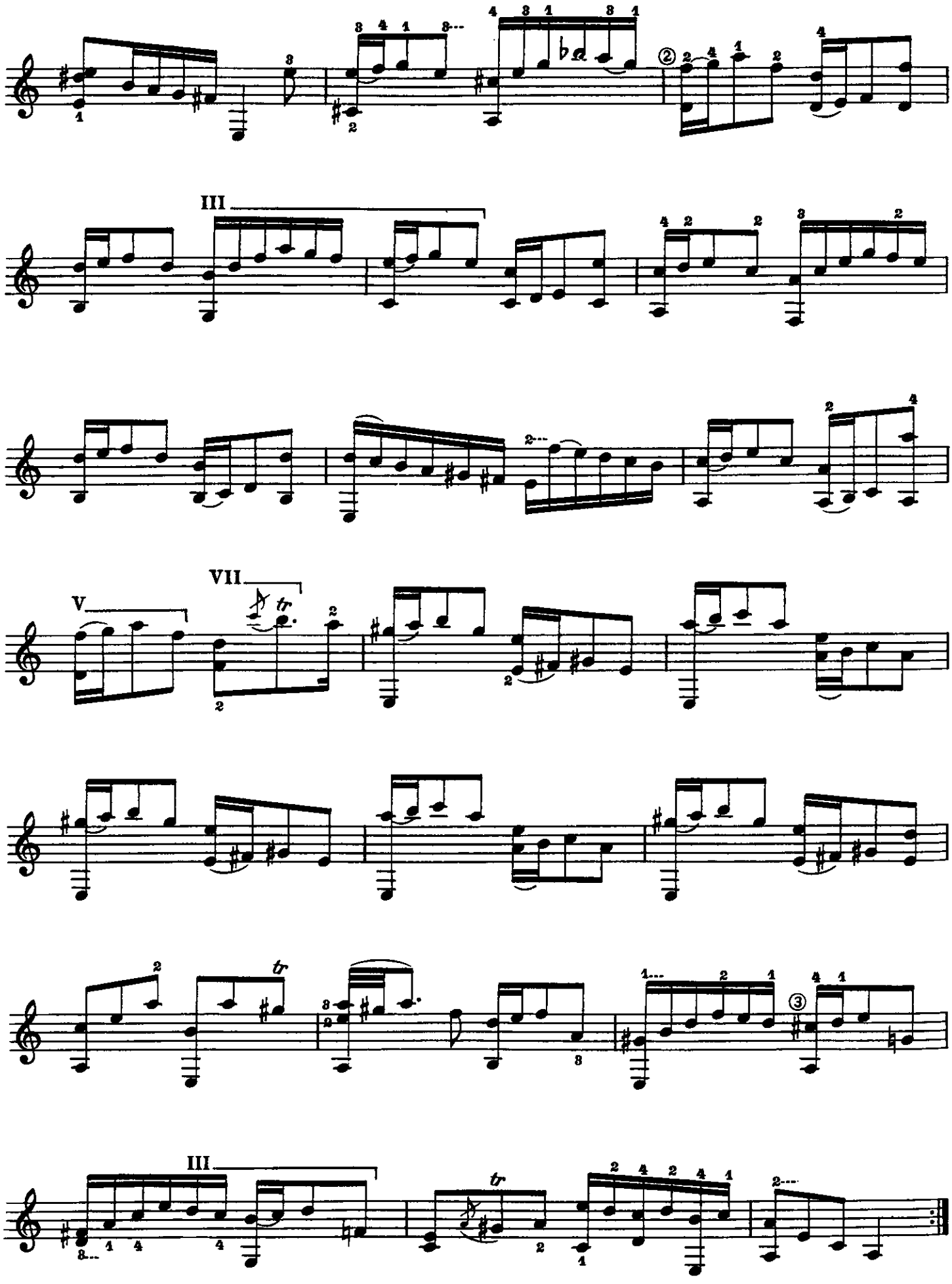

V
II
II

IX - GIGA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS

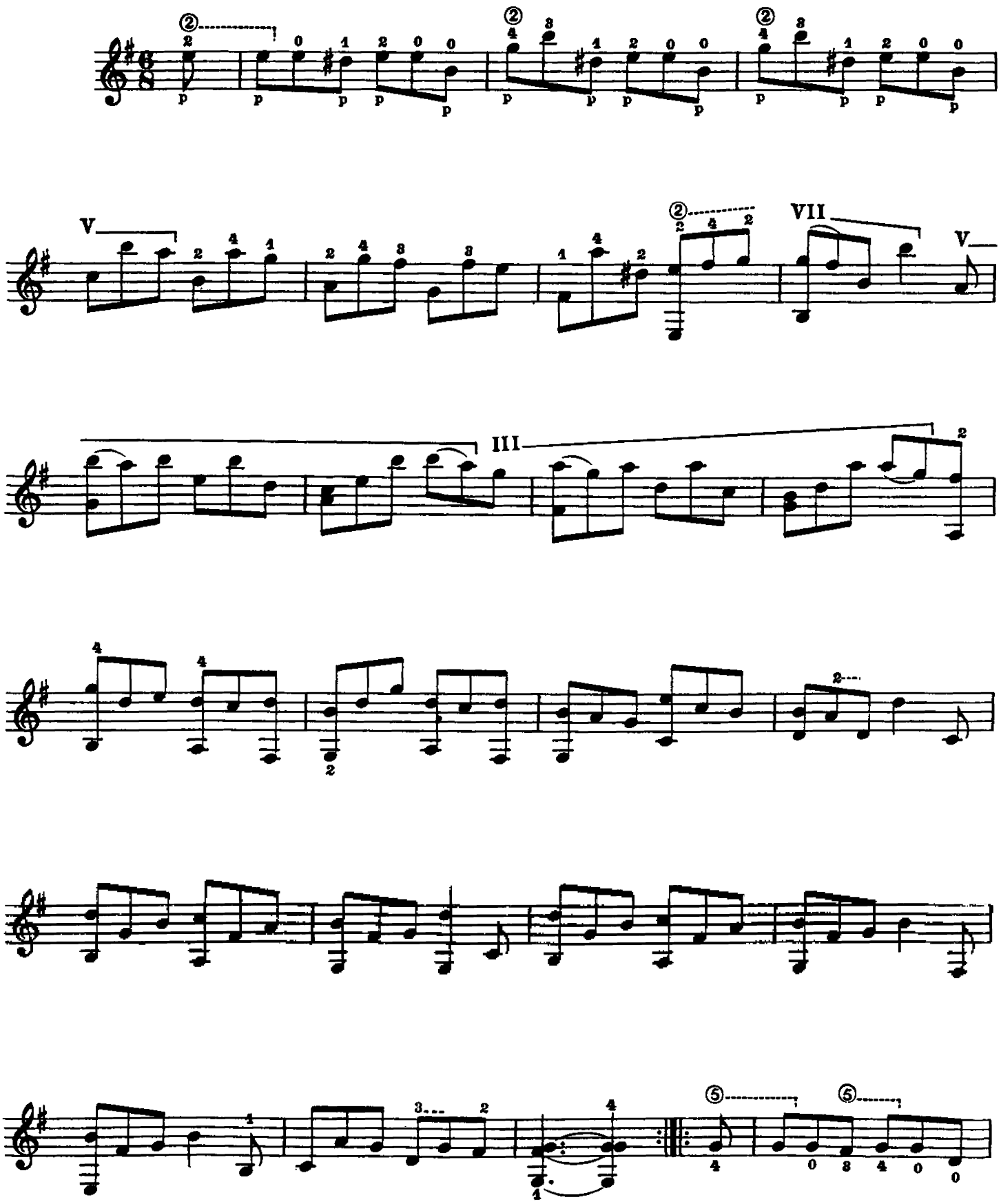


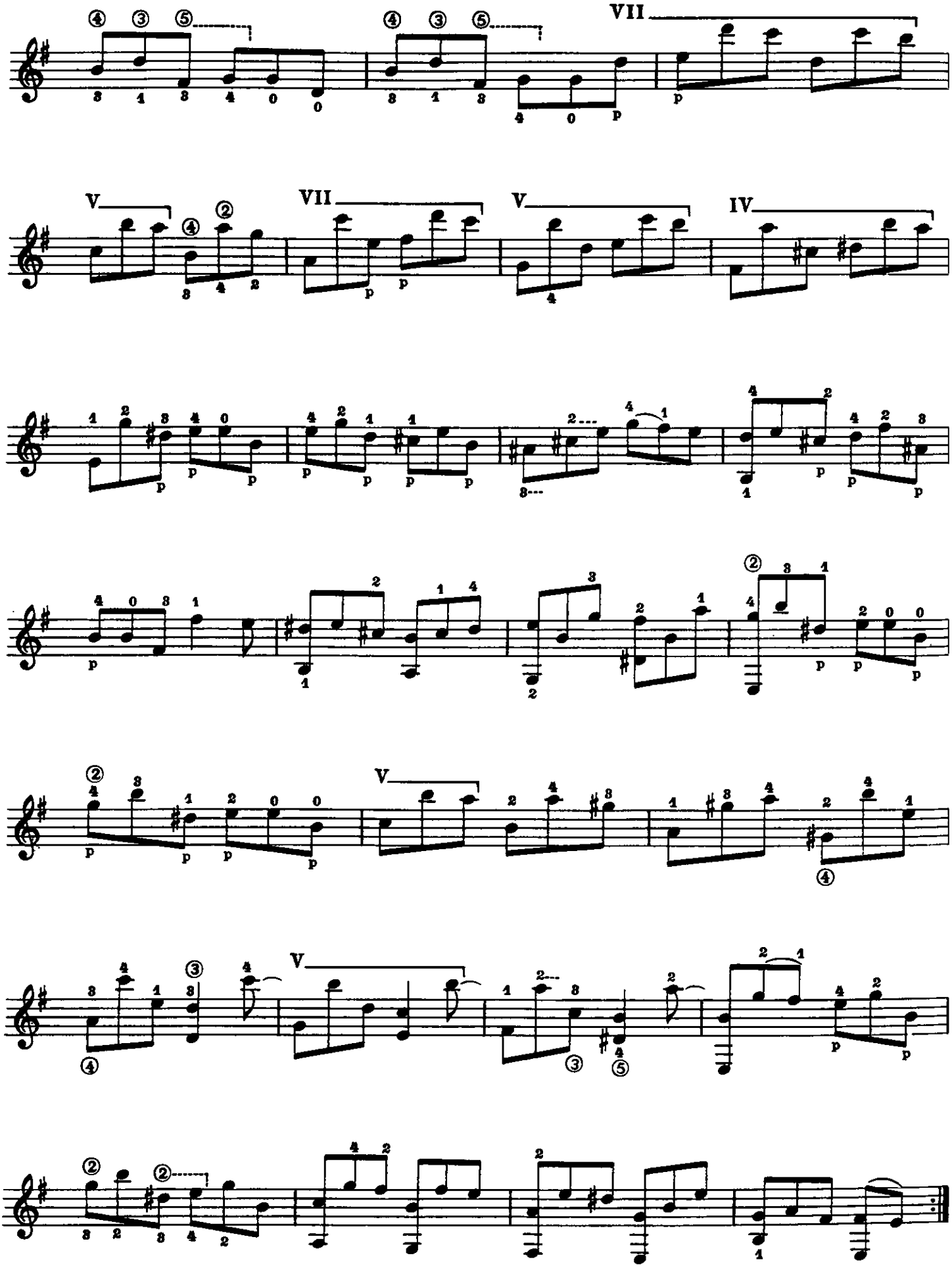

III
V
VII
tr
III
tr

X - GIGA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

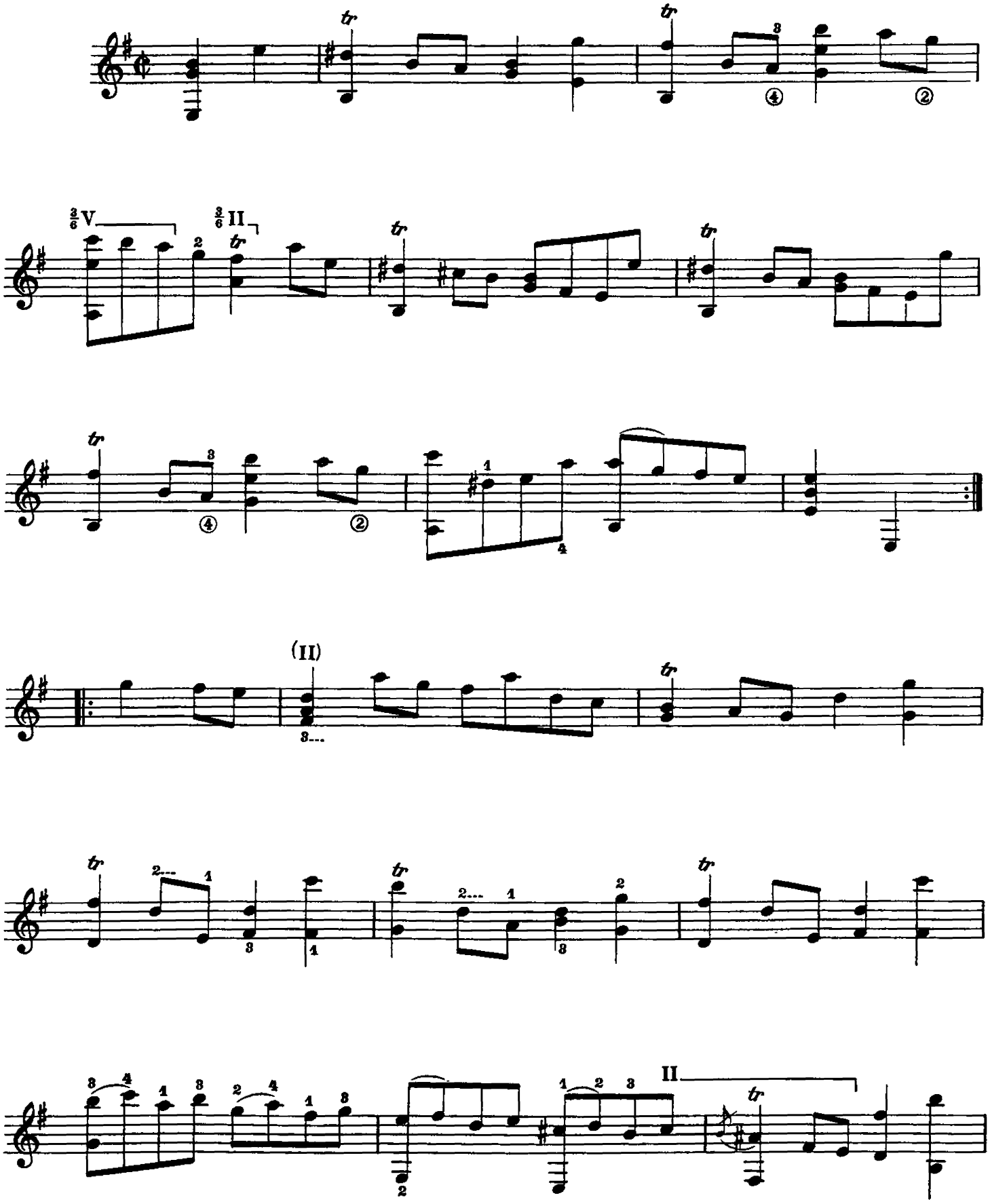


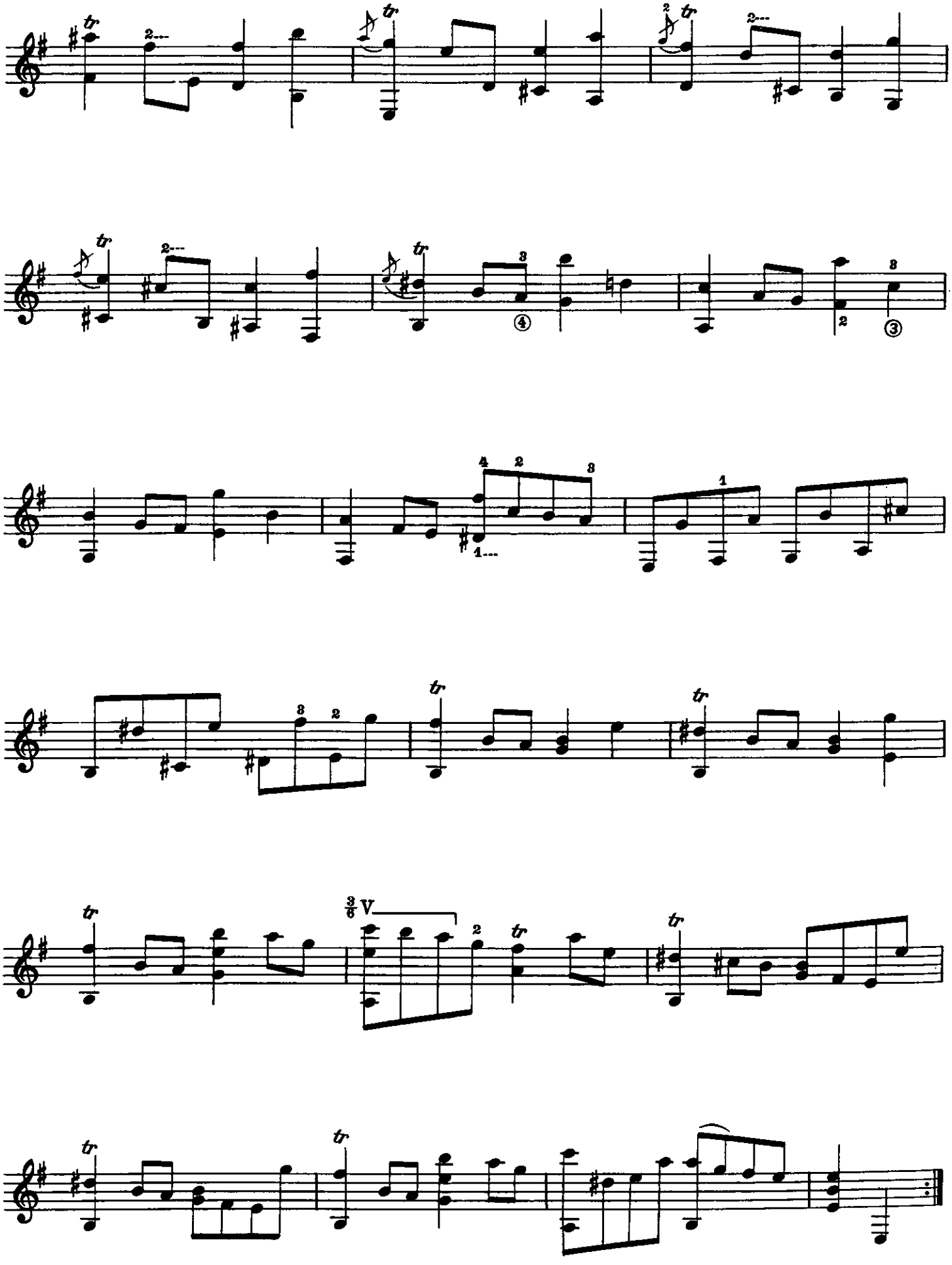


XI - RIGAUDON

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

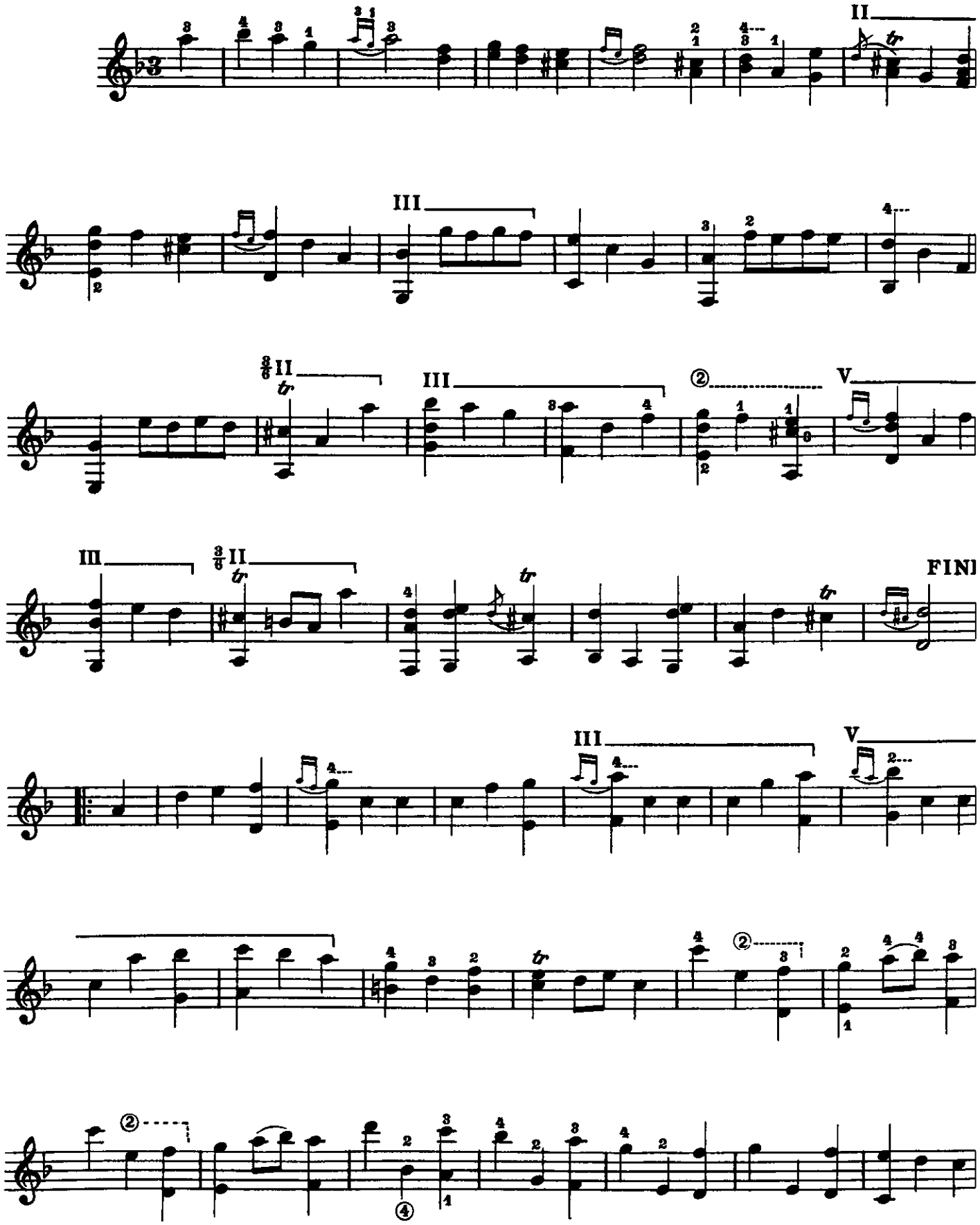


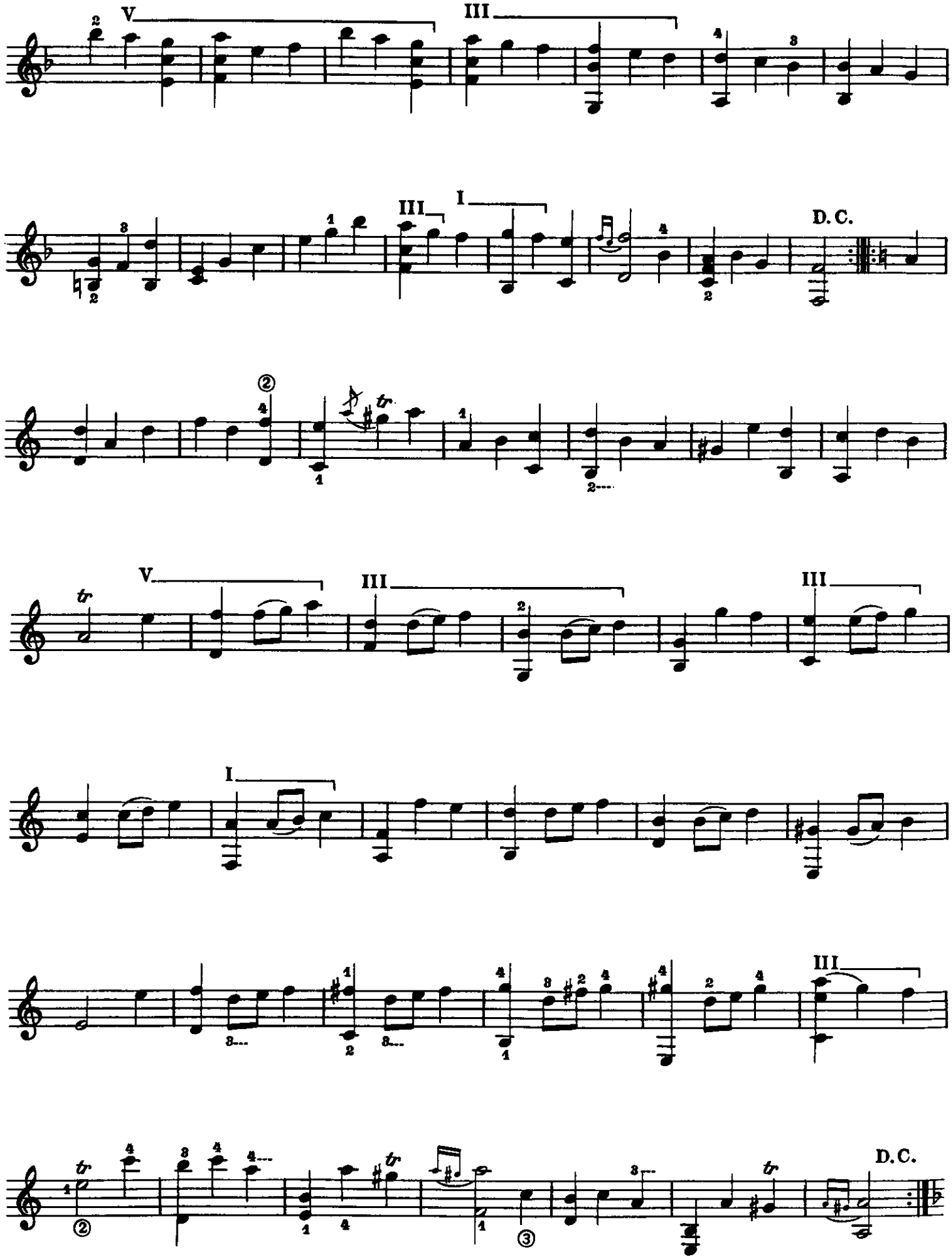


XII - RONDEAU

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEI

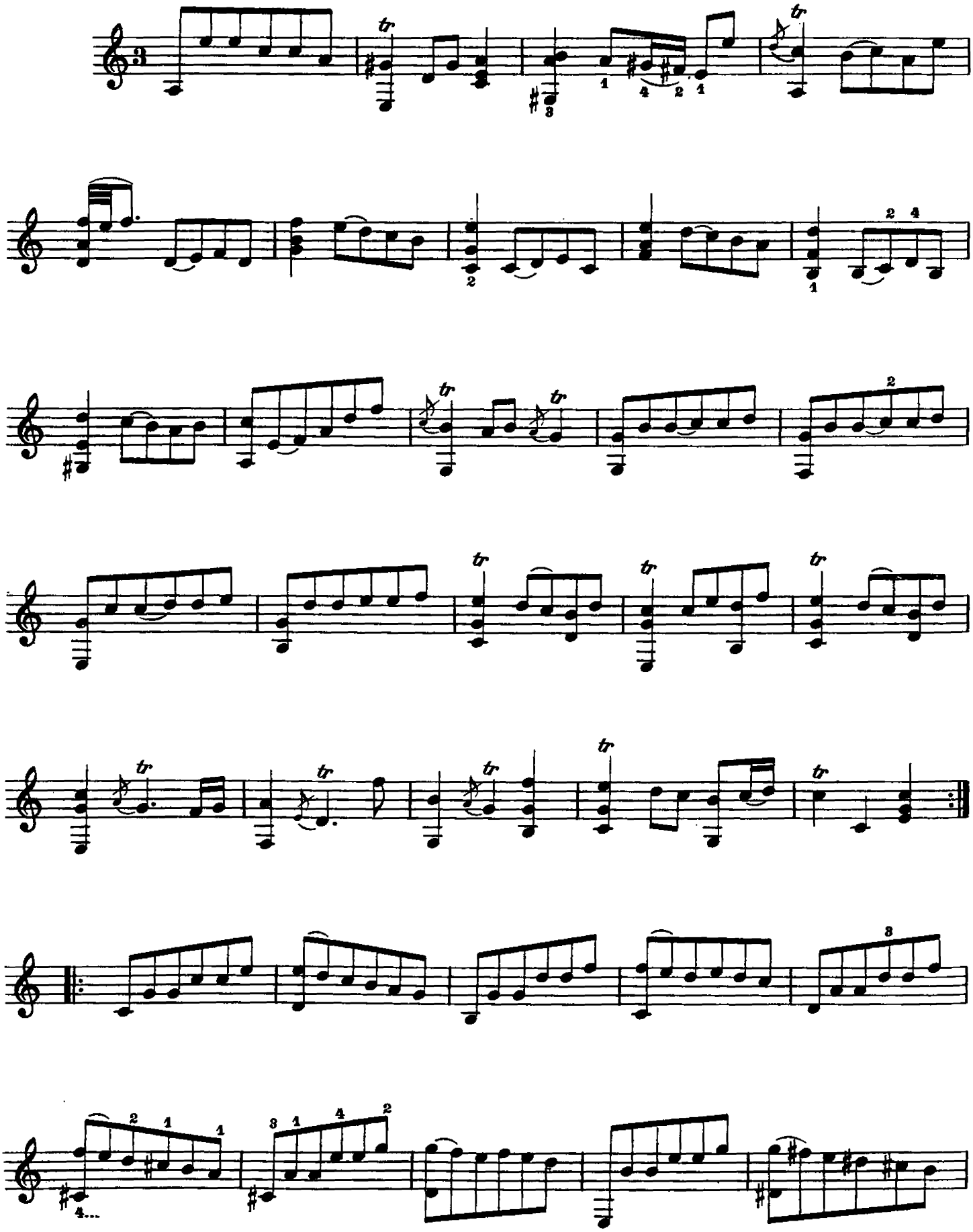


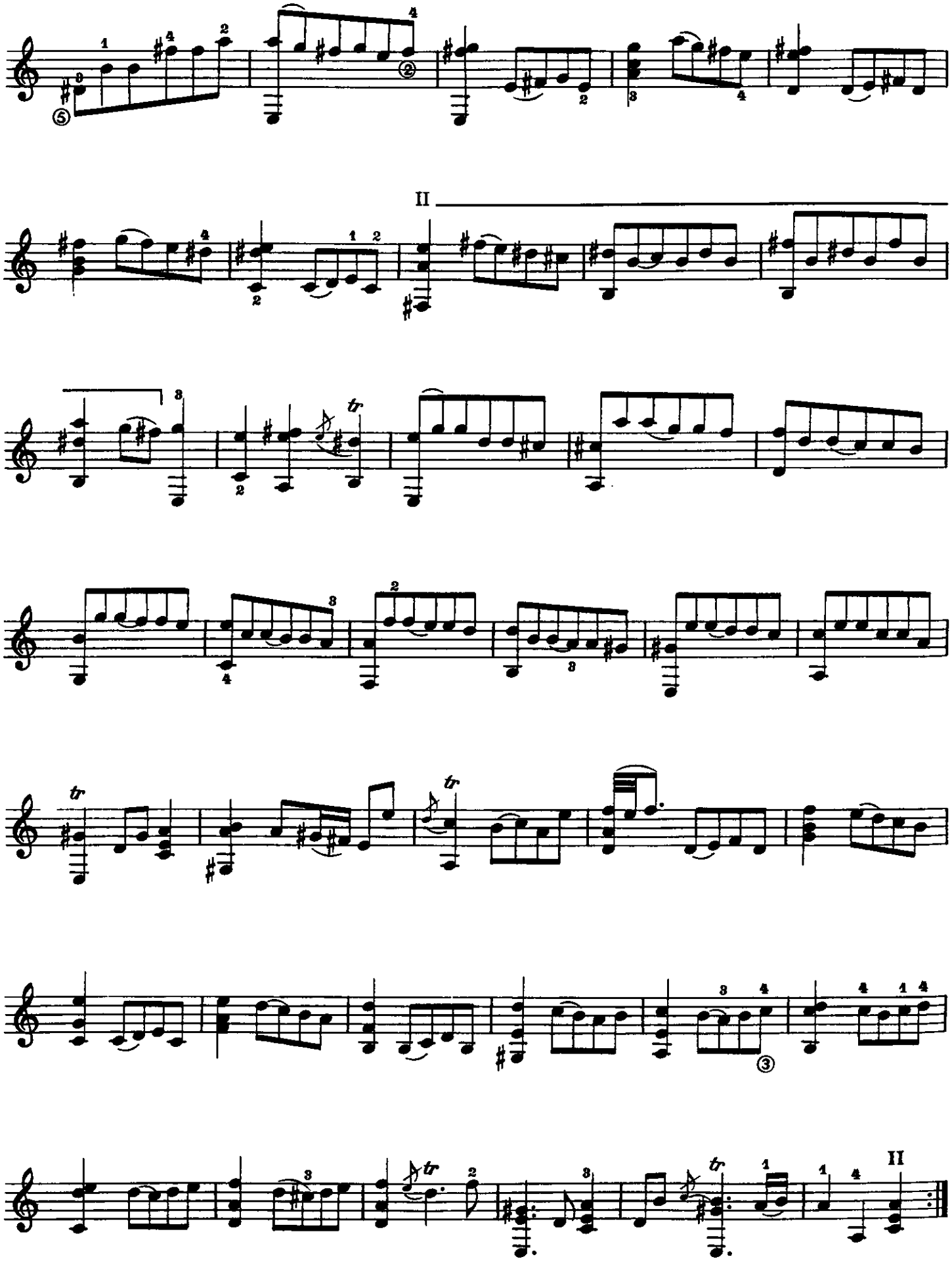

V
III
III
I
D.C.
V
III
III
I
III
D.C.

XIII - MINUETTO

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS

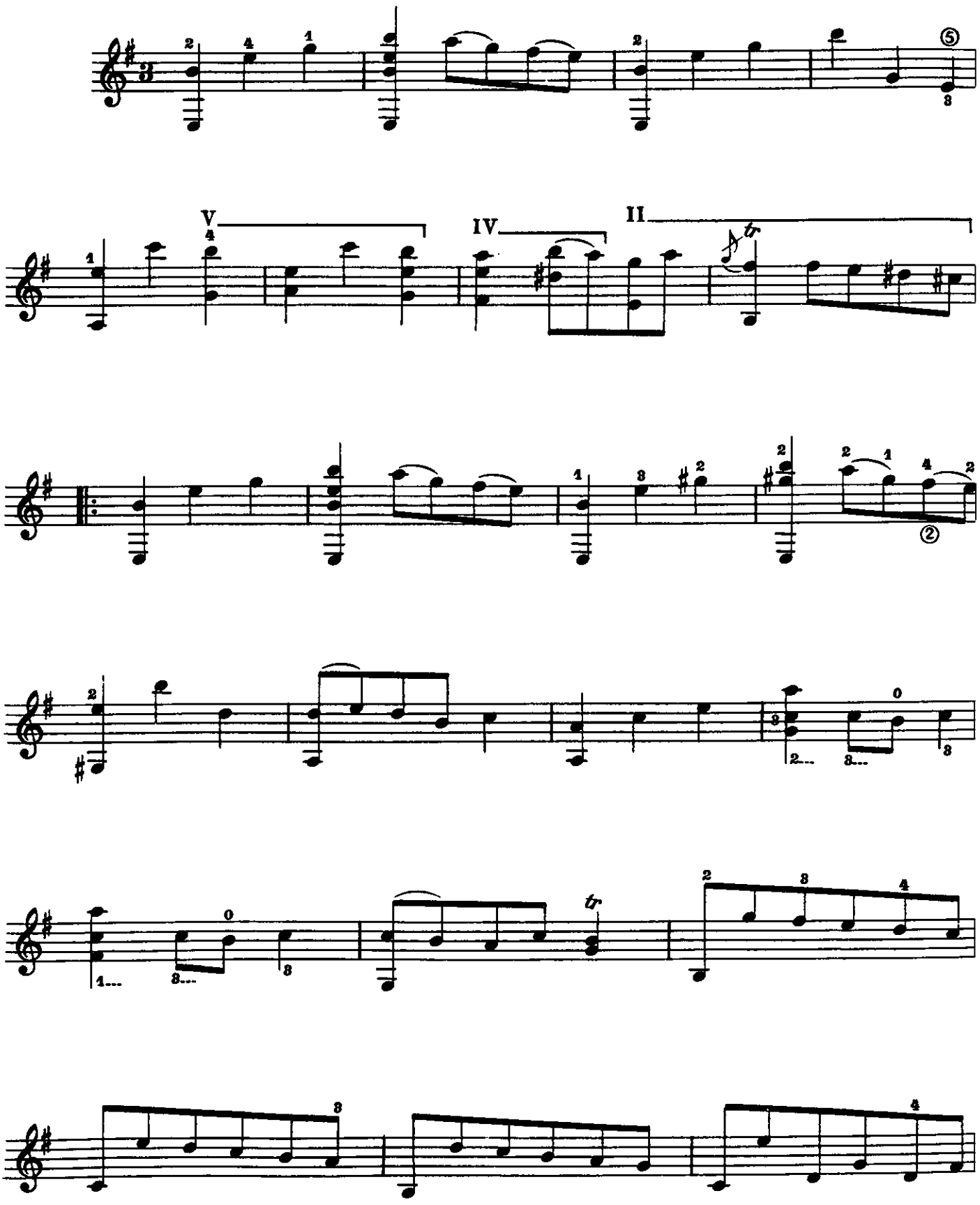


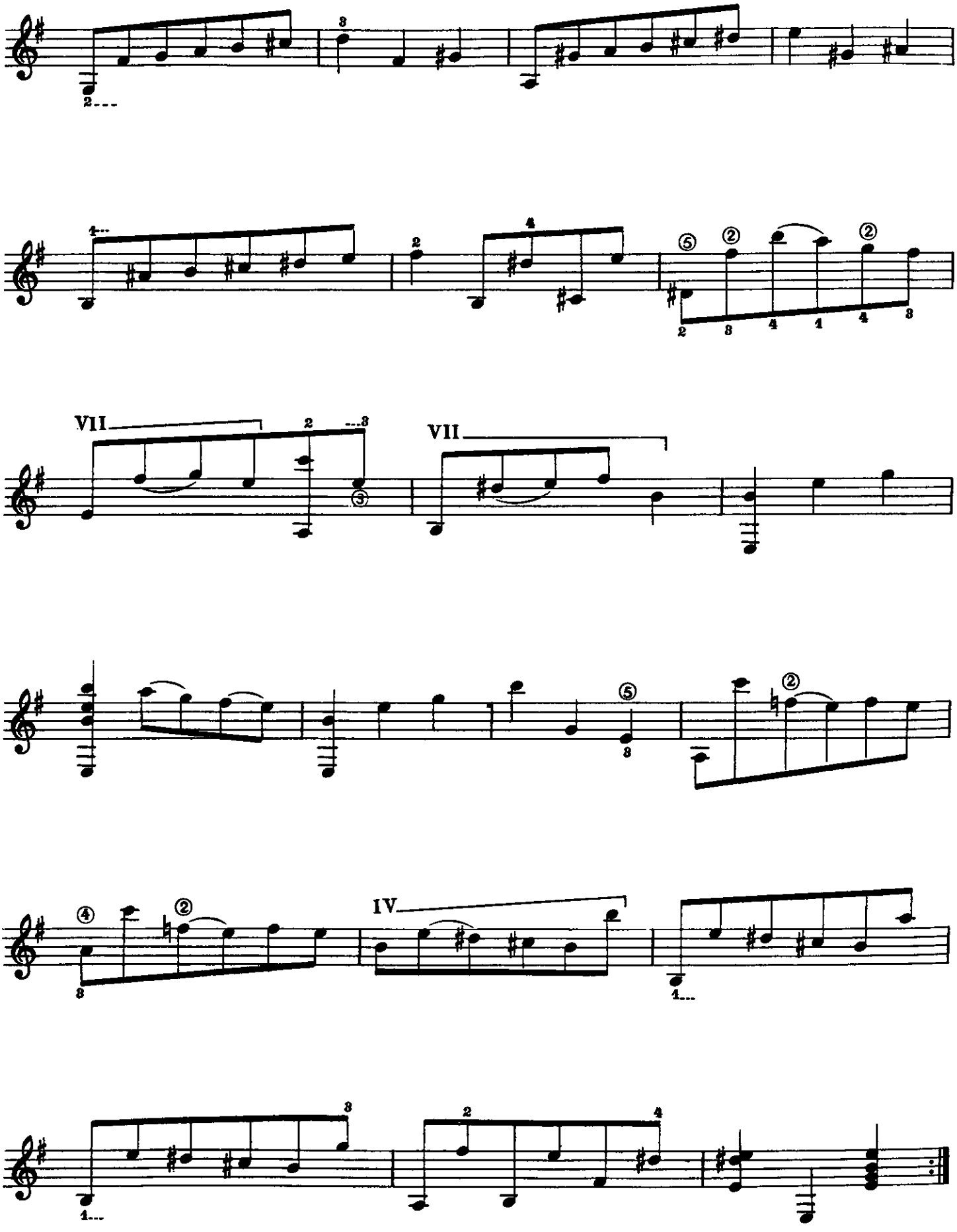

II
II

XIV - MINUETTO

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WE

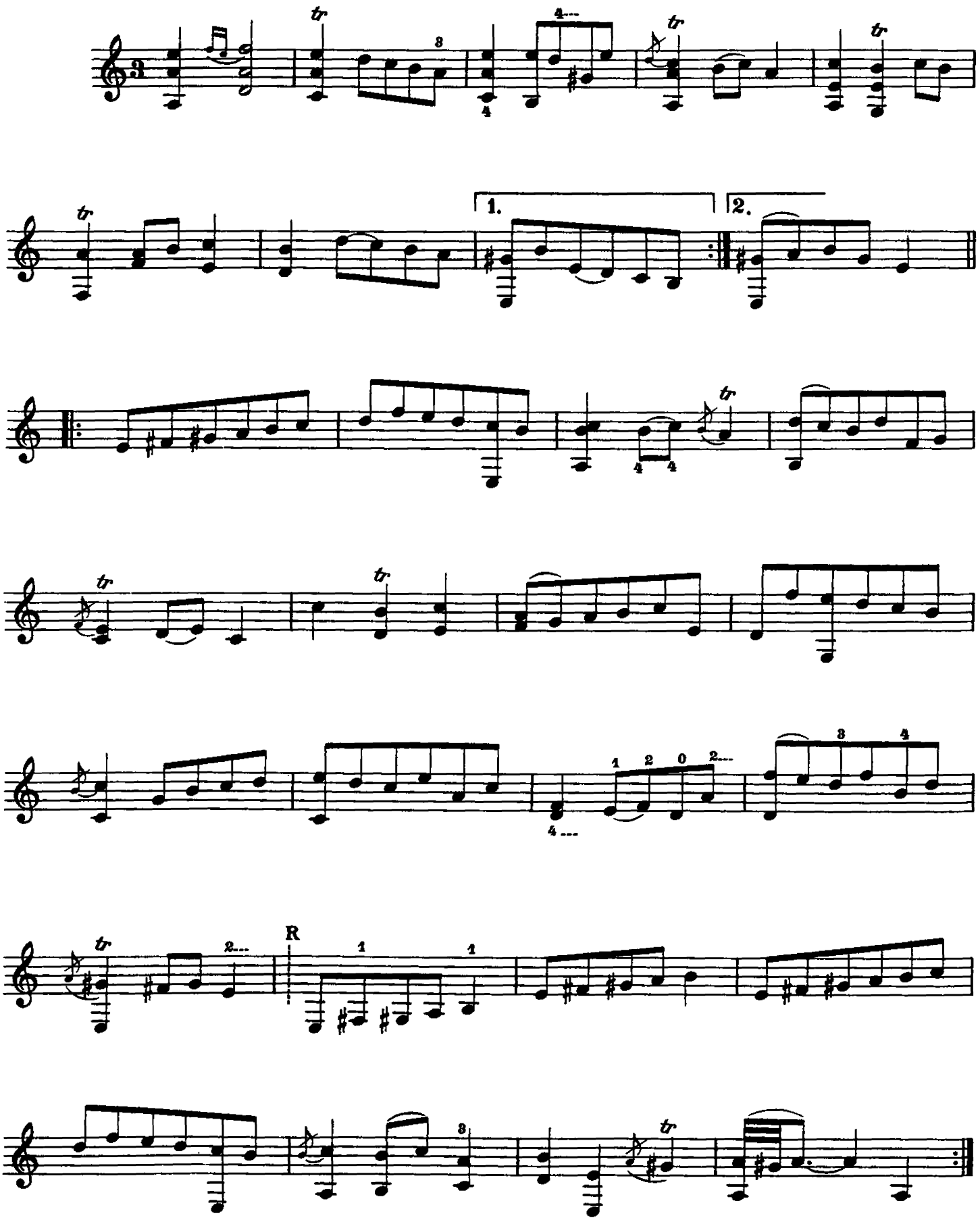



VII
VII
IV

XV - MINUETTO

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

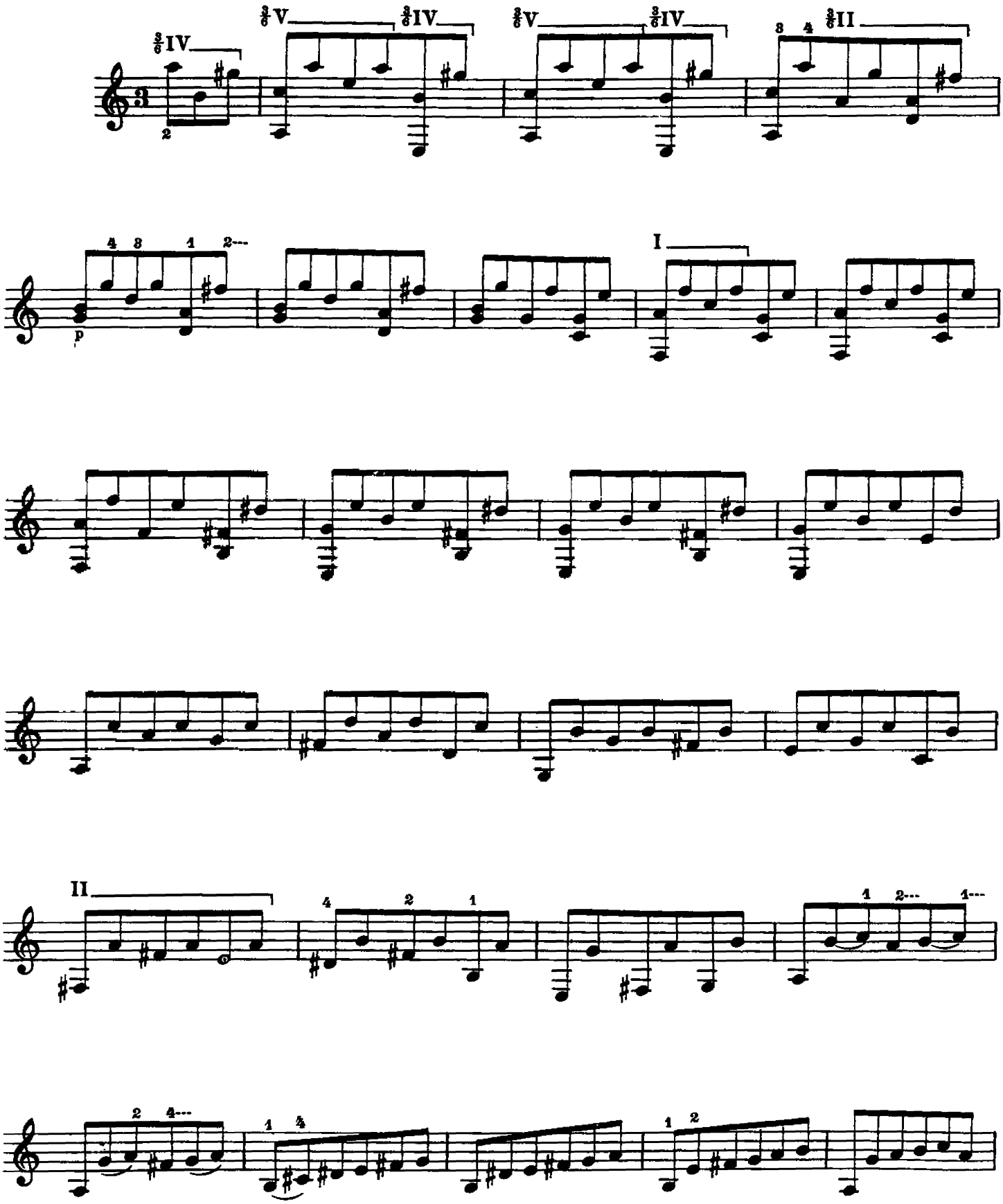
S.L. WEISS

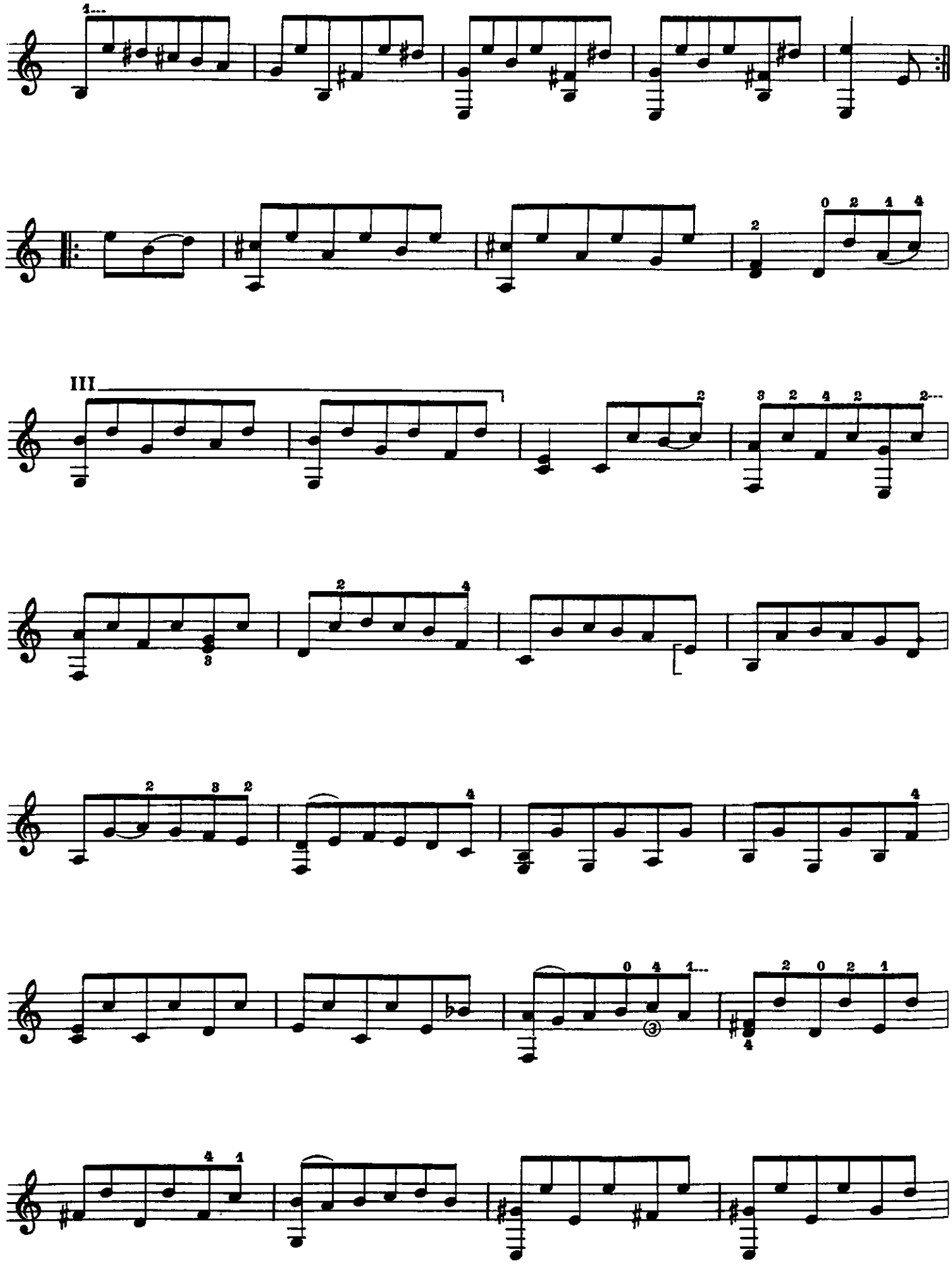


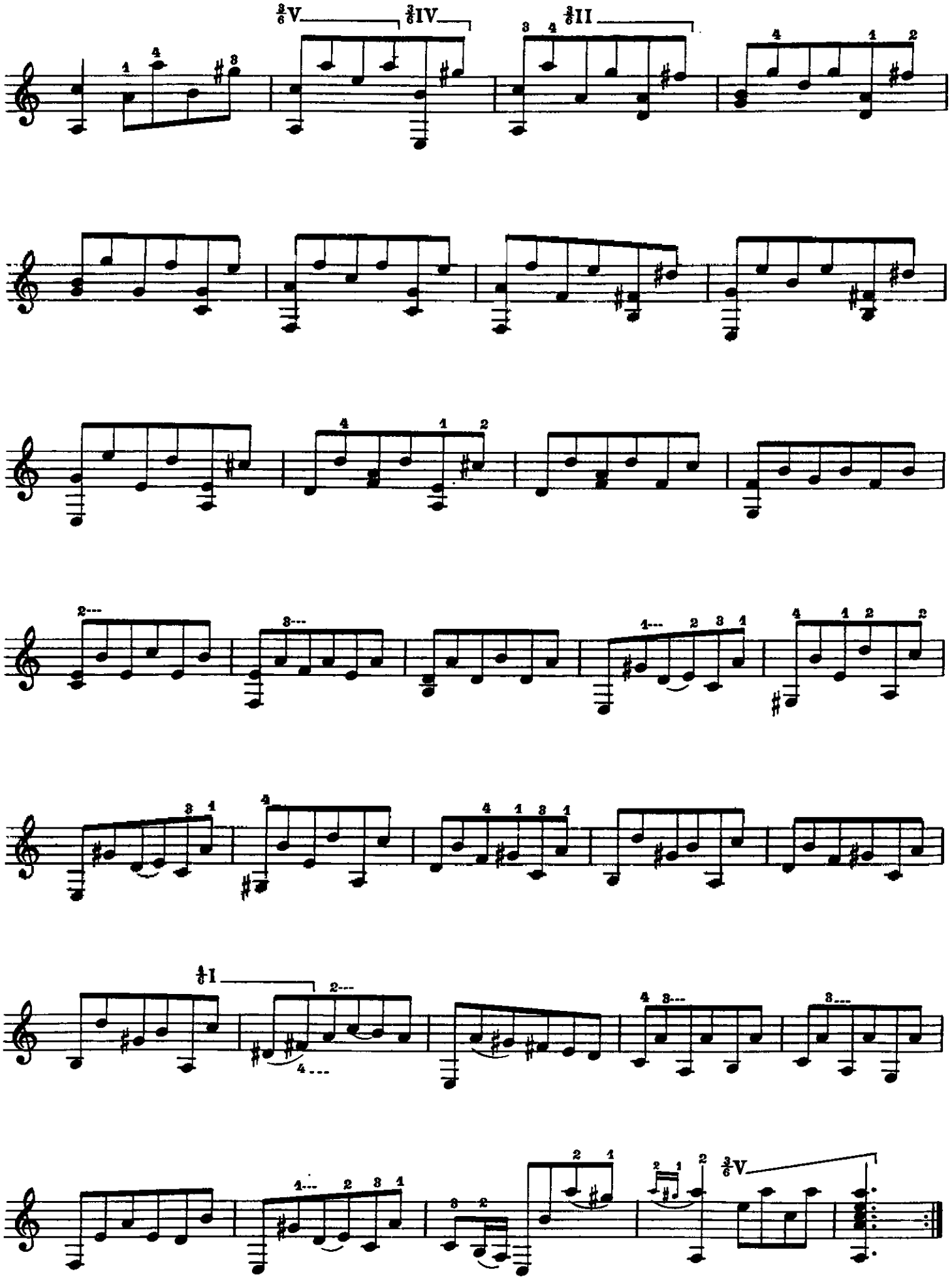
XVI - CORRENTE

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEISS



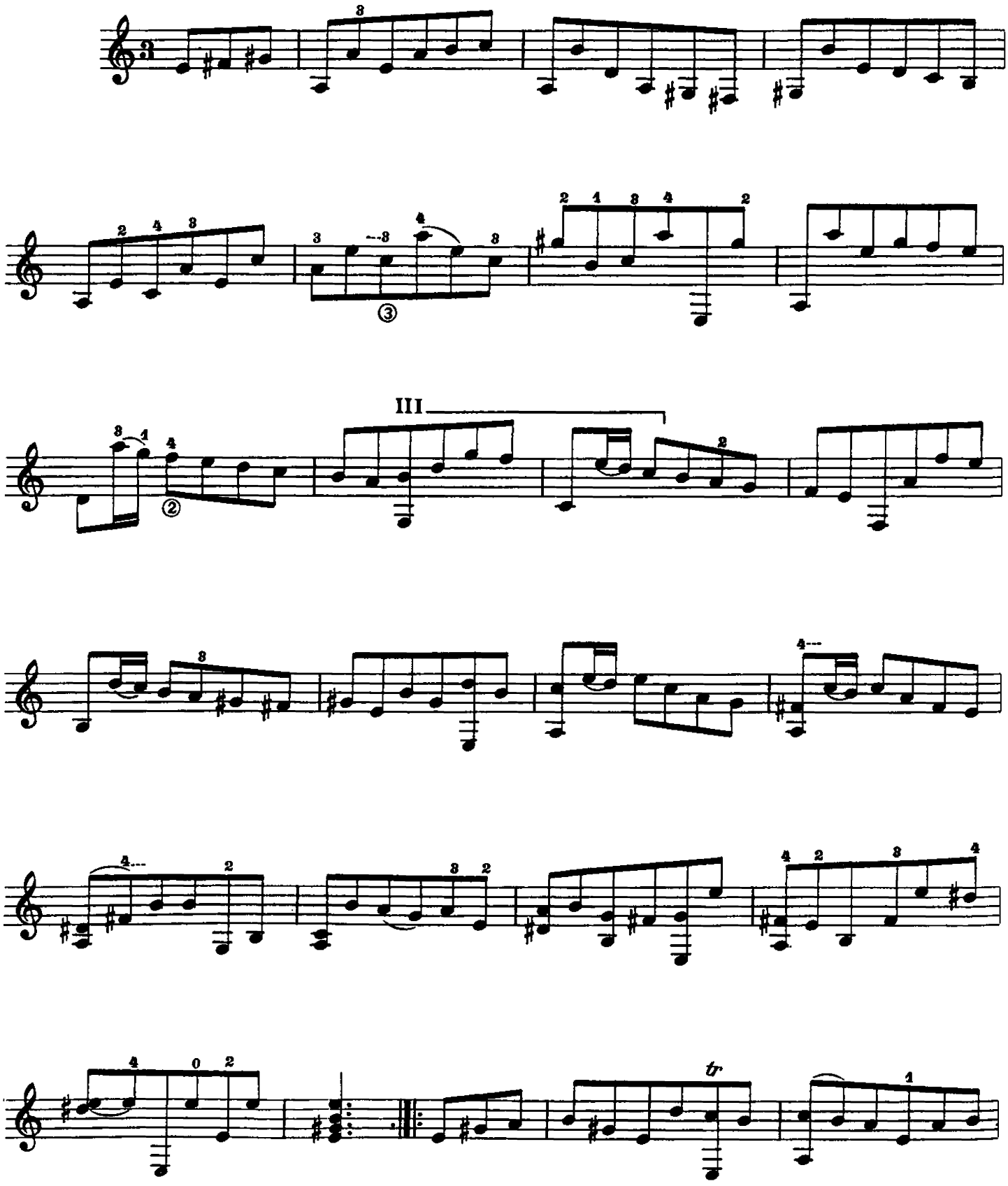


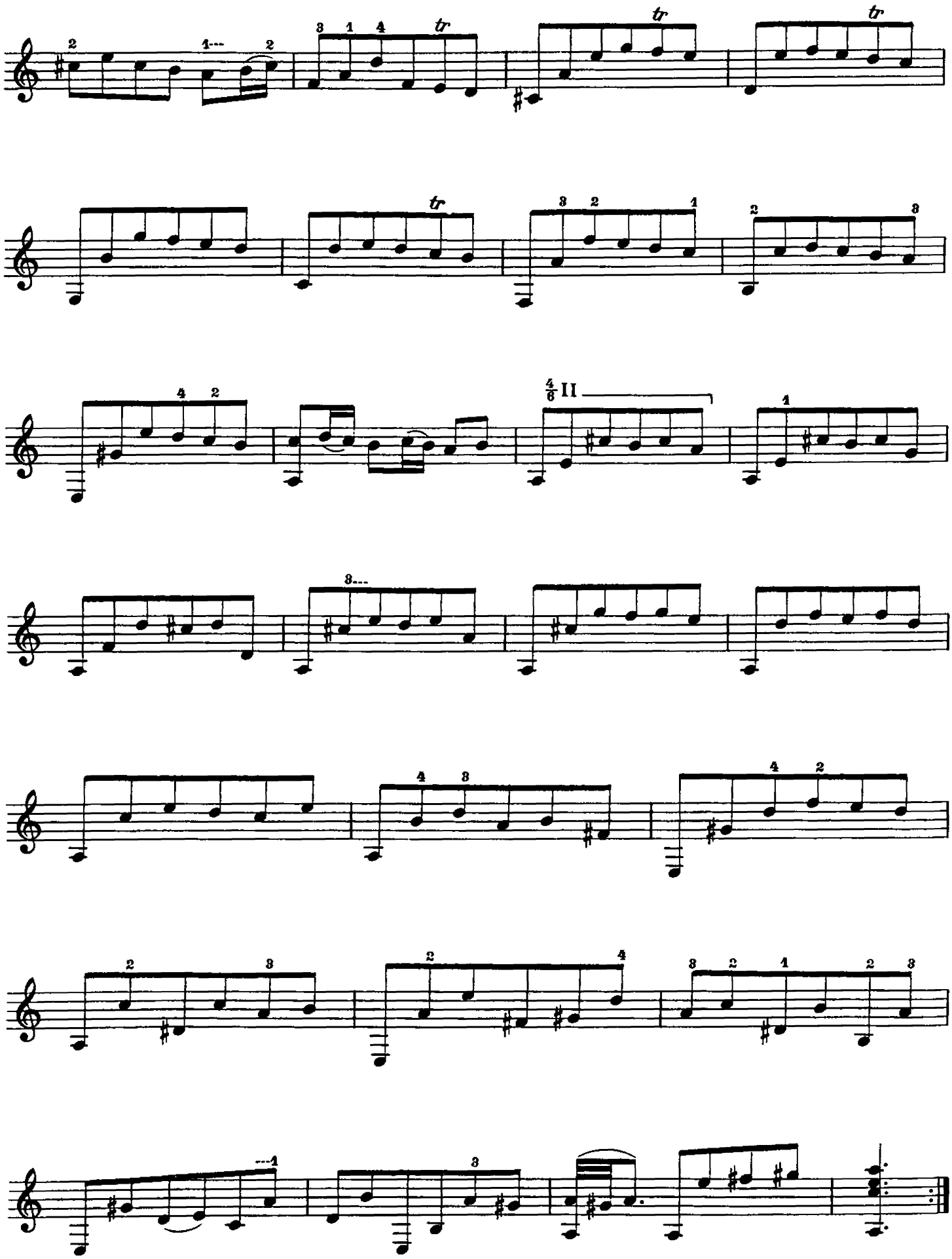

3/6V
3/6IV
3/6II
3/6I
3/6V

XVII - CORRENTE

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS

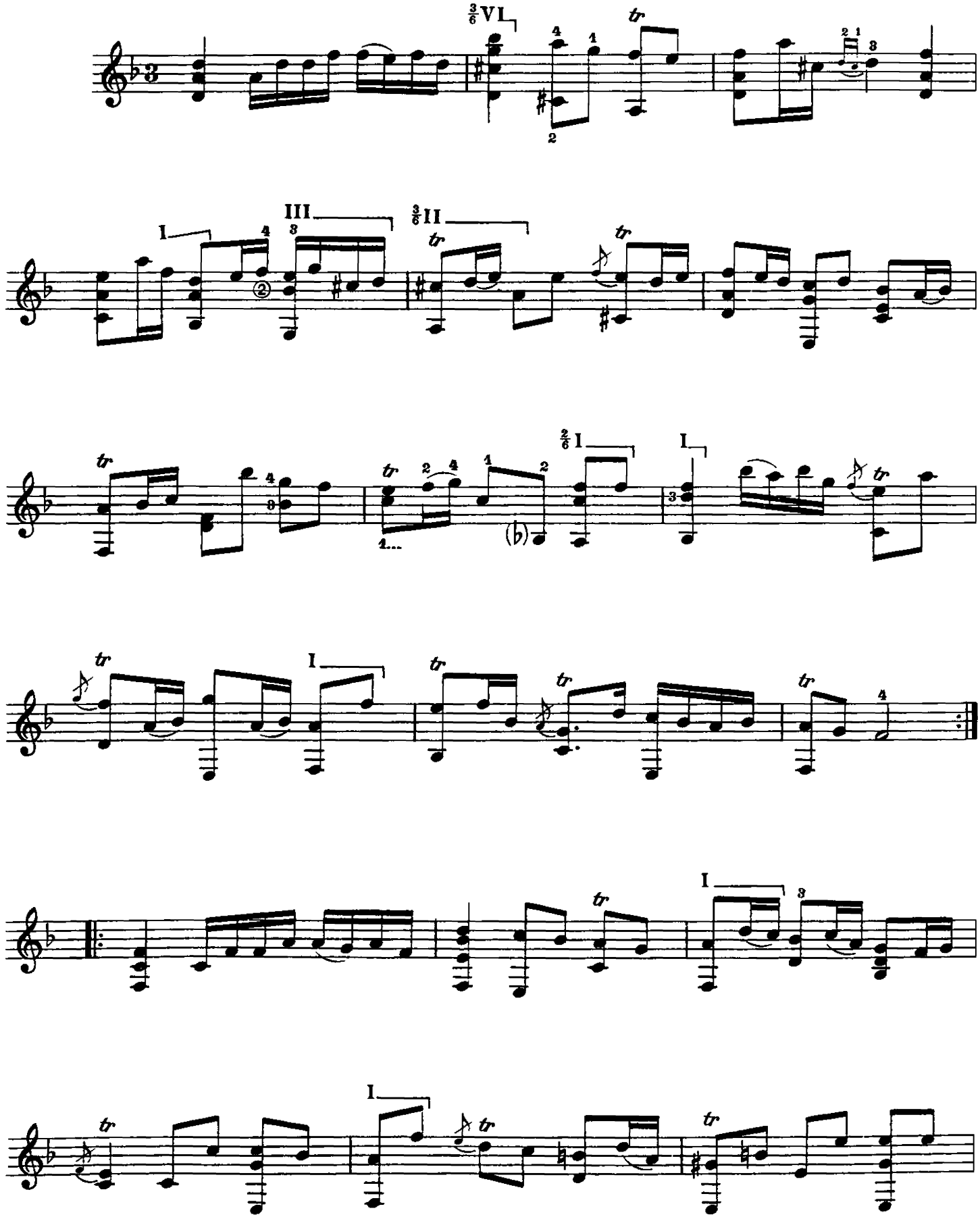




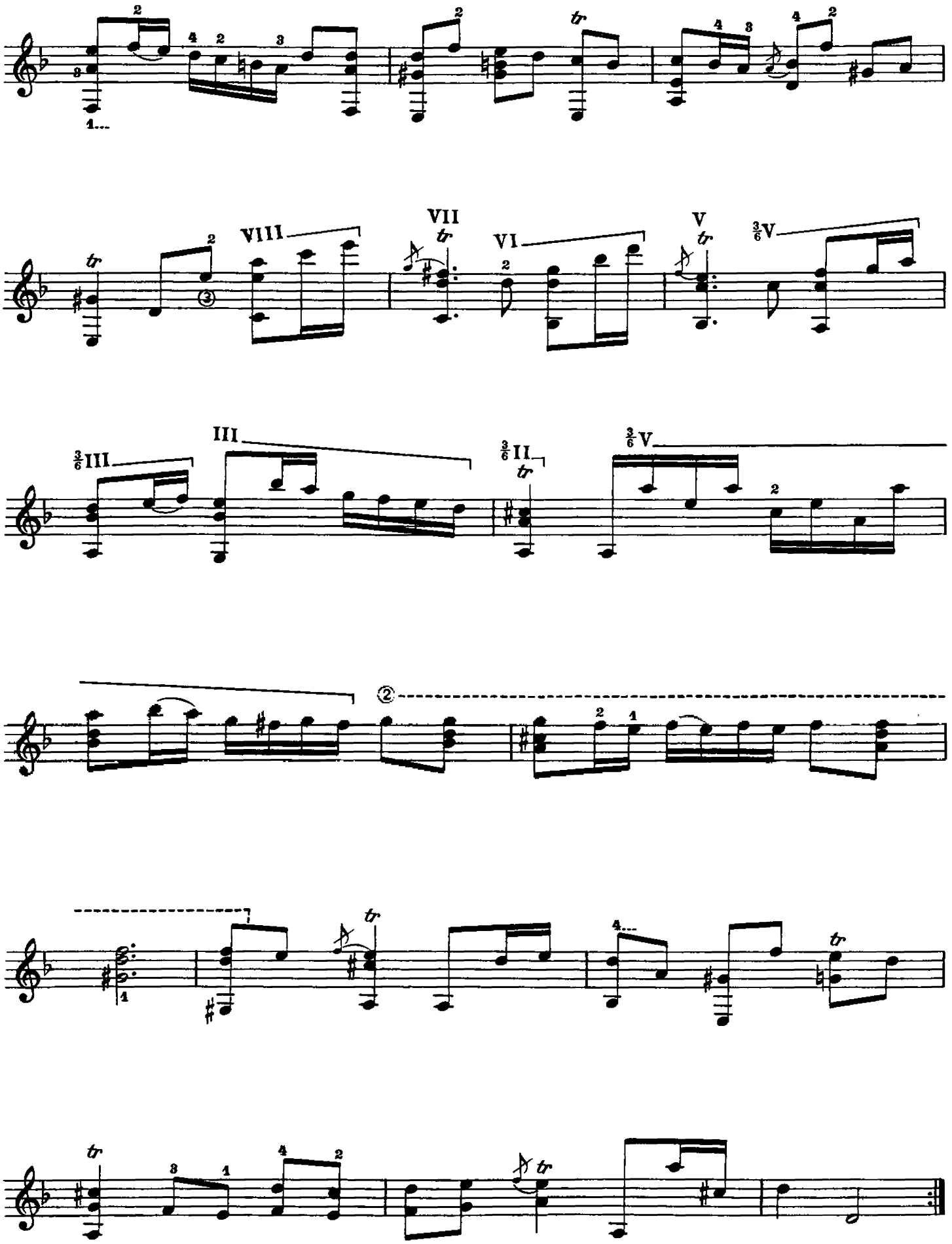
XVIII - SARABANDA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS



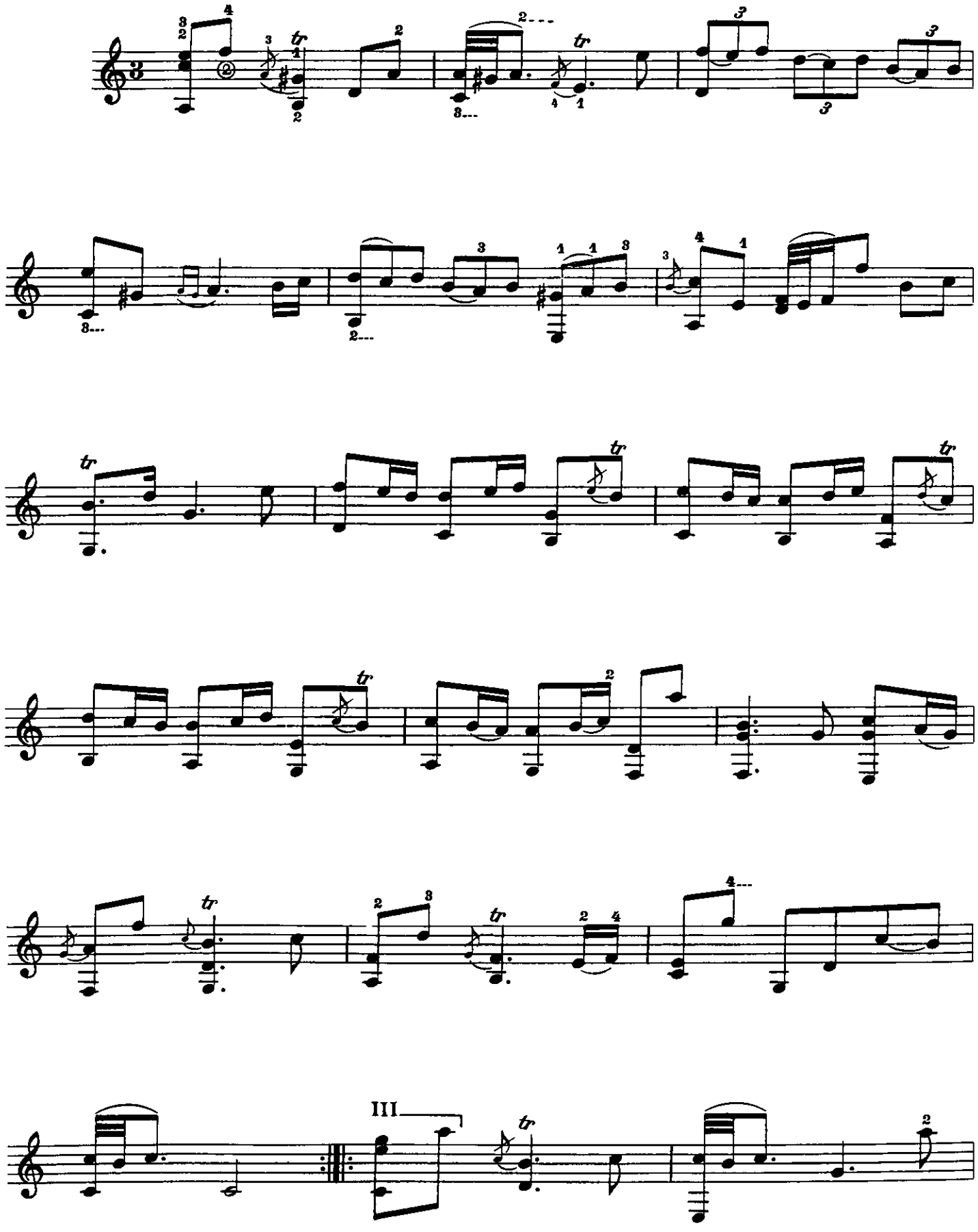
Proprietà per tutti i paesi delle Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italia

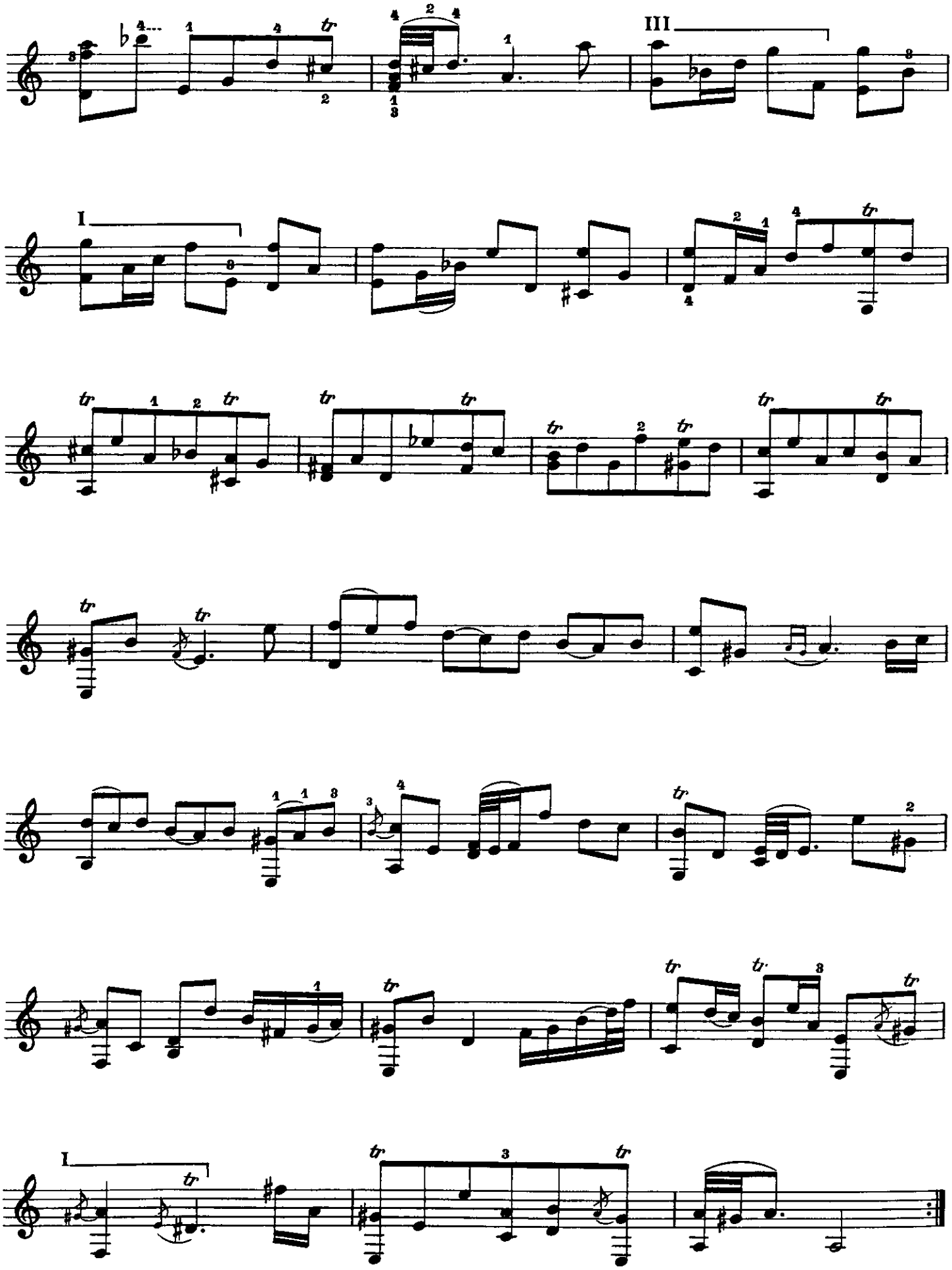

VIII
VII
VI
V
3/6 V
3/6 III
III
3/6 II
3/6 V

XIX - SARABANDA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS

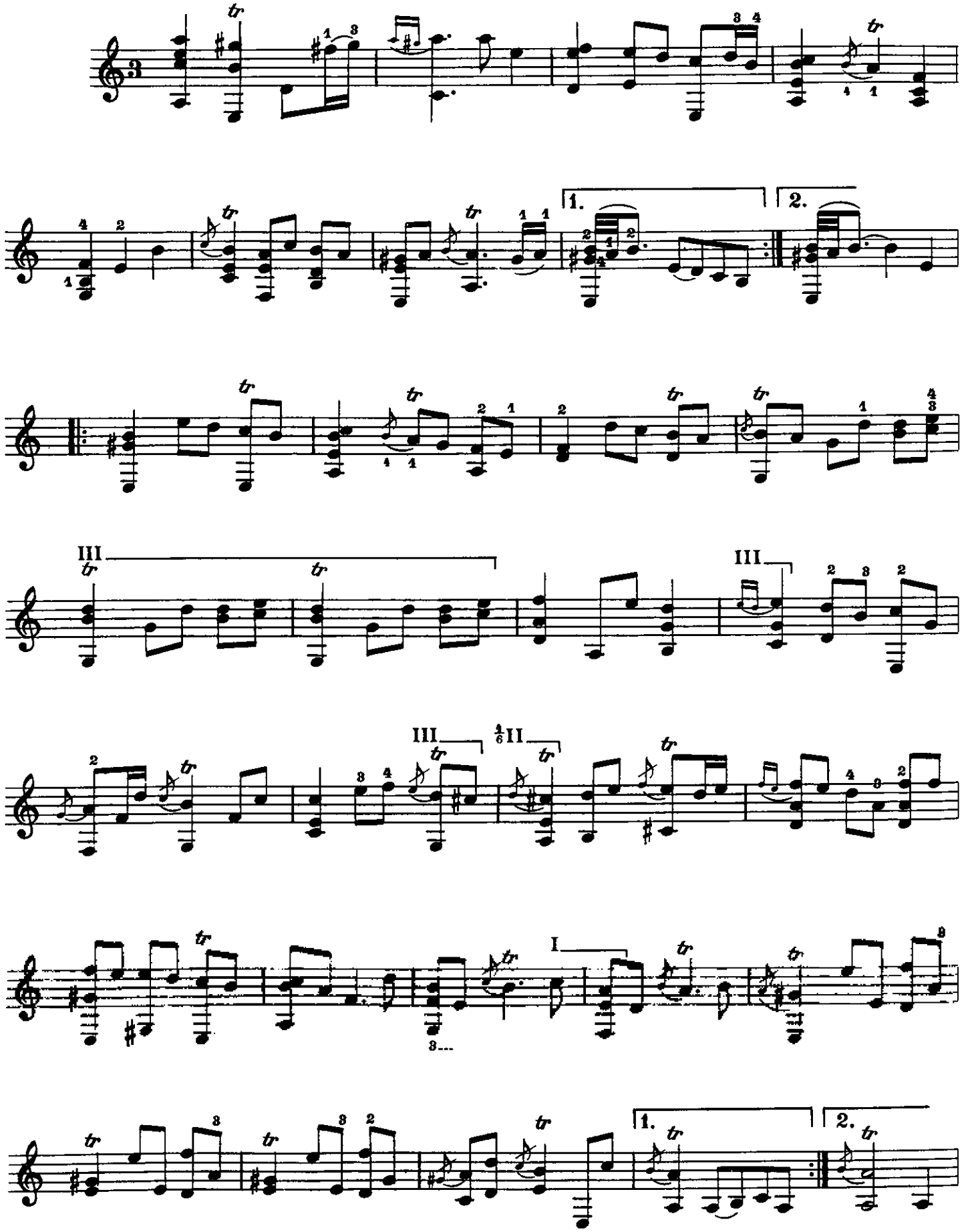



III
I
I

XX - SARABANDA

Trascrizione per chitarra
di MIGUEL ABLÓNIZ

S.L. WEIS



SYLVIUS LEOPOLD WEISS

VENTI
DANZE BAROCCHE

Trascrizione per chitarra
di
MIGUEL ABLÓNIZ

INDICE

I - Bourrée	pag.	6
II - Bourrée	pag.	8
III - Bourrée	pag.	10
IV - Gavotta	pag.	12
V - Gavotta	pag.	14
VI - Gavotta	pag.	16
VII - Allemanda	pag.	18
VIII - Allemanda	pag.	20
IX - Giga	pag.	22
X - Giga	pag.	24
XI - Rigaudon	pag.	26
XII - Rondeau	pag.	28
XIII - Minuetto	pag.	30
XIV - Minuetto	pag.	32
XV - Minuetto	pag.	34
XVI - Corrente	pag.	35
XVII - Corrente	pag.	38
XVIII - Sarabanda	pag.	40
XIX - Sarabanda	pag.	42
XX - Sarabanda	pag.	44

EDIZIONI MUSICALI **BÈRBEN** ANCONA - ITALIA