

C. E. F. Weyses symfonier

Af Carsten E. Hatting

Weyses symfonier udgør måske nok kun en ret begrænset del af det repertoire, der prægede Københavns musikliv i slutningen af det 18. århundrede, men de signalerer en betydningsfuld udvikling. Det var i 1790'erne, at nogle af Haydns og Mozarts modne værker dukkede op på koncertprogrammerne og satte bevægelse i de musikalske smagsidealer. Der var tale om en ny musik, der på mange måder var krævende og udfordrende, og Weyse tog i høj grad ved lære af den. Weyses symfonier kan samtidig, set i sammenhæng med hans situation som ung komponist i byen, kaste nogle glimt ind over et lidt dunkelt belyst område af dansk musikhistorie og hjælpe til at forme billedet af det koncertliv, der blev båret af pionerer, entusiastiske fagmusikere og ihærdige amatører samt – ikke at forglemme – et publikum, der var tilstrækkelig interesseret i musik til at belønne de aktive ved at betale for varen.

Det vil være dristigt at tale om en egentlig dansk symfonisk tradition forud for disse syv symfonier. Ganske vist blev der på *Det kgl. Teater* – det vigtigste samlingssted for den borgerlige elite i København – før forestillingerne og i mellemakten ofte spillet symfonier. Det kan f. eks. ses af fire samlinger fra 1760'erne med håndskrevne symfonier i stemmebøger i *Det kgl. Bibliotek*. Der er tillige siden 1720'erne blevet givet koncerter i byen, hvor der efter al sandsynlighed også har været spillet symfonier. Og der eksisterer fra det 18. årh. en del enkeltvis overleverede symfoniske værker, komponeret her i landet, enten af danske komponister eller af udenlandske, der virkede her. Men repertoireet kan næppe kaldes sammenhængende. Snarere giver det indtryk af den brogede situation i europæisk musikliv i århundredets midterste årtier. De indførte værker afspejler de forskellige musikmiljøer, som symfonierne kom fra; og de tilflyttede musikere har for det meste bragt en tradition med sig.

Den tidligste af de kendte danske symfonier er Joh. Erasmus Iversens D dur symfoni fra 1747.¹ Iversen var koncertmester i selskabet »*Det musikalske Societet*« og arbejdede der sammen med Ludvig Holberg og J.A. Scheibe. Societetets koncerter ophørte i 1749, men nye selskaber fulgte umiddelbart i dets spor. De næste symfonier i kronologisk rækkefølge er skrevet af J.E. Hartmann og H.H. Zielche, der begge kom til byen fra kapellet i Plön, da de slesvig-holstenske hertugdømmer tilfaldt det danske kongehus efter den sidste hertugs død i 1761. Hartmann blev i 1768 koncertmester både i *Det kgl. Kapel* og i det ansete selskab »*Harmonien*« (se s. 16 nedenfor). Selv om de fire symfonier af ham, som man kender, er komponeret før dette selskabs grundlæggelse i 1778, udelukker det naturligvis ikke, at de er blevet opført ved selskabets koncerter. Det samme kan siges om Zielches seks symfonier, alle fra 1774. F.L.Æ. Kunzen afløste i 1795 J.A.P. Schulz som kgl. kapelmester, men havde allerede i 1780'erne opholdt sig i byen og i disse år taget aktiv del i de musikalske klubbers virksomhed, som det fremgår af en ny undersøgelse.² Af ham kendes to symfonier i hhv. G dur og g mol. Den første kan være komponeret i København eller i Kiel før 1787 og kendes i et arrangement for klaver. Derimod vides det ikke, hvornår den anden er blevet til. Den står i samme tonart, g mol, som Weyses 1. symfoni, men de to værker ligner ellers slet ikke hinanden. Det overleverede symfoniske repertoire fra 1780'erne omfatter endelig en gruppe værker af den relativt ukendte Simoni dall Croubelis³ samt en enkelt symfoni af den danskfødte Claus Schall.

Det ville være mærkeligt, hvis Weyse ikke skulle have stiftet bekendtskab med nogle af disse symfonier. På den anden side tyder hans egne på, at han snarere søgte sine forbilleder hos andre komponister.

Den unge Weyse

Da C.E.F. Weyse som 15-årig i november 1789 kom til København, trådte han straks i lære som musiker hos den kgl. kapelmester J.A.P. Schulz, som det havde været hensigten med hans rejse. Forbindelsen mellem det unge talent og hans kommende lærer var formidlet af Carl Friedrich Cramer, professor i Kiel, den måske vigtigste kontaktperson mellem hertugdømmernes musikliv og Københavns incl. det danske hofs.

I årene forud for denne begivenhed havde Weyse i sin fødeby Altona dyrket musik under vejledning af sin mor og navnlig sin morfar, B.C. Heuser, der var kantor ved byens hovedkirke og lærer ved gymnasiet. Bedstefaderen gav ham tidligt regulær musikundervisning, og Weyse har til gengæld sammen med sin

ynge broder sunget i koret i kirken på de store festdage. Det var også Heuser, der tog ham med til koncerter i Altona og Hamburg. Weyse husker i sin selvbiografi fra 1820, hvordan han blev ført gennem lange strækninger i byen for at høre »en ny Musik af Bach«. C.Ph.Em. Bach var på denne tid endnu Hamburgs berømte Musikdirektor. Og Weyse fortsætter:

Wenn reisende Virtuosen in Altona oder Hamburg sich hören ließen, versäumte er niemals hinzugehen, wobey ich und meine Mutter ihn gewöhnlich begleiteten. Auf diese Weise bekam ich zu hören: den Abt Vogler, dessen Spiel großen Eindruck auf mich machte, Lolli, Campagnoli, Friedrich Benda und seine Frau, Madame Lange, Ambrosch und andere...⁴

Cramer beretter i sit tidsskrift »Magazin der Musik«,⁵ at der hver lørdag siden august 1783 i gymnasiets sal blev givet en »Liebhaberconcert«, som var meget velbesøgt. Nu oplyser Weyse, at han indtil 1789 (formentlig fra ca. 1782) tilbragte det meste af dagen hos bedstefaderen, så disse koncerter er sikkert heller ikke gået ham forbi. Koncerterne er vel alle blevet indledt og afsluttet af en symfoni, men Weyse nævner dem ikke.

Også den meget musikinteresserede daværende syndicus Gähler fik stor betydning for ham. Gennem Gählers teoretiske og praktiske undervisning er han blevet bekendt med C.Ph.Em. Bachs musik. Han opnåede dog ikke, trods bedstefaderens anstrengelser for det, at blive elev af denne berømte mand. Gähler har også forelagt ham J.S. Bachs værker, hvilket på den tid var mere bemærkelsesværdigt, da de kun var kendt af snævre kredse i Leipzig, Berlin og Hamburg. Men som særligt tegn på musikalsk dannelse kom det ham til gode ved den afgørende lejlighed, da han i København skulle præsentere sig for Schulz. Dennes første spørgsmål til den unge Weyse var:

»Sind Sie Hr. Weyse?« – Zu dienen – »Spielen Sie Sachen von Sebastian Bach?« – Ja – »Können Sie diese Fuge spielen?« – Er gab mir das Thema an; ich kannte sie, wußte sie auswendig, und spielte sie ihm vor. »Das ist gut«, sagte er ...⁶

Den unge elev var altså ved sin ankomst til København temmelig vel forberedt til sin kommende uddannelse. I de næste 4-5 år kom han til at bo hos Schulz, og man må antage, at han har fulgt sin lærers arbejde med kapellet og teaterets sangere. Her har han naturligvis stiftet bekendtskab med sin lærers værker, musikken til

Racines »*Athalia*« (1790), Sedaines »*Aline, Dronning af Golconda*« (der havde haft première i januar 1789 og stadig stod på repertoiret) samt de store succes'er, Thaarups »*Høstgildet*« (1790), »*Peters Bryllup*« (1793) og P.A. Heibergs »*Indtoget*« (1793).⁷ Dertil har han hørt syngespil og operaer af bl.a. Dittersdorf, Naumann, H.O.C. Zinck, Georg Benda (hvis »*Ariadne paa Naxos*« han allerede kendte fra tiden i Altona), Dezède, Grétry, V. Martin y Soler, Gluck og Claus Schall. Altså et repertoire af franske eller fransk-inspirerede syngespil, til tider skiftende med italienske buffo-operaer. J.G. Naumanns »*Orpheus og Eurydice*« må i disse omgivelser have taget sig ud som en klar undtagelse, omend det lader til, at publikum ikke belønnede anstrengelserne.⁸ Naumann havde som gæstekapelmester i sæsonen 1785-86 reformeret kapellet og som en del af sine forpligtelser komponeret denne store opera til samme libretto som Glucks og med lignende ambitioner. Den havde haft première på Det kgl. Teater i 1786 og krævede mange kræfter, så at sige hele det syngende og ikke-syngende skuespillerpersonales medvirken, og den var stadig på repertoiret i Weyses første år i København.

Weyse må også have overværet de koncerter, der hyppigt blev givet på teateret, omrejsende virtuosers koncerter, kapellets enkekassekoncerter (siden 1791) samt de instrumentalkoncerter, som lejlighedsvis blev indlagt i teaterets forestillinger. Programmer fra disse koncerter er i almindelighed, når de overhovedet kendes, lidet detaljerede i deres oplysninger om, hvad der blev spillet og sunget.⁹ Efter tidens skik lå hovedvægten på de optrædendes navne. Publikum må have anset netop disse oplysninger for at være de vigtigste.

Weyse er – med Schulz' vidende og godkendelse – sideløbende blevet undervist af den meget musikkyndige kancellisekretær Peter Grønland, der også var af holstensk oprindelse. Man får gennem Weyses beskrivelse indtryk af en roligere og grundigere undervisning hos ham end den, han kunne regne med at få hos den travlt optagne og ofte sygdomsplagede kapelmester. Desuden lærte Weyse violin-spil hos kapellets (tyskfødte) koncertmester Tiemroth, og han øvede sig i orgelspil i Vor Frelses kirke, hvor teaterets syngemester H.O.C. Zinck et par år efter sin ankomst fra Ludwigslust i 1787 var blevet ansat som organist.

De introduktioner, som Weyse havde haft med fra Cramer, har hjulpet Weyse ind i især det tyske miljø i hovedstaden, ikke blot de musikalske kredse, men også St. Petri og Garnisons kirkes menigheder samt den aristokratiske kreds omkring finansministeren, grev Ernst Schimmelmann. Det ser dog ud til, at han har kunnet holde sig uden for de fejder og stridigheder mellem tysk og dansk, som netop flammede voldsomt op i årene 1789-1790, selv om han gennem sine bekendtskaber må have været nær på dem.¹⁰ Men at være tysktalende har ikke i sig selv været ensbetydende med at føle sig i modsætning til de danske. Weyse ser ikke ud

til at have udtalt sig om det, men H.O.C. Zinck, der var født i Husum i Slesvig, gør i indledningen til sit tidsskrift *Die nördliche Harfe* (1801) meget ud af, at han efter forskellige ansættelser i Hamburg og ved det Mecklenburg-Schwerinske Hof »seit 1787 in meinem lieben Vaterlande (mich) wieder glücklich fühle«. Skønt tysktalende, omend med udmærket kendskab til dansk, har han altså følt sig som dansker, og det kan også have været tilfældet for Weyse. Og det er bemærkelsesværdigt, at Weyse med årene helt tilegnede sig det danske sprog.

Schulz hjalp ham i 1792 til et fast vikariat som organist ved *Den reformerte kirke*, hvor den calvinistiske menighed holdt til, og hvor der blev holdt tyske og franske gudstjenester. Han har her skullet stå til rådighed for organist Joh. Philip Klime og har fra begyndelsen næppe fået løn for sit arbejde, men da den gamle organist døde to år efter, kunne han til gengæld overtage embedet.

En række af Weyses kompositioner fra disse år er samlet i to bind »*Jugendarbeiten*«, dateret 1790-94. De rummer klaverværker og små sange til tyske tekster, i stil med Schulz' »*Lieder im Volkston*«. Enkelte af klaverværkerne kan meget vel være tænkt også som orgelmusik. Blandt kompositionerne er tillige et kor med orkester og med en stor afsluttende fuga, »*Der Herr ist Gott*«, der viser frem mod Weyses senere kantater. Det har sin egen datering: juli 1794, og det er fristende netop at sætte det i forbindelse med hans ansættelse som organist.

Hvordan Weyses liv egentlig formede sig i disse år, er svært at vide. De dokumentariske vidnesbyrd er beklageligt få. Af de private breve, der er bevaret, kan man se tegn på en skrøbelig økonomi. Den har han, som meget andet ubehageligt, glemt i det selvbiografiske essay, han skrev i 1820, da hans situation var blevet anderledes stabil. Det forekommer f. eks. underligt, at vi er ganske uden kendskab til hans reaktion på så markante begivenheder i Københavns historie som Christiansborgs brand i februar 1794 og den store ildebrand 5.-7. juni 1795. Han boede i 1795 i Gothersgade og blev ikke direkte ramt af branden; (lige så heldig var han under bombardementet i 1807, da han var flyttet til Lille Kirkestræde). Men som borger i byen må han have mærket følgerne af katastrofen. Han har netop den sommer arbejdet på sine første tre symfonier, som er dateret hhv. 20/6, 17/9 og sept. 1795. Om de bevarede partiturer så virkelig er dem, han skrev i de kritiske dage, eller de stammer fra de lidt senere omarbejdelser, skal blive diskuteret nedenfor.

Klaveret, eller snarere: cembaloet, var imidlertid stadig Weyses hovedinstrument. Han må have udviklet sine færdigheder hurtigt, for allerede i 1790 skaffede Schulz ham lejlighed til at spille for hoffet. Det fik han både ros og penge for. Snart efter er han vel begyndt selv at tage elever, og det har heller ikke været længe, før han er begyndt at optræde i selskabs- og foreningslivet.

Lidt om foreningerne

Udover de koncerter, som jævnligt blev givet på Det kongelige Teater, havde byens borgere mulighed for at nyde musik i klubber og foreninger, der foranstaltede mere eller mindre offentlige koncerter. Medlemmerne af de musikalske selskaber var dels fagmusikere, dels amatører, musikinteresserede borgere. Deres koncerter kunne være forbeholdt medlemskredsen, men ikke så sjældent annonceredes der i stadens aviser også offentlige koncerter, hvor enhver kunne få adgang mod betaling.

Schulz har introduceret sin elev til en af de største af disse foreninger, selskabet »*Harmonien*«. Det var stiftet i 1778, og det havde i løbet af 1780'erne udviklet sig til det betydeligste i København. Det er karakteristisk og typisk for tiden, at selskabets virksomhed i høj grad var motiveret af velgørenhed. Assessor J.H. Bärens, der var kendt som filantrop, »de fattiges ven«, udgav i 1803 et lille jubilæumsskrift, hvori han skrev:

Selskabets *Hovedformaal* var saaledes fra Begyndelsen selskabelig værdig Forlystelse, harmonisk forædlende Nydelse i de Fritimer, som ethvert Menneskes Daad tillader... Ved Övelse i, og Nydelse af en forædlende, Siælen opløftende, og til det Gode og Ædle stemmende Konst, ved sin *Concert*, ville det stige i Höide... Jevnsides med hiint Formaal fik Selskabet senere et andet, et *værdigere* og *ædlere Formaal*, end blot morende Tidsfordriv. Ved Velgiörenhed vilde ethvert enkelt Medlem bidrage til sin, og til Selskabets Forædling... Det oprettede derfor en Kasse *til ædel Anvendelse*.¹¹

Antallet af medlemmer var begrænset. Fra begyndelsen har man kun villet optage 60 medlemmer, men tallet var i 1780 oppe på 120 og ved bogens udgivelse 240, hvoraf de 20 var musicerende medlemmer med forpligtelse til at tage aktiv del i koncertvirksomheden. På det vilkår har vel F.L.Æ. Kunzen været medlem under sit første ophold i København fra 1784-1789. I Cramers Magazin får selskabets koncerter på denne tid en helt pæn omtale. Orkesteret skal have bestået af 16 violiner, 4 bratscher, 4 violoncelli, 3 kontrabasser, 2 fløjter, 2 oboer, 2 horn og 2 fagotter. Men det skal have knebet med sangere¹². Da Weyse i 1789 (kort efter Kunzens afrejse) blev introduceret, havde selskabet adresse i Vingårdsstræde, hvor man rådede over en koncertsal med »fortræffelige Egenskaber«.¹³

Weyses egen koncert 20/1 1798, tilsyneladende den eneste, som han selv foranstaltede, blev »med det harmoniske Selskabs Tilladelse« afholdt i koncertsalen i Vingaardsstræde om aftenen kl. 7. Programmet indledtes med en symfoni. Måske nr. 2 i C dur, som han kort forinden havde omarbejdet, men i hvert fald en af de fem første. Den »Final«, som afslutter programmet, kan have været symfoniens sidste sats.

Concert.

Med det harmoniske Selskabs Tilladelse agter Organist Weyse at give i sammes Concertsal i Vingaardsstræde Løverdagen den 20 Jan. om Aftenen Kl. 7 en stor Vocal. og Instrumental-Concert, hvis Indretning er saaledes :-

1ste Deel.

Symphonie.
Aria synges af Mad Frydendahl.
Clavecin-Concert af Mozart. spilles af Weyse.
Aria synges af Jomfrue Barth.
Violoncel-Concert Sr. Junst Jun.
2den Deel.
Violin-Concert Sr. Thieworth.
Quinter af Righini.
Final.

Billetterne faaes hos ham selv i Gothersgade No. 194 i Stuen og hos Sr. Løffe i Myntergaden N. 175 1ste Sal og om Aftenen ved Indgangen for 4 Mk. Stykket.

Weyse skriver, at han optrådte i koncerter i »*Harmonien*« og i næsten alle musikalske klubber, især med klaverkoncerter af Mozart. Det har været ganske almindeligt, at professionelle musikere var medlem af mere end én forening, og Weyse var i 1802 tillige musicerende medlem af »*Det musikalske Akademi*«. ¹⁴ Dette selskabs koncerter blev indtil 1813 ledet af Det kgl. Kapels koncertmester Claus Schall, ¹⁵ og de roses i Cramers Magazin, hvor det dog tilføjes, at det kneb med økonomien. Lidt inde i det 19. årh. giver Kuhlau rosende vidnesbyrd om koncerterne i såvel »*Harmonien*« som »*Det musikalske Akademi*«, men han tilføjer, at Haydns, Mozarts og Beethovens symfonier bliver udført bedst af *Det kgl. Kapel*. ¹⁶

Hjemme hos sig selv har Weyse musiceret sammen med H.O.C. Zinck og et par andre, måske endog Claus Schall. Flere er kommet til, så at der efterhånden kunne dannes et lille orkester. Man flyttede ud på Blågård, hvor Zinck var ansat som musiklærer ved seminariet og havde sin bolig, og antog navnet *Det musikudøvende Selskab*. Om det skriver Weyse, at her:

lernte ich Mozarts und Haydns Sinfonien erst recht kennen, und studirte die Wirkung der Blasinstrumente. ¹⁷

Weyse fortæller i et brev fra 11/2 1797 til Ludvig Zinck, der var søn af syngemeesteren, at det ikke altid var nemt at klare sig i konkurrencen med andre selskaber om de bedste musikere, så at det kom til at gå op og ned med selskabets aktivitet. ¹⁸ Medlemskabet af *Det musikudøvende Selskab* kunne være et motiv, måske et

blandt flere, bag tilblivelsen af de syv symfonier, som blev komponeret ret hurtigt efter hinanden på denne tid.

Han skrev mærkeligt nok aldrig flere symfonier. Som følge af den ulykkelige forelskelse i Julie Tutein, datteren af en velstillet københavnsk grosserer, var han i det hele taget ude af stand til at komponere i årene fra 1801 til 1807. Man skal dog notere sig, at han i denne kompositionspause næppe har været helt så passiv, som han selv beskriver det, og at han i hvert fald blev ført ind på andre musikalske baner. Han var kommet i gang med at skrive syngespil til teateret, utvivlsomt for et større publikum, og desuden kan hans virksomhed som organist ved *Vor Frue kirke*, byens største (fra 1805), og senere som hofkomponist (fra 1819) også lidt efter lidt have ført ham på afstand af det mere amatørprægede koncertliv.

Omarbejdelsen af den 4. symfoni mellem 1809 og 1817 (sml. nedenfor) tyder dog på, at han ikke helt havde brudt med koncertlivet. Symfonierne er tilsyneladende stadig blevet spillet. Fr. Kuhlau, der kom til København i slutningen af 1810, beskrev i et brev 1811 til Leipzig-forlæggeren G.C. Härtel koncertrepertoiret i byen. Man hører, skriver han:

zuweilen auch eine Symphonie von dem originaleren Weise – einige seiner schönen, effectvollen Symphonien sind noch nicht gedruckt.¹⁹

Det var dog to af dem blevet. Weyses mæcen, den velhavende købmand Constantin Brun, kendt også i eftertiden som ejer af Sophienholm, bekostede o. år 1800 udgivelsen af nr. 6 i c mol hos nodestikkeren Sonne i København. Få år senere blev Nr. 7 i Es dur trykt i Wien hos forlaget *Bureau d'arts et d'industrie*. Kuhlau kendte åbenbart også nogle af de andre, men hans appel til den tyske forlægger fik ingen virkning.

Den musikalske baggrund

Weyse har forud for sin debut som symfoniker kunnet forholde sig til en del kendte forbilleder. Til de indtryk, han bragte med sig fra Altona og Hamburg (sml. ovenfor s. 13), føjede sig de talrige nye, han må have fået i København i de år, hvor han fulgte sin lærer, J.A.P. Schulz. Også her blev der naturligvis spillet symfonier. Nils Schiørring har tegnet et billede af repertoiret ved at pege på de symfonier af Joh.Chr. og C.Ph.Em. Bach, K.F. Abel, Franz Beck, Chr. Cannabich, Leop. Hoffmann, Fr.-Jos. Gossec, der blev spillet på *Det kgl. Teater* samt (antagelig) i musikforeningerne.²⁰ Men Weyse har, som stilen viser, i langt højere grad hentet sin inspiration fra Haydn og Mozart.

I 1945 beskrev Knud Jeppesen en samling noder, der var fundet på *Det kgl. danske Musikkonservatorium* i København.²¹ I samlingen lå en del symfonier i trykte stemmer fra slutningen af det 18. og begyndelsen af det 19. århundrede. Han antog, og det er ikke senere blevet betvivlet, at de har tilhørt nogle af de mange musikalske selskaber og klubber i byen i det 18. århundrede. Mere præcist tænkte han sig, at de kunne have hørt til *Det musikalske Akademis* efterladenskaber og ved en auktion (1817-18) være gået ind i *P.W. Olsens musikalske lejev bibliotek*. Her befandt de sig i hvert fald omkring midten af århundredet. Nogle af udgaverne er senere end 1795 og har således ikke kunnet tjene Weyse som inspirationskilder i første halvdel af 1790'erne. De sene udgaver omfatter i øvrigt også eksemplarer af de trykte stemmer til Weyses egen 6. symfoni. Men selv når man rensrer listen for sådanne udgaver, bliver der ganske mange symfonier tilbage, som *kan* være blevet spillet i begyndelsen af 1790'erne.²² Det drejer sig om Haydns symfonier nr. 31, 44, 45, 48, 51, 53, 60, 62, 66, 67, 68, 76, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92 og Hob. Ia:14 samt Mozarts Jupiter-symfoni KV 551. I denne liste må især det håndskrevne stemmesæt til Haydns symfoni nr. 44 interessere, da det bærer en påskrift, der peger på »*Harmonien*«.

Også i den samling, der har tilhørt kammerherre Giedde, og som er overdraget *Det kgl. Bibliotek* i København, findes enkelte Haydn-symfonier. Af Mozart findes der en fløjtekvartet, et arrangement af en arie, men ingen symfoni. Giedde optrådte o. 1780 hyppigt som fløjtenist i både »*Det harmoniske selskab*«, »*Harmonien*« og »*Det kongelige musikalske Akademi*«. Han var chef for kapellet i årene 1791-93 og derefter administrator for *Hofmusikarkivet* på Christiansborg, der brændte 26/2 1794. Giedde døde i 1816, hvorefter hans enke solgte hans private samling, der indgik som del af det nye Hofmusikarkiv. Den udgivne katalog over samlingen²³ bygger på en fortegnelse fra 1816 samt to andre sammenhørende, hvoraf det ene er dateret 1826. De er således begge så sene, at det er vanskeligt at se, hvilke værker der kan have relevans for koncertlivet i første halvdel af 1790'erne. En del af samlingen består desuden af håndskrevne noder, som vanskeligt lader sig datere. Men en mulighed består for tidlige udgaver af Haydns symfonier nr. 63, 71 og 75.

Beklageligt nok er det for vanskeligt at godtgøre en forbindelse fra København til musiklivet i Odense til, at man tør anvende Sybille Reventlows resultater af undersøgelsen af nodesamlingen på Valdemars Slot på Tåsinge.²⁴ Det kunne have været givende, især fordi indholdet af samlingen her er sammenholdt med regnskaberne for *Odense Klub*, så at indkøb af noder kan dateres. Forfatteren sammenligner repertoiret med, hvad der forekommer i et par private samlinger i København. Nogle sammenfald, især på kammermusikkens område, kunne pege

på, at forsyningen af noder i et vist omfang har flydt ad de samme kanaler fra Tyskland. Tilsvarende sammenligninger kan imidlertid ikke drages ved hjælp af symfonierne.

Mere nærliggende er Jens Henrik Koudals undersøgelse af musiksamlingen på Aalholm Slot.²⁵ Greve Otto Ludvig Raben (1730-1791), samlingens første indehaver, der selv spillede fløjte, deltog ofte i det københavnske musikliv i årene mellem ca. 1755 og 1790. Desværre rummer hans samling kun en enkelt *Symphonie concertante* af Viotti og nogle af Haydns kvartetter (Hob. III: 1-4, 6-12 og 19-36), men ingen egentlige symfonier.

Det lader sig desuden næppe helt sikkert fastslå, i hvor høj grad samlingen er blevet suppleret efter 1791. Der forekommer et par tryk fra senere år.

Musikhandelen i København er et sikrere fundament at bygge på. Dan Fogs undersøgelse²⁶ oplyser for det 18. århundredes vedkommende ganske vist ikke så meget om præcise værkstitler som om forlagskontakter. Det påvises her, at Henrik Gottwaldt i København fra 1770 og frem til 1793, hvor han solgte sin nodehandel til Adser Friberg, tilsyneladende havde god kontakt med Hummel i Amsterdam og André i Offenbach.²⁷ Friberg overtog kontakten med disse forlæggere, og i en annonce fra 1794 nævner han som de mest yndede komponister Clementi, Haydn, Kozeluch, Mozart og Pleyel. Han modtog nye noder fra udlandet 2-3 gange om året.²⁸ Selv om hans hus i juni 1795 nedbrændte sammen med store dele af København, er der gennem hans forlag antagelig solgt megen af den musik, Weyse har haft anledning til at høre.

Symfonierne

Da Weyse komponerede sin første symfoni, havde han endnu ikke beskæftiget sig med at komponere for orkester. I en eftertid, der er bekendt med symfoniens udvikling i det 19. århundrede til koncertlivets betydeligste, mest repræsentative genre, kan man fristes til at opfatte hans tidlige aktivitet på dette område som udslag af en ung komponists overmod. Men det var måske alligevel ikke så dristigt som så. Symfonien var på koncertprogrammet endnu blot forspil og afslutning, åbning og finale, en ramme om det egentlige. Det var de medvirkende virtuoser, vokale eller instrumentale, som blev fremhævet i annoncer og på plakater, og det var dem – langt snarere end komponisterne – der skulle tiltrække, og som tiltrak, det betalende publikum.

Den orkesterbesætning, Weyse kræver i sine symfonier, er ikke stor, sammenlignet med det moderne symfoniorkester. Den omfatter en eller to fløjter, to

oboer, to fagotter, to horn og et 4- eller undertiden 5-stemmigt strygerkorps. Hertil kommer fra 2. symfoni at regne to trompeter og pauker. Det var et orkester af den størrelse, Haydn og Mozart skrev de fleste af deres symfonier for, og instrumentsammensætningen svarer også til, hvad der sædvanligvis blev anvendt i *Det kgl. Kapel*. Selv om Weyse måske ikke har haft så mange kapelmusici til rådighed, var det altså en besætning, han kendte.

Men den lod sig variere. I den langsomme sats i 4. symfoni medvirker en enkelt klarinet. Det var et forholdsvis nyt og endnu ikke almindeligt brugt instrument. Kapellet havde nok siden begyndelsen af 1770'erne haft musikere, der kunne spille på det (eller på det lidt dybere bassethorn), på den anden side var det sjældent i tidens symfoniske repertoire. Haydn havde det end ikke med i sine Pariser-symfonier fra 1785-86. Weyse må i 1795 (eller 1796? sml. nedenfor) have kunnet disponere over en klarinettist, men det er måske betegnende, at han i denne Largo så at sige ikke bruger den solistisk og blot lader den forstærke og farve klangen i træblæsergruppen. Det kunne betyde, at der var grænser for, hvad Weyse turde kræve af den musiker, der som en sjælden mulighed og måske tilfældigvis var til rådighed.

Blot få år efter havde situationen åbenbart ændret sig. Da Weyse omarbejdede finalen af sin 2. symfoni til ouverture til »*Sovedrikken*« tilføjede han to klarinetter, ligesom han gjorde det i alle senere bearbejdelser til teateret og til koncerten i *Musikforeningen* i 1838. Også basuner kom undertiden til. Det tyder nok på et ændret klangideal, men også på de muligheder, som det gav, når musikken blev spillet af *Det kgl. Kapel* med dets stabile besætning.

Der er i de syv symfonier mange tegn på, at Weyse bevidst valgte Haydn og Mozart som sine forbilleder. Hos dem har han fundet andet og mere, end han i øvrigt havde mødt i Altona og Hamburg og sine første år i København. Hans kendskab til de store wienerklassiske komponisters produktion har ganske vist været begrænset i forhold til det, man kan have i vore dage. Men Haydn var allerede en europæisk berømt, Mozart var på vej til at blive det, og Schulz og Kunzen har gjort deres til at skærpe den unge komponists opmærksomhed over for storheden i denne ny musik. De lidt spredte kommentarer til hver symfoni, der her følger, prætenderer ikke at være en systematisk gennemgang, men markerer dog nogle træk, der viser, hvordan Weyse har taget ved lære. Incipits til satsene er udeladt. De findes i Dan Fogs fortegnelse over Weyses værker.²⁹ I 1994 og 95 er alle syv symfonier blevet indspillet på tre CD'er af *Det kgl. Kapel* under ledelse af Michael Schönwandt.³⁰

Symfoni nr. I i g mol DF I17³¹

Det er bemærkelsesværdigt, at Weyses første symfoni er skrevet i en moltonart. Langt størsteparten af de symfonier, der blev komponeret i anden halvdel af det 18. århundrede, stod i durtonarter, som gjorde dem lettere både at spille, ikke mindst for blæseinstrumenterne, og at opfatte. Denne dominerende karakter svarer til symfoniernes funktion som ramme om det egentlige indhold i koncerten.

Moltonarter gav rigere muligheder for lidenskabeligt udtryk, f. eks. gennem en nuanceret melodik, harmonik og tonalitet, og fra begyndelsen af 1770'erne havde blandt andre Haydn og Mozart eksperimenteret med at give deres symfonier større udtrykskraft ved at vælge en moltonart som grundtonart. Weyse har måske kendt enkelte af disse molsymfonier, men hans forhold til tonarterne kan også have været bestemt af hans kendskab til C.Ph.Em. Bachs musik, der havde rødder tilbage til faderen, J.S. Bachs tradition, hvor mol var lige så almindeligt som dur. Også satsfølgen er usædvanlig:

Allegro con spirito	Minuetto	Andante	Vivace
C g	3/4 Es	3/4 g/G	C g

Molkarakteren og det intense udtryk høres fra begyndelsen af 1. sats i det markante hovedtema, hvis punkterede rytme kommer til at præge det meste af forløbet. Sidetemaet danner kortvarig kontrast, også hvor dets figurer indføres i modulationsdelen. Det omformes i reprisen fra dets oprindelige tonart B dur til g mol, ligesom det er sædvanligt i Mozarts molsatser.

At 2. sats er en Minuetto er ikke så overraskende, som at den står i kontrasttonarten Es dur. Hvor menuetter forekom som 2. eller 3. sats i en symfoni – og det ene var så almindeligt som det andet – stod de ellers altid i symfoniens hovedtonart. Den italienske betegnelse »Minuetto« var heller ikke særlig udbredt. Haydn brugte den sjældent, og Mozart aldrig. Men Weyse anvender den konsekvent, undtagen i de trykte udgaver af 6. og 7. symfoni og i omarbejdelsen af den 5. Almindelig er den også i C.Ph.Em. Bachs værker, og D.G. Türk kalder i sin Klavier-Schule (1789), som Weyse havde studeret, satstypen for »Die Menuett, (Minuetto)«. Weyses sans for stærke tonale spændinger mærkes i forløbet af denne sats, ligesom i den første. De bevirker et næsten dramatisk forløb af menuetten. I den mere lyriske trio bærer oboen en fast og rolig melodi hen over strygernes tilbageholdne akkompagnement.

Med begyndelsen af den rolige tredje sats, et tema med fire variationer, vender tonarten g mol tilbage. Der er over temaets følsomme melodi meget af den romancetone, der kendes fra Weyses sange, og som man plejer at sige først brød igennem seks år senere i Teklas sang fra Schillers Wallenstein, »Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn«, i Oehlenschlägers oversættelse »Dybt Skoven bruser og Skyen gaar«. ³²

I, III Andante

Nodeeksempel: tema
af 1. symfoni, 3. sats

Finalen er en energisk vivace med et typisk moltema, der er udspændt mellem sekst og ledetone. I sin eftersætning rummer det et lille metrisk spil med en forkortelse og en gentagelse, der siger os, at det tragiske ikke stikker så dybt.

Man kan i denne finalesats blive mindet om Haydns symfoni nr. 44 i e mol, (som også har menuetten som 2. sats). Især fire forhold virker påfaldende:

1. temaets rytme og melodiske struktur.
2. begyndelse i strygerne alene, hvorefter blæserne sætter samlet ind, hos Weyse t. 6, hos Haydn t. 19.
3. polyfon behandling af temaet i ekspositionsdelen, hos Weyse t. 35ff, hos Haydn t. 29ff (strygersatsen).
4. omformning af temaet i beg. af modulationsdelen, hos Weyse t. 84ff, hos Haydn t. 75ff. Bemærk især det afsluttende opadrettede oktavspring.



Haydn: Symphony No. 44, IV



1, IV t. 34ff



Haydn: Sinfonia No. 44



1, IV t. 84



Haydn: Symphony no. 44, IV t. 75 ff



Nodeeksempel
til illustration af pkt. 1, 3 og 4

Det kan på anden måde sandsynliggøres, at Weyse kendte denne Haydn-symfoni. Den indgik som håndskrevet stemmesæt i den samling, der o. 1944 blev fundet på konservatoriets loft og siden beskrevet af Knud Jeppesen. Noderne bærer en påskrift, der peger på »*Harmonien*« (se ovenfor s. 19).

Symfoni nr. 2 i C dur DF II8³³

Orkesteret er i forhold til 1. symfoni, som er komponeret tre måneder tidligere, forøget med endnu en fløjte, to trompeter (Clarini) og pauker. Om det skyldes tonarten, eller om Weyse har ønsket at skabe et modstykke til den 1. symfoni, så

virker denne mere ligefrem, mindre kompliceret i sit udtryk. Det er et flot og festligt værk.

Den første sats, en bred Allegro con brio i 3/4-takt, åbnes med et enkelt fanfaretema, der slår tonarten fast og ubesværet fører over til et sangbart, liedformet sidetema. Også dette bygger på treklangsbrydning, men let ornamenteret, så at det virker mere melodisk bøjeligt. Den flotte kadencegruppe bliver afrundet af en lille, drilsk epilog med fikse hemiolrytmer. Der er hele tiden frisk bevægelse, men intet større drama.

Som i 1. symfoni er den langsomme sats en variationssats, men tempoet er bredere, adagio. Her som dør bringes Weyses langt senere komponerede roman-cemelodier i erindring:

Nodeeksempel: tema af
2. symfoni, 2. sats

Variationerne byder på både klanglige og tonale kontraster. Begge virkninger udnyttes efter 4. variation (i f mol), der har brugt hele orkesteret. Nu fører en kort overledning tilbage til F dur, hvor hornene er parate til at gribe temaets melodi. Den klanglige effekt af romantisk naturlyrik overgås næppe af Weber.

Til gengæld er det, som om Weyse i menuetten, der igen begynder med en treklangsbrydning, prøver at konkurrere med Haydn i sin brug af rytmisk-melodiske accentforskydninger og subtile klangskift. Navnlig i trioens anden del bliver fornemmelsen af den grundlæggende 3/4-takt en overgang ganske fortrængt, før det behager Weyse at føre tilhøreren på sporet igen.

Den muntre finalesats leder også tanken hen på Weyses begejstring for de store wienerklassiske mestre. Allerede i hovedtemaets eftersætning optræder imitationer. Sidetemaet er lige så rytmisk og melodisk bevæget og bringer med dynamisk kontrast (Weyse skriver »dolce«, dvs. piano) ny bevægelse ind i satsen. Kvikke modulationer og dansende polyfoni karakteriserer hele forløbet.

Symfoni nr. 3 i D dur DF 119 ³⁴

Orkesteret er næsten det samme som i 2. symfoni, dog har Weyse åbenbart igen kun haft en enkelt fløjte til rådighed.

1. sats, Allegro con brio, er en klangfuld D dur sats i lige takt med både fremdrift og fyrighed. Hoved- og sidetema står i forventelig modsætning til hinanden, det første energisk og kraftigt, det andet blidt med klar opdeling mellem blæsere og strygere. Begge temaer er formet over brudte treklange, men rummer tillige virkningsfulde klanglige kontraster, der giver dem særpræg og karakter. I epilogen overrasker Weyse med opfindsomme rytmiske effekter:



Nodeeksempel: symfoni nr. 3, I. sats, t. 91 ff

- og igen må man tænke på Haydn.

Men er denne sats let og livfuld, kaster den følgende andante maestoso os ind i en ganske anden stemning. Der skiftes fra D dur til d mol, og det fulde orkester sætter ind med majestætiske rytmer, kraftigt understreget af markante basfigurer. Alvoren understreges af smerteligt spændte klange, korte forrevne motiver og dramatiske skift mellem forte og piano. Det kunne være Georg Bendas klagende toner til »Ariadne på Naxos«, som Weyse optrådte med som barn, der her klinger igennem. Efter et midterparti i D dur, hvor Weyse lader træblæserne føre an i en 5-stemmig sats, vender det indledende molparti tilbage, let varieret. Mod slutningen udvides det til en bred halvkadence, der lægger direkte op til den følgende sats. Det er vel netop denne overgang, der har været Weyses motiv til at fastholde grundtonen d her i andanten. Han har med sin halvslutning villet forberede vejen tilbage til den lyse D dur i 3. sats.

Menuetsatsen gentager dur-mol kontrasten, idet Weyse igen vælger d mol til trio-delen. Der består også på anden måde et nært forhold mellem denne og de forrige satser. Mens menuetten har lidt af førstesatsens underfundighed, citerer blæserne i begyndelsen af trio'en det markante bastema i den langsomme sats. Weyse får på denne usædvanlige måde knyttet menuetten til den majestætiske andante og forhindrer, at den stærke kontrast mellem de første to satser vejes bort.

Det sker til gengæld i finalen, hvor feststemningen vender tilbage. Den bærer betegnelsen *allegretto*, og der indledes med et friskt tema

Nodeeksempel:
3. symfoni, 4. sats, tema.

og serveres et væld af vittige indfald: rytmiske, metriske, harmoniske og melodiske overraskelser. De kulminerer i tre tacters generalpause kort før slutningen, fulgt af en tutti-indsats i F dur! Satsen drejes dog let og behændigt tilbage til hovedtarten. Selv om begyndelsen med det lette tema og muntre instrumentation kunne fremkalde forventning om en rondo, viser satsen sig dog som en klart formet sonatesats.

Symfoni nr. 4 i e mol DF 120 ³⁵

Som i sin 1. symfoni har Weyse her valgt en moltonart med de særlige muligheder den rummer for nuanceret og udtryksfuld harmonik. Orkesterbesætningen er næsten lige så stor som i den 2. symfoni, dvs. dobbelt blæserbesætning (fløjter, oboer, fagotter, horn og trompeter) og 4-5 stemmigt strygerkorps. Der medvirker ingen pauker, men i 2. sats optræder en klarinet.

For første gang indleder Weyse 1. sats med en majestætisk Grave, der anslår den alvorlige karakter, tonartsvalget har antydnet, og forbereder hovedsatsen. Allegroen indledes med et energisk tema. Det deler sig i en kraftig begyndelse og en blidere kontrast, stadig fyldt med rytmisk energi, og røber umiddelbart sine muligheder for polyfon behandling. Dette anlæg kommer til udfoldelse allerede i sidetemaet, der er et sangbart blæsertema, som netop bruger hovedtemaets indledende figur som basmelodi. I fortsættelsen styres forløbet stadig af en variant af samme basmelodi med det karakteristiske formindskede kvintspring. Ekspositionsdelen er ganske stramt formet og med sine 81 t. relativt kort over for en gennemførelse på 105 og en reprise på 113 t. (foruden en lille koda på 14 t.). I replisen brydes molkarakteren et øjeblik af sidetemaet i en lysende E dur (omend det i gennemførelsen blev præsenteret i mol), men ellers hersker den intense alvor hele satsen igennem.

Ligesom i 1. og 3. symfoni forbliver Weyse i den langsomme sats, largoen, på symfoniens grundtone. Han skifter til E dur, men visker ikke den alvorlige stemning bort. Satsen er en sonatesats med en elegisk, næsten Mozart'sk begyndelse. Den skyldes ikke så meget den allerede omtalte enlige klarinet (der kun medvirker i denne sats, jvf. s. 21) som harmonikken og den vekslende brug af blæsere i forhold til en bærende strygernesats. Et kontrastparti i H dur, der har et sidetemas funktion, har langt mere dramatisk karakter. Orkesterets tutti og de hurtigt bevægede figurer i strygerne kan minde om symfoniens langsomme optakt. De to udtryk veksler i satsens videre forløb, og kontrasten mellem dem vises hele tiden i ny klanglig belysning, f. eks. indledes reprisen af obo og horn, fint akkompagneret af strygerne. I satsens rolige udklang har blæserne næsten helt overtaget føringen.

Selv menuetten sættes an i den alvorlige stemning med vægt på molkarakteren, og også her benytter Weyse en indledende figur, der lægger op til polyfoni, og som udnyttes kanonisk i satsens anden del. En fornem ynde præger derimod trioen, en vals i E dur. Her synes for en kort stund smilet at råde.

I finalen viser Weyse sig som en kontrapunktets mester. Et indledningstema med faldende melodi fulgt af et orkester tutti danner blot en kort introduktion til det egentlige hovedtema. Det introduceres i celloerne og imiteres af de øvrige strygere i en regulær fuga. Efterhånden træder også blæserne til. Det er dog stadig kun begyndelsen, for dette tema holder sig satsen igennem "på scenen".

4, IV 1. 17ff.



Nodeeksempel:
4. symfoni, 4. sats

Ret sent og næsten umærkeligt indføres et lidt roligere, mere sangbart sidetema. De to temaer kombineres i et forrygende polyfont spil i gennemføringen. Her inddrages tillige temaet fra satsens introduktion, så at der udfolder sig en vældig tripelfuga, samtidig med at satsen energisk bevæges rundt i stadigt nye tonarter. I reprisen må Weyse på Haydn'sk vis gå sine egne veje med nye kombinationer. Fugaekspositionen kan naturligvis ikke gentages, men temaernes kraft er endnu ikke udtømt, og kun en kraftig kadence formår at bremse det tætte, dramatiske forløb og sætte punktum for satsen.

Symfoni nr. 5 i Es dur DF 121

Til denne symfoni har Weyse udskrevet to partiturer. Det ældste (5A) er dateret 7/10 1796 og viser symfonien i dens oprindelige skikkelse. Det andet (5B) fra 10/3 1838 blev til i anledning af en koncert i *Musikforeningen*.³⁶

Nodeeksempel
med incipits til alle satser,
incl. menuetternes trioer,
i 5A og 5B

Maestoso

(A) $\text{♩} = 66$

(B) $\text{♩} = 66$

Allegro assai $\text{♩} = 80$ (437 t.)

Allegro con moto (465 t.)

Andante Clarino, Corni *dolce* (160 t.)

(A) $\text{♩} = 76$

(B) $\text{♩} = 76$ Corni, Fagotti *dolce* (148 t.)

Minuetto Ob. Corni *p* (60 t.)

(A) $\text{♩} = 76$

(B) $\text{♩} = 76$ *f* (56 t.)

Trio Fl. *p* (24 t.)

(A) *p*

(B) *p* Trio Corni, Fagotti (32 m.)

Allegro (later addition: con spirito) (396 t.)

(A) $\text{♩} = 132$

(B) $\text{♩} = 132$ (202 t.)

(A) t. 33 *tr*

(B) t. 17 *tr*

(5A) Med rolig majestætisk værdighed, fuld klang og statelige, punkterede rytmer indledes den første sats. Hoveddelen, allegro assai, der følger, sættes an af et energisk treklangstema i fejende trefjerdedelstakt. Sidetemaet er mere melodisk bøjeligt. Det er først strygernes alene, men det gentages med støtte fra skiftende blæsergrupper. Et orkestertutti runder ekspositionsdelen af; undervejs indskyder Weyse en passage med modstilling af høje og dybe instrumentgrupper og dramatisk punkterede rytmer og citerer til sidst det indledende tema.

Gennemføringen sættes i gang af et spring til C dur, og den modulatoriske bevægelse holdes levende, ikke mindst ved hjælp af den indledende rytme og akkordfigurationerne. Det mangler heller ikke på polyfoni og kombinationer af figurer fra de to temaer. Reprisen forløber regelmæssigt, men i kodaen dukker nye små imitationer af hovedtemaet op, før satsen triumferende rundes af.

Værdighed præger også anden sats, der står i B dur og er formet som sonatesats, ligesom den første. Men Weyse har en særlig overraskelse i ærmet. Snart træder en soloviolin frem af gruppen og følger med figurationer og overgange i vekslen med orkesteret et koncerterende element til satsens tunge alvor. Man kunne se dette træk som en særlig cadeau til kapellets koncertmester, Claus Schall, der selv havde komponeret to koncertante symfonier, og som i slutningen af 1790'erne meget vel kan have været med til at opføre denne symfoni i et af de musikalske selskaber. Satsen udvikler sig dog ikke til en egentlig *sinfonia concertante* endsige til en violinkoncert. I gennemføringsdelen har solisten således intet at sige, men dens brudte treklinge og små toneguirlander dukker op igen i reprisen samt i en usædvanlig lang koda.

Menuetten byder ikke på overraskelser. Den er regelmæssigt opbygget og virker med sine treklangstemaer ret traditionel. I den lettere instrumenterede trio fører en fløjte og en fagot an, ledsaget af pizzicato i strygerne og en markeret grundrytme i oboerne.

Også i denne symfoni gnistrer finalen af polyfoni. Til den oprindelige betegnelse, allegro, har Weyse med anden skrift tilføjet *con spirito*. Satsen starter med et tre gange udhamret Es i det fulde orkester; violiner og bratscher binder med treklangsfigurationer over til tre gange B. Ledsaget af hurtige violinpassager bærer fløjterne en rolig Es dur skala igennem, før en kadence slutter indledningen. Fugatemaet, der er udledt af den indledende modstilling af grundtone og kvint, virker som var det mejslet i marmor. Det præsenteres af basserne og imiteres stemmevis opad gennem strygergruppen. Både dette og treklangsmotiver fra begyndelsen viser sig senere som gode vejvisere gennem modulationerne. En hurtig drejning til B dur viser, at satsen faktisk er en sonatesats. Hvor den nye tonart nås, kombinerer Weyse straks tonegentagelserne fra satsens start og fugate-

maet med hinanden. Nye motiver dukker op og sætter yderligere liv i spillet, inden ekspositionen dør mærkeligt stille hen. Det er dog kun et øjeblik stilhed, før modulationernes stormvejr og temaernes kåde leg med hinanden sætter ind. Først i reprisen synes man igen at få fast grund under fødderne, og kodaen sætter et sikkert punktum for denne festlige symfoni.

(5B) I omarbejdelsen har Weyse forstærket instrumentationen ved at tilføje to klarinetter og en basun, men han har tillige grebet kraftigt ind i det musikalske forløb i alle satserne. Den oprindelige menuet er helt forkastet og erstattet med en revision af menuetsatsen fra 1. symfoni, (der jo også stod i Es dur). Første sats er blevet lidt længere, den langsomme sats lidt kortere, og finalen minder kun lidt om den oprindelige.

Allerede i indledningen til første sats mærkes en vilje til at skabe mere sammenhængende melodier og anvende en rigere harmonik som kontrast til treklangsbrydningerne. Og her som i den hurtige del af satsen, der er betegnet *allegro con brio*, demonstrerer Weyse, hvilke nye klangmuligheder det større orkester har givet ham i hænde. Den dramatiske passage med de punkterede rytmer får derved næsten klang af den Beethoven, som han ellers ikke brød sig om. I øvrigt har han tyndet ud i de små imitationer af hovedtemaets indledningsfigurer. Han har vel syntes, at han havde slidt rigeligt på dette materiale.

Anden sats hedder *andante*, som i A-versionen, men notationen er ændret, nodeværdierne er halveret, og satsen er forkortet. Den lange koda er blevet drastisk beskåret, så at formen får mere harmoniske dimensioner. Soloviolin, der her sikkert blev ført af Friedrich Wexschall, Niels W. Gades lærer, har stadig rent dekorativ funktion; men den har nu fået en enkelt lille passage med i slutningen af gennemføringen til gengæld for, hvad den har mistet i kodaen. Alligevel får den mod slutningen mere og mere at sige, og er også med til at følge musikken til dørs.

Weyse skønnede rigtigt, da han hentede menuetten fra sin første symfoni ind i denne nye sammenhæng, og man kan næsten fornemme hans glæde ved at instrumentere den om. Især trioens med klarinetternes bløde klang viser, hvor stærkt klangidealet har skiftet i løbet af de godt 40 år.

Som meget andet i finalesatsen er notationen ændret, og takterne er slået sammen to og to, men satsens dimensioner er bevaret. Weyse har følt, at kontrasten mellem det indledende tema, det tre gange udhamrede es fulgt af en treklangsbrydning, og fugatemaets kvint- og kvartspring var for svag. Derfor har han profileret dem stærkere over for hinanden. I stedet for den unisone begyndelse sætter han nu akkorder, og han skiller dem fra treklangsmotivet, som han giver stærkere rytmisk prægnans.

Nodeeksempel
med fugatemaerne fra
finalerne af 5A og 5B

Fugatemat bevarer sin struktur, men individualiseres, så at det i kombinationerne kan træde klarere i kontrast til de andre motiver. Det sætter sit præg på hele satsen, og selv om hele anlægget, dimensionerne og modulationernes gang er bevaret, berettiger det sammen med mange forbedringer af detaljer i forløbet til Weyses ord til Ingemann om symfonien som »nu aldeles ny« (sml. nedenfor s. 37).

Symfoni nr. 6 i c mol DF 122³⁷

I den brede maestoso, der indleder første sats, har Weyse påny følt sig tiltrukket af de muligheder, moltonarten tilbyder for tonal bevægelighed og harmonisk farverigdom. Alvorlige rytmer og to store crescendoer over hhv. en tonika- og en dominantakkord sætter satsen an. Den intense alvor fortsætter ind i den hurtige del, en allegro con brio. Violinerne bærer hovedtemat frem, støttet af akkordslag fra fuldt orkester; efter omsvinget til den lysere Es dur indføres et sidetema med dialog mellem forskellige blæserpar. Bassen fastholder indledningens treklangs-motiv og de punkterede rytmer, så at karakteren nok nuanceres, ikke brydes. En kromatisk stigning leder til en kadencegruppe. Gennemføringen falder i tre dele. Den første beherskes af hovedtemat og afspaltede motiver derfra; i den anden skaber sidetemaet en blidere kontrast, mens de punkterede rytmer fra hovedtemat dog stadig lurer som akkompagnement; sidste del henter sine motiver fra den energiske kadencegruppe, før energien tages ud af bevægelsen, og en rolig overledning fører til reprisen. Her lyser sidetemaet kortvarigt op med sin kontrast i C dur, men alvoren hentes atter tilbage med kadencegruppen og en klangfuld koda.

Den langsomme sats, en largo i Es dur, begynder med en hornsolo, akkompagneret af dybe strygere. Temaet er sangbart, men mere instrumentalt end i de første symfonier, hvilket kunne tyde på, at Weyse har hentet ny inspiration fra de store wienerklassikere. De øvrige blæsere og strygere slutter sig efterhånden til, og violinernes melodi har fået en bøjelighed, der klart peger på Mozart som Weyses forbillede. Indtrykket understreges af kromatiske melodier og krydret

harmonik i det kraftige kontrastparti, som afrunder ekspositionen. Hornsoloens melodi er i gennemføringen vendt om, og besvares af oboen, før hele orkesteret og de kromatiske melodier atter tager over. Reprisen bringer den indledende hornsolo retvendt tilbage, men byder snart på nye overraskelser. Treklangs-brydninger i fløjte og fagot smykker overgangen til kontrastpartiet, som selv bredes ud, før der kadenceres. Satsen er et hvilepunkt i helheden, men dens udtryksfulde melodilinier rummer alligevel samtidig hele førstesatsens alvor.

Menuetten er uden metriske eksperimenter, højtidelig og statelig. De punkterede rytmer (og tonarten) fra første sats vender tilbage, vekslende med faldende strygermelodier og prægnante markeringer af kadencerne. I trioen sejler blæsernes rolige klange hen over strygernes blide akkompagnementsfigurer.

Finalen med tempobetegnelsen *vivace* står i C dur og rummer en rigdom af forskellige musikalske ideer. Allerede i dens livlige hovedtema med det hastigt bevægede akkompagnement i de dybe strygere demonstrerer Weyse sit greb om den særlige klassiske polyfoni, der virker gennem kombination af motiver i forskellige rytmer. Dertil kommer dynamiske kontraster, konfrontationer mellem piano og forte, og spring til uventede tonarter. Sidetemaet er en variant af hovedtemaet, et Haydn'sk

træk, men i øvrigt viser satsen med sit brogede indhold og den suveræne samling af motivisk mangfoldighed til en overordnet helhed snarere hen til Mozart som Weyses forbillede. Flere af motiverne minder i deres rytmiske gestalt stærkt om finalen af Mozarts store C dur symfoni (KV 551).

6, IV t. 17 f

Mozart: KV 551, IV t. 19

6, IV t. 51

Mozart: KV 551, IV t. 56

6, IV

Mozart: KV 551, IV

Nodeeksempel: temaer fra denne sats og fra Mozart: symfoni C dur KV 551/IV

Kan de ikke tages som beviser, så virker de dog som stærke indicier for, at Weyse har kendt den (se herom ovenfor s. 19). Med sin vægt og fylde holder denne finale fin balance med førstesatsen og giver den store symfoni en fornem afslutning.

Symfoni nr. 7 i Es dur DF 123³⁸

Weyses sidste symfoni er påfaldende enkel og afklaret i forhold til de forrige. Der mærkes ingen trang til at eksperimentere med formen eller til at kæmpe med indviklet kontrapunktik. De ydre tegn på kamp med stoffet er borte. Det betyder næppe, at Weyse er sluppet let fra dette værk, hvor det kunstfærdige snarere ligger i forsøget på at nå en klassisk balance. Weyses ry må, da han fuldendte denne symfoni, være nået til Wien, hvor den blev trykt, formentlig allerede i 1803.

Der er ingen langsom indledning til første sats, allegro, som startes i strygerne (uden kontrabasser) med et lyrisk og sangbart tema i 3/4-takt. Et kontrastparti for fuldt orkester leder over til dominanttonarten B dur, hvor et nyt strygetema indføres. Dette regelmæssigt formede sidetema er i sin karakter så roligt som hovedtemaet, men det rummer lidt større klanglig variation, idet blæserne overtager føringen i eftersætningen. Strygernes efterspil i blidt faldende treklangsbevægelser – en omvendning af en figur fra sidetemaet – får bevægelsen til at gå næsten i stå, og kun en pludselig indsats af hele orkesteret kan sætte den i gang igen. Virkningen varieres på overraskende måde i satsens senere forløb. I reprisen har Weyse en anden overraskelse parat. Sidetemaet, der ikke har været hørt siden det kom første gang, indledes nu af hornet og føres videre af de øvrige blæsere, så at der skabes klar kontrast mellem hoved- og sidetema ved hjælp af hhv. strygernes og blæsernes klang. Anden sats er en variationssats, en andante i B dur. Klangens skifter fra variation til variation, når blæsere afløser strygere og vice versa. Især lægger man mærke til den smukke obosolo i fjerde variation, der står i b mol. Satsen rundes af med en dobbeltvariation og en koda, hvor fløjte og fagot for et øjeblik får scenen næsten for sig selv.

I den fejende og festlige menuet, som indbyder til et frisk tempo, høres for alvor beviser på, at Weyse har studeret orkesterbehandlingen i Haydns og Mozarts symfonier. Ubesværet veksler han mellem tuttiklang og lettere instrumenterede passager i strygere eller blæsere, og han varierer overgangene fra det ene til det andet med charmerende selvfølgelighed. I trio'en fører fløjterne an med små melodiske motiver over de øvrige blæseres brede akkorder, mens strygerne holder rytmen i gang med stadigt gentagne ottendedele.

Et kvikt, dansende tema indleder finalen. Sidetemaet, som er en variant af det, løber lige så lystigt af sted, og satsen får derved et præg af stadig bevægelse, *perpetuum mobile*. Formen blander sonate- og rondotræk, ligesom mange finaler i Haydns symfonier gør det, og Weyse får plads til både behændig polyfoni og sprælske harmoniske overraskelser, før satsen er spillet til ende.

Symfonien blev første gang opført et par måneder efter, at den var komponeret, ved *Det kgl. Kapels* koncert til fordel for enke-kassen, og J.P.E. Hartmann stod for en opførelse af den i 1842, mens Weyse endnu levede. Det er den eneste af de syv symfonier, han aldrig har omarbejdet.

Der er en del ligheder mellem denne symfoni og Haydns symfoni nr. 91 (også i Es dur).³⁹ Haydn har ganske vist langsom indledning til første sats, men satsens hurtige del er som Weyses i 3/4-takt, og dens hovedtema beskriver næsten samme melodiske kurve, omend melodikken hos Haydn er kromatisk og temaets tostemmighed mere raffineret. Andanten er også hos Haydn en variationssats, hvis tema Weyse kommer ret nær, især i rytmisk henseende. Weyse kunne også have tænkt på finaletemaet i Mozarts klavertrio i B dur KV 502, selv om dets tempo er lidt hurtigere. Haydn har, ligesom Weyse, en molvariation, men måske findes det stærkeste signal om en sammenhæng i den voldsomme dynamiske kontrast (pp fulgt af ff) i slutningen af Haydns præsentation af variationstemaet. Effekten synes at være gået lige over i Weyses tredje variation. Det er ikke utænkeligt, at en trykt udgave af Haydns symfoni, f. eks. André-udgaven fra 1792, kan være nået til København, før Weyse skrev sin.⁴⁰

Lidt om kilderne

Alle Weyses symfonier foreligger i autograf⁴¹, og der er altså ikke behov for nogen ægthedsdiskussion. Der er derimod grund til at prøve at vurdere håndskrifternes og notetekstens alder i forhold til kompositionstidspunktet.

Således bærer partituret til 1. symfoni overskriften »*Sinfonie 1*«, hvortil Weyse senere har føjet »umgearbeitet zu Balders Død«. På sidste side står imidlertid med sammenhængende skrift »comp. d 20 Juni 1795 umgearb 1805«. Da Ewalds synge-spil først kom til opførelse i 1832, må Weyse have haft en anledning til at foretage en revision allerede i 1805, mærkeligt nok midt i den periode, hvor han, som han skriver, »war der Kunst, meiner selbst, ja des ganzen Lebens überdrüßig« og førte »ein bloßes Pflanzenleben«. Men hvor han også (netop i 1805) »blev forflyttet« som organist fra *Reformert kirke* til *Vor Frue kirke*. Partituret afslører ikke, hvilken bearbejdelse Weyse har foretaget. Måske er der tale om en ny renskrift fra 1805.

Tilsvarende afsluttes partituret til 2. symfoni med »comp d 17 August 1795 umg: d 7 Sept 1797 CEF Weyse«, mens der over finalen er tilføjet »als Ouverture für den Schlaftrunk umgearbeitet«. I selvbiografien skriver Weyse, at han fandt Bretzners Singspiele (Leipzig 1796) i foråret 1800 og begyndte at komponere »Sovedrikken« i løbet af sommeren. Oehlschläger skriver ganske vist i sine ungdomserindringer (1829/31), at Weyse lod stykket ligge i ni år, efter at han havde komponeret lidt over halvdelen, og først gjorde stykket færdigt efter 10 års forløb.⁴² Hvis digteren skulle have ret, kunne årsagen til omarbejdelsen i 1797 være Weyses indledende arbejde med »Sovedrikken«.

Men det virker ikke sandsynligt. For det første har Weyse nok endnu i 1820 haft en nogenlunde klar erindring om, hvor langt han var kommet med »Sovedrikken«, da han blev afbrudt af den ulykkelige kærlighedshistorie med Julie Tutein. For det andet ser efterskriften ud, som om den er skrevet i umiddelbar forlængelse af sidste nodeside, mens overskriften over finalen klart er en senere tilføjelse. Da efterskriften er ganske sammenhængende, skrevet med brunt blæk – kun signaturen »CEF Weyse« står med sort – må man vel antage, at partituret er en renskrift fra 1797, og at vi ikke kender symfonien i dens tidligste version.

Også 3. symfoni må have foreligget i en tidligere version. Signaturen lyder: »comp. Sept 1795 umg. Nov. 1800 CEF Weyse«. Første ord står med blegt brunt blæk, og det kunne se ud, som om »Sept 1795« er skrevet ind over en tidligere, nu ikke læselig dato. Fra »Sept...« er tilskriften sammenhængende og skrevet med samme sorte blæk. Der er en enkelt rettelse på s. 62 i partituret, og denne og den flg. side er skrevet med to forskellige blækfarver. Bladene ser dog ikke ud til at være indføjede, og der er ikke tegn på en egentlig revision. Det er derfor nok den omarbejdede version, som foreligger. Hvordan symfonien så ud før revisionen, kan vi ikke vide.

Argumentationen for tilblivelsen og evt. revision af den 4. symfoni må falde lidt anderledes ud. Her angiver Weyse ved autografens slutning: »24 August 1795 CEF Weyse« (altså før afslutningen af 3. symfoni!). I overskriften har han under »Sinfonie 4« tilsyneladende med en anden pen tilføjet: »zur Ouverture von Macbeth mit Instr. verstärkt.« Denne omarbejdelse (fra 1817) kan følges gennem en hel del rettelser i partituret samt over de ni sider til sidst, der rummer de tilføjede stemmer, nemlig to klarinetter, en basun og pauker. Imidlertid findes der i *Det kgl. Bibliotek* tillige en kopi af partituret dateret »1809. Octbr 2.«, muligvis skrevet af Peter Grönland. En sammenligning af noteteksterne viser, at kopien må være udført efter en ældre, nu forsvunden autograf. Weyse har altså nedskrevet et nyt partitur efter 1809, men før 1817. Og måske har han, da han førte kompositionsåret ind i den nye renskrift, fejlagtigt skrevet 1795 i stedet for 1796. Hvis det er

rigtigt, stemmer nummerering og kronologi atter overens. Vi kender ikke den tidligste version af partituret.

Som allerede angivet, foreligger der til den 5. symfoni to partiturer fra Weyses hånd. Det ældste (A) er dateret 7/10 1796 og viser formentlig symfonien i dens oprindelige skikkelse. Der forekommer enkelte indskrevne rettelselser, skrevet med tyndere pen, i 1. sats især i strygerne, i 2. sats i trompetstemmerne. I finalen ser det ud til, at fem nye takter (på s. 119) er klæbet ind over de oprindelige. Hvornår Weyse har tilføjet rettelselserne i det ældste partitur, kan næppe siges. De kunne vise hans første ideer til omarbejdelsen, før han blev klar over, at revisionen måtte medføre et helt nyt partitur. De kunne også være indføjet under prøvearbejdet eller foranlediget af en ny opførelse af denne ældste version af symfonien. Men partituret er, som det vil være fremgået, antagelig det tidligste vi kender til nogen Weyse-symfoni.

Det andet partitur (B) er fra 10/3 1838 og er blevet til i anledning af en koncert i *Musikforeningen*. Opførelsen var planlagt til foreningens første koncert i sæsonen 1838-39. Weyse antog, at det betød efteråret 1838, men koncerten fandt først sted 17/2 1839.⁴³ De to versioner ligger således mere end fire årtier fra hinanden, og de er meget forskellige. I Weyses brev af 20/3 1838 til B.S. Ingemann, hvis morgensange han da netop havde komponeret melodier til, omtaler han med rette symfonien som »nu aldeles ny«. Ændringerne omfatter bl.a. en forkortelse af 2. sats, indføjelsen af menuetten fra 1. symfoni i stedet for den oprindelige og en stærkt omarbejdet finale (sml. ovenfor s. 31f).

Weyse kunne 3/3 1798 sætte sin underskrift på partituret til den 6. symfoni. Snart derefter må han have fået tilsagn fra Constantin Brun om penge til trykningen (sml. ovenfor s. 18), og han har måske af den grund følt trang til at høre, hvad hans gamle lærer, J.A.P. Schulz, mente om arbejdet. Schulz var i 1795 trådt tilbage fra stillingen som kapelmester i København og boede nu i Nordtyskland. Men han har set symfonien, og hans bedømmelse er bevaret i et brev til Weyse fra 22/4 1800,⁴⁴ hvori han nænsomt blander sin ros med en præcis kritik af den sine steder temmelig tunge instrumentation.⁴⁵ Schulz' ideal på dette felt var sikkert noget forskelligt fra Weyses, men eleven fulgte dog de gode råd og lettede på klangen. Han skrev sine rettelselser ind i det allerede eksisterende partitur og sparede sig således arbejdet med at skrive et fuldstændigt nyt. Måske har han også haft travlt med at gøre trykforlægget færdigt, hvis donationen fra Brun allerede forelå. I hvert fald kan rettelselserne direkte ses i manuskriptet i *Det kgl. Bibliotek* og ved sammenligning med de trykte stemmer.

For den 7. symfonis vedkommende er der ikke tegn på, at Weyse efter kompositionstidpunktet har foretaget nogen revision af partituret. Den blev som anført

udgivet i stemmer i Wien hos forlaget *Bureau d'arts et d'industrie*. Udgaven dateres af Gerber til 1803,⁴⁶ og i en annonce i *Adresseavisen* 28/9 samme år meddeler *C. Lose & Comp.*, at den er blandt de musikaler, forlaget »i disse Dage« har modtaget.⁴⁷

Koncertopførelser, bearbejdelser til koncertbrug i Weyses tid

Sven Lunn skriver i artiklen »Schall og Weyse«,⁴⁸ at de første fem symfonier synes skrevet som øvelser. Dermed mener han måske ikke direkte, at de ikke var skrevet med opførelse for øje, men blot, at de ikke var planlagt til udgivelse. Alligevel kan karakteristikkene virke en smule for hård.

Hvor meget symfonierne er blevet spillet i Weyses levetid, kan ikke siges, men noget taler for, at der har fundet flere opførelser sted, end de allerede omtalte positive vidnesbyrd som koncertprogrammer og daterede annoncer kan vise det. Når han overhovedet kastede sig ud i at komponere symfonier – og i selvbiografien nævner dem i umiddelbar forlængelse af omtalen af koncerterne »a grand Orchestre« hos Zinck på Blaagaard – ligger det nærmere at tro, at han havde udsigt til at få dem opført. Lige så oplagt er det at betragte revisionerne som tegn på genopførelser, sådan som det er gjort ovenfor. Især omarbejdelsen af den 3. symfoni i november 1800, altså kort efter afslutningen af den 7., må støtte denne antagelse, for på dette tidspunkt havde Weyse allerede fået tilsagn om, at den 6. ville blive trykt. Skulle så ikke omarbejdelsen af 2. symfoni allerede i 1797, af 1. symfoni i 1805 og af 4. symfoni engang mellem 1809 og 1817 kunne tolkes i samme retning?

Der er andre vidnesbyrd om opførelser, mere upræcise, men veldokumenterede. Som omtalt, har Kuhlau åbenbart hørt nogle af symfonierne i de musikalske foreninger i sæsonen 1810/11 (sml. ovenfor s. 18). Og af et brev fra Weyses gode ven, baron Holsten-Lehn-Charisius, Hvidkilde på Fyn, fremgår, at man dér har forsøgt sig med en opførelse af Weyses »*Sinfoni i es*«, men foreløbig har nøjedes med at spille første sats, da de andre forekom for svære.⁴⁹ Brevet er blot dateret 22/2, men året er efter alt at dømme 1839. Det drejer sig vel her om den trykte 7. symfoni. Begivenheden fandt sted langt fra hovedstaden, men er måske alligevel ikke så fjern igen, da Hvidkilde ofte blev besøgt af musikere fra København.

Cæciliaforeningen indledte sine koncerter 31/1 og 20/3 1880 med ouverturen til »Balders død«,⁵⁰ men efter Weyses død kom symfonierne ellers kun sjældent på koncertprogrammerne.

Weyses bearbejdelser til teateret

I. Bearbejdelsen af finalen af 2. symfoni til ouverture til »Sovedrikken«.

Omarbejdelsen af finalesatsen til syngespilsoverture var temmelig indgribende og har antagelig fundet sted 1800/01. Hvis Weyse ligesom Mozart har ventet med ouverturen, indtil resten af musikken var komponeret færdig, kan revisionen endog være foregået så sent som i 1808.

Overturen har tempobetegnelsen Allegro con brio mod blot Allegro i symfonien. Weyse har tilføjet to klarinetter i b og ændret instrumentationen derefter. Generelt har han tilstræbt at skærpe de dynamiske kontraster og forstærket eller udtyndet instrumentationen. Men han har desuden ændret i det hovedtema, som dominerer satsen,

Nodeeks.: hovedtemaet
i symfonisatsen og i
ouverturen



og mange steder nuanceret harmonikken. I øvrigt har han forlænget eller forkortet små overgange, og ouverturen er endt med at være fem takter længere end symfonisatsen, 297 mod 292 takter.

2. Bearbejdelsen i 1817 af 4. symfoni til ouverture og mellemaktsmusik til »Macbeth«.

Opsætningen af »*Macbeth*« i 1817 var et resultat af den tidlige Shakespeare-interesse i Danmark. Begejstringen for den engelske renæssancedigter gik hånd i hånd med den litterære romantik og mødte modstand hos mere konservativt sindede, herunder visse betydningsfulde medlemmer af Det kgl. Teaters direktion. Men i 1813 blev »*Hamlet*« sat op, i 1816 fulgt af »*Kong Lear*«, begge i Peter Foersoms oversættelse. »*Macbeth*« var således blot den tredje af Shakespeares tragedier, som blev præsenteret på scenen i København.⁵¹ Igen var Foersom leverandør af den danske tekst. Han havde valgt at tage udgangspunkt i Schillers oversættelse, »af den Mening, at det vilde forstærke den theatraliske Effect«, skriver Overskou spydigt⁵² og fortsætter med at påpege, hvordan både heksenes og portnerens partier er blevet forvansket. Weyse skrev musik til såvel hekse som portner, og skulle det have strejft ham, at portneren var gjort til »sentimental Psalmesanger« (Overskou), så har han dog her skrevet en af sine smukkeste romancer til scenen.

Af ren instrumentalmusik leverede han en taffelmusik til første akt (med gentagelse mellem 1. og 2. akt) og to satser til 5. akt, den ene en marsch. Desuden brugte han sin 4. symfoni. Den 1. sats blev til ouverture, og de følgende indgik i mellemakterne før 3., 4. og 5. akt. Instrumentationen blev sine steder ændret og forstærket med klarinetter, pauker og en basun, men Weyse har ikke anset det for at være nødvendigt at skrive den om. En kopist kunne tage udgangspunkt i partituret til symfonien.

Af partiturokopian, som har været i brug på teateret, fremgår det, at musikken i senere opførelser ofte blev forkortet. I 1907 var kun to instrumentalnumre tilbage, taffelmusikken nr. 3 og militærmarschen nr. 7. Alle symfoniens satser var fjernet. I stedet har man ved opførelser i 1894 og 1907 spillet ouverturen til »*Balders Død*« (se nedenfor).

Ouverturen var dog at finde i klaverudtoget af musikken, der udkom i 1819 hos *C. C. Lose*. Samme forlag udsendte den også i en udgave for 4-hændigt klaver.

3. Bearbejdelsen i 1832 af den første symfoni til »*Balders Død*«.

Ewalds skuespil blev opført første gang på Hofteateret 7/2 1778 ved en privatforestilling, inden det en måneds tid senere kom op på Det kgl. Teater. Joh. Ernst Hartmanns musik kom først til ved teaterets næste forestilling 30/1 1779. Den bestod af 17 numre foruden ouverture og mellemaktsmusik, sådan som teksten egentlig kræver det. Stykket stod på teaterets repertoire og blev vist nogenlunde regelmæssigt frem til 1792. Schulz skal have været meget glad for det,⁵³ og Weyse har utvivlsomt set det.

Opførelsen 23/11 1832, hvor Weyses musik trådte i stedet for Hartmanns, var en forsinket mindeforestilling for Ewald i 50-året for hans død. På selve dagen 17/3 1781 blev stykket opført med en stærkt beskåret udgave af Hartmanns musik. Th. Overskou taler om en forestilling »saa utilfredsstillende, at den ikke kom til at høre til Saisonens glædelige Mærkeligheder«.⁵⁴ Ansvarer lå efter Johs. Mulvads bedømmelse hos K.L. Rahbek, der i sin direktørtid (1809-30) var gået ind for en begrænsning af musikken til de to Valkyrie-terzetter og slutningskoret og måske i virkeligheden helst så stykket opført helt uden musik.⁵⁵ Det blev vel så teaterets budskab til Weyse, hvis musik udover ouverturen blot omfatter fem numre, to instrumentale og tre vokale. Weyse skrev 20/3 1832 til J.J. Buntzen, da han netop var blevet færdig med kompositionen, at stykket »med det første skal opføres, men vil nok næppe gjøre mere Lykke end tilforn, thi sit smukke Sprog uagtet er og bliver Stykket kjedsommeligt at see«. Hans profeti skulle desværre vise sig at holde,

om det nu var tekstens, musikkens eller et uforstående publikums skyld. Overskou skrev: »Af at Weyse havde komponeret en ny Musik til 'Balders Død' ventede man en Tonedigtning, der vilde gjøre stor Lykke; men hvor høit end Kjendere satte den, den tiltalte ikke Publikum og blev kun givet een Gang«. ⁵⁶

Når man medtænker, at teaterdirektionen fejlbedømte behovet for musik til stykket, at Weyse var skeptisk over for stykkets muligheder på scenen, og at han valgte at genbruge musik, han havde komponeret mange år tidligere, så kan det overraske, at han alligevel har gjort sig så stor ulejlighed. Der er bestemt ikke tale om hastværksarbejde. Ouverturen bygger på symfoniens 1. sats. Her har Weyse har tilføjet en langsom indledning, der stort set er identisk med orkestersatsen i slutningskoret, så at der dannes en musikalsk ramme om helheden. Orkesteret er udvidet med en 2. fløjte, to klarinetter i B, to ekstra horn, to trompeter (clarini), en basun og pauker, hvilket resulterer i en ganske ny klang, men bearbejdelsen går langt videre. Et helt nyt sidetema er indarbejdet, så at eksposition og reprise får ny struktur, og i gennemførelsesdelen har Weyse foretaget flere ændringer af det tonale forløb. Det er ingen overdrivelse at sige, at der er tale om en helt ny sats.

De to entr'acter har større lighed med deres forbilleder, symfoniens 3. og 4. sats, men Weyse har transponeret andanten fra g mol til f mol, og han har i begge satser ændret melodiske detaljer og visse kadenceforløb såvel som instrumentationen.

Det må på denne baggrund have været en skuffelse for Weyse, at musikken kun fik en enkelt opførelse. Den udeblevne succes er vel årsag til, at musikken ikke blev udgivet, end ikke i klaverudtog, som Weyses øvrige teatermusik var blevet det. Dog har man alligevel været så tilfreds med den, at man brugte ouverturen ved opførelserne af »Macbeth« i 1894 (11 g.) og i 1907[-1908] (14 g.), som det fremgår af en tilskrift på indersiden af bindet til det partitur, der blev brugt på *Det kgl. Teater*.

Reception

Der må som afslutning på dette arbejde gøres rede for, hvordan symfonierne blev forvaltet af eftertiden. Hvordan de er blevet omtalt, og hvor meget de er blevet spillet.

Når man ser bort fra brugen af musikken på Det kgl. Teater, har næppe mange efter Weyses død været opmærksom på den, før Berggreens biografi udkom i 1876, to år efter Weyses 100 års fødselsdag. Carl Thrane havde året i forvejen kort

nævnt dem i sit biografiske essay i Danske Komponister,⁵⁷ men egentlig kun for at omtale bearbejdelse til teaterbrug. Han overtog fra selvbiografien den lidt overfladiske datering »1795-97«, som også Berggreen lod stå ukommenteret, bortset fra, at han i sin kompositionsfortegnelse i slutningen af bogen anførte de korrekte årstal efter manuskripterne i *Det kgl. Bibliotek*.

Udenlandske læsere havde i fjerde bind af E.L. Gerbers Lexikon der Tonkünstler (Leipzig 1814) kunnet læse om flere »von ihm vorzüglich gearbeiteten Orchestersinfonien«, hvoraf én var trykt i Wien. En række mindre, tyske leksikonartikler og en enkelt fransk (Fétis) bygger på disse oplysninger.

S.A.E. Hagens udførlige artikel i Dansk Biografisk Lexikon⁵⁸ er skrevet på grundlag af en ny gennemgang af kildematerialet, men rummer om symfonierne ikke så meget mere, end Thrane og Berggreen allerede havde meddelt. Det samme gælder senere, kortere eller længere leksikonartikler af Sven Lunn, Nils Schjørring og Jens Peter Larsen.⁵⁹

Symfonierne fik dog særlig omtale i tidsskriftartikler af Sven Lunn og Erling Winkel.⁶⁰ Mest indgående, skønt kortfattet i sin formulering, er imidlertid afsnittet om Weyses symfonier i Nils Schjørring: *Musikkens Historie i Danmark*.⁶¹

Det blev af vidtrækkende betydning, at Sven Lunn under 2. verdenskrig lod en række af *Det kgl. Biblioteks* manuskripter afskrive, dels for at sikre værkerne mod krigsskader, dels for at kunne udlåne orkestermaterialet. Partiturerne til Weyses symfonier fandtes herefter alle i nyere kopier, så at orkestrene fik mulighed for at indlemme dem i deres repertoire. Især efter vedtagelsen i 1961 af loven om landsdelsorkestrene blev det almindeligt at spille mindre kendt dansk musik,⁶² og også *Danmarks Radios symfoniorkester* og *underholdningsorkester* tog disse symfonier på repertoire. Alle syv symfonier er blevet udsendt af *Danmarks Radio*, også inden de forelå indspillede, og de fleste endog flere gange.⁶³

De sidste to symfonier er udsendt i nyudgaver. Nr. 6 i c mol blev 1972 udgivet af *Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik*,⁶⁴ og nr. 7 i Es dur indgik 1983 i et bind af serien *The Symphony 1720-1840*, som *Garland Publishing, Inc.* udsendte.⁶⁵

Kilder

Manuskripter:

Sinfonie 1 g mol [DF 117]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7502.2839. Weyses samling Box A 5.1025]; 85 s. tværfolio 33 x 25,9 cm, ubeskåret, rasteringsfelt: 29 x 20,7 cm (12 systemer), indbundet i stift, broget papbind med brun ryg. Titel og tilskrift: »Sinfonie 1 umgearb. zu Balders Død«; (s. 85:) »comp. d. 20. Juni 1795, umgearb 1805«. Partituropstilling: Violini, Viola, Flauto, Oboi, Fagotti, Corni in Es + in B basso, Basso.

Sinfonie 2 C dur [DF 118]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7502.2838. Weyses samling Box A 5.1053]; 98 s. tværfolio 33 x 25 cm, ubeskåret, rasteringsfelt: 28,2 x 20,8 cm (12 systemer), indbundet i lysebrunt, stift papbind. Titel og tilskrift: »Sinfonie 2«; (s. 71:) »Finale – als Ouverture für den Schlaftrunk umgearbeitet«; (s. 97:) »comp. d. 17. Aug 1795, umg: d. 7. Sept 1797 / CEF Weyse«. Partituropstilling: Flauti, Oboi, Fagotti, Clarini in C, Corni in C, Timpani in C, Violini, Viola, Basso.

Sinfonie 3 D dur [DF 119]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7503.0133. Weyses samling Box A 5.1054]; 86 s. tværfolio 32,2 x 24,5 cm, beskåret på alle kanter, rasteringsfelt: 28 x 20,8 cm (12 systemer), indbundet i lysebrunt, stift papbind. Titel og tilskrift: »Sinfonie 3«; (s. 86:) »comp. Sept. 1795, umg. Nov. 1800 / CEF Weyse«. Partituropstilling: Flauto, Oboi, Fagotto, Clarini in D [og A], Timpani in D, Violini, Viola, Basso.

Sinfonie 4 e mol [DF 120]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7503.0134. Weyses samling Box A 5.2015]; 116 + 9 s. tværfolio 32,4 x 24,6 cm, beskåret på alle kanter, rasteringsfelt: 29,3 x 20,7 cm (12 systemer), indb. i rødbrunt broget papbind m. brun læderryg. Titel og tilskrift: »Sinfonie 4 / zur Ouvertüre vom Macbeth mit Instr. verstärkt.« (s. 116:) »24 August 1795 / CEF Weyse«; (s. 117:) »Ouverture til Macbeth«. Partituret bærer af, at Weyse har foretaget ændringer i nodeteksten og skrevet dem direkte ind i det oprindelige partitur. De tilføjede stemmer til 1. sats: to klarinetter i A, pauker og basun, er udskrevet selvstændigt fra s. 117 og frem.

Sinfonie 4 e mol [DF 120]. Ms. part. [P. Grönland?] Det kgl. Bibliotek, København [C II, 42]; 98 beskrevne sider, tværfolio 30,4 x 23 cm, beskåret på alle kanter, rasteringsfelt 25 x 16,7 cm (12 systemer), indbundet i broget papbind med brun skindryg. Titel og tilskrift: »Sinfonia da Weyse.«; (s. 98): »1809 Oct. 2.«. Partituropstilling: Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in G + in E, Clarini in E, Violini, Viole, Violone a Basso.

Sinfonie 5 Es dur [DF 121]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7503.0131. Weyses samling A 5.1026]; 141 s., tværfolio 33 x 25,3 cm, ubeskåret, rasteringsfelt: 28 x 22 1796«; (s. 141:): »7 Oct. 1796 CEF Weyse«. Partituropstilling: Clarini in Es, Timpani, Corni in Es, Flauti, Oboi, Violini, Viola, Fagotti, Basso. I partituret er indføjet en række ændringsforslag.

Sinfonie 5 Es dur [DF 121]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [Weyses samling A 5.1027], 135 beskrevne s, tværfolio 37,9 x 27 cm, ubeskåret, rasteringsfelt: 33,9 x 22,9 cm (14 systemer), indb. i lysbroget papbind med shirtingstryk; Titel og tilskrift: »Sinfonie 5«; (s. 135:) »comp. 1796 / umgearbeitet d. 10 März 1838 / CEF Weyse«. Partituropstilling: Violini, Violer, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in Es, Clarini in Es, Timpani Es + B, Trombone, Basso.

Sinfonie 6 c mol [DF 122]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7503.0132. Weyses samling Box A 5.1028]; 89 s., tværfolio 33,2 x 25,9 cm, rasteringsfelt: 28 x 25,9 cm (12 systemer), indbundet i blødt lysebrunt karton og derom et nyere, mørkerødt lærredsbind med sort skindryg og hjørner. Titel og tilskrift: »Sinfonie 6«; (s. 89:) »d. 3. März 1798 CEF Weyse«. Partituropstilling: Flauti, Oboi, Fagotti, Clarini in C, Corni in Es + in C, Timpani in C [og G], Violini, Viola, Basso.

Sinfonie 7 Es dur [DF 123]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 7502.2839, Weyses samling Box A 5.1068]; 96 s. tværfolio 34 x 25,5 cm, ubeskåret, rasteringsfelt: 30 x 19 cm (12 systemer), indb. i lysebrunt papbind. Titel og tilskrift: »Sinfonie 7« (s. 96:) »19. October 1799 / CEF Weyse«. Partituropstilling: Flauti, Oboi, Fagotti, Clarini in Es, Corni in Es, Timpani, Violini, Violer, Basso.

Der Schlaftrunk [DF 1]. Autograf part. Det kongelige Bibliotek, København [mu 9404.2085. Weyses samling Box A 5.2017]. 2 vols.: 314 + 241 S. Titel og tilskrift: »Der Schlaftrunk, comp. von CEF Weyse« (sidste side:) »d. 30 April 1808 CEF Weyse«.

Macbeth [DF 4]. Autograf part.; ouverture og mellemaktsmusik dog i kopi. Det kgl. Bibliotek, København [mu 9404. 2582, Weyses samling Box A 5.20acbeth« (s. 110:) »d 31 October 1817 CEF Weyse«. Partituropstilling i autograf: Violini, Violer, Flauto piccolo, Flauto, Clarinetti in a, Oboi, Fagotti, Corni in D, in G, Clarini in E, Timpani h e, Trombone, [vokalst.], Basso.

Macbeth [DF 4]. Ms. part. Det kgl. Bibliotek, København, overført fra Det kgl. Teater [C II, 123].

Balders Død [DF 7]. Autograf part. Det kgl. Bibliotek, København [mu 9403.1782, Weyses Samling Box A 5.1017]. 131 s. [recte: 132], sign. »d. 23 Febr. 1832. CEF Weyse«.

Balders Død [DF 7]. Ms. part. Det kgl. Bibliotek, København, overført fra Det kgl. Teater [C II, 123]. 171 s. Kopi efter ovenst. autograf.

Tryk:

Sinfonie VI c mol [DF 122]. OA, st., folio. Det kgl. Bibliotek, København [D 150 fol. (2 sæt)]: Titel: »Sinfonie à Grand Orchestre composée par C.E.F. Weyse. Oeuvre I. Copenhague. Gravée par Sonne aux depens de l'auteur« [ca. 1800]. Pladetryk, 15. st.

Sinfonie VI c mol [DF 122]. NA, part. og st.: Samfundet til udgivelse af Dansk Musik. 3. Serie Nr. 217. København (Dan Fog) 1972. Udg. af Carsten E. Hatting.

Sinfonie VII Es dur [DF 123]. OA, st., folio. Det kgl. Bibliotek, København [mu 6304.2601. D 150. Weyses samling Box A 7.4014]. Titel: »Grande Sinfonie a grand Orchestre composée par Weyse de Copenhague. Bureau d'arts et d'industrie«. [1803].

Sinfonie VII Es dur [DF 123]. NA, part. (fac. m. lette korrekturer): The Symphony 1720-1840. Ed.-in-Chief: Barry S. Brook, associate ed.: Barbara B. Heymann. A Garland Series. Series F vol. VI: The Symphony in Denmark. Ed. by CEH, Niels Krabbe, and Nanna Schiødt. N.Y. (Garland Publishing, Inc.) 1983.

Andre utrykte kilder:

Kopi af den tyske original af Weyses selvbiografi. Marts 1820. Det kgl. Bibliotek, København, Ny kgl. Samling 2836 III, 4o.

Brev til Weyse fra Fr. Holsten-Lehn-Charisius. Det kgl. Bibliotek, København [Ny kgl. Samling 2836 4 – I,1].

NOTER

1. Dateringen af denne og de følgende symfonier stammer fra Schousboe 1968.
2. Sml. Heinrich Schwab i katalogen til Det kgl. Biblioteks Kunzen-udstilling i efteråret 1995.
3. Sml. Krabbe 1977 og bindet *The Symphony in Denmark* i Garland-serien *The Symphony 1720-1840*.
4. Samtidig afskrift af selvbiografien, Det kgl. Bibliotek, København, Ny kgl. samling 2836 III, 4o. Weyses original kendes ikke. Den er muligvis sendt til »et tydsk Blad«, som Berggreen skriver (s. 6). På dansk blev teksten trykt i Rahbeks tidsskrift »Hesperus« (3. bd. 1820) og siden i Berggreens Weyse-biografi. Berggreen har dog ikke gengivet alle detaljer korrekt. De fleste af de koncerter, Weyse omtaler, fandt sted i begyndelsen af 1780'erne, som det oplyses i Sittard 1890. Især kan det her bemærkes, at tenoren Ambrosch sang Belmonte i Mozarts »Entführung« i 1787. Om Vogler skriver Sittard, at han kom til Hamburg i 1790, men han må altså have givet koncert i byen tidligere.
5. Zwyter Jahrgang. Hamburg 1784, 177.
6. Som note 4.
7. De anførte årstal angiver premiøren.
8. Th. Overskou 1860, 319.
9. For enkekassekoncerternes vedkommende er programmerne dog kendt.
10. Se hertil Ole Feldbæks og Vibeke Wings bidrag i *Dansk identitetshistorie* 2. 1991.
11. Bärens 1803, 10ff.
12. *Magazin der Musik*. Zwyter Jahrgang. Zweyte Hälfte. Hamburg 1786, 933.
13. Ravn 1886, 121.
14. Ravn 1886, 137.
15. *Ibid.*, 138.
16. *Ibid.*, 138.
17. sml. note 4.
18. Weyses Breve I, 16f.
19. Kuhlau Breve, 42.
20. *Schiørring* 1977-78, 2 161.
21. Jeppesen DMT 20 (1945), 41-47 og 67-70.
22. Det er kun de trykte symfonier, der lader sig så sikkert datere, at man kan sondre mellem dem, som Weyse kan have kendt, og dem, der er for sene. Hvad de symfonier angår, der kun foreligger i håndskrevne stemmer, er bedømmelsen af deres alder selvfølgelig mere uvis. Selv om kopierne teoretisk kunne være ældre end førstetrykkene, giver det dog et fingerpeg, at disse værker alle forelå trykt før 1795.
23. Bittmann 1976.
24. *Musik på Fyn 1770-1850*. Kbh. 1983.
25. »Nodefundet på Aalholm Slot«. *Cæcilia* 1992-93. Årbog for Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet; »The Music discovered at Aalholm Manor: A Brief Introduction«. *Fontes Artis Musicae* 1994, 270.
26. *Fog* 1984.
27. *Ibid.* 108f.
28. *Ibid.*, 110.
29. *Fog* 1979 (DF), nr. 117-123.
30. Pladeselskabet dacapo 8.224012 (symf. nr. 1-3), 8.224013 (symf. nr. 4-5) og 8.224014 (symf. nr. 6-7). Også udsendt på Naxos som hhv. nr. 8.550714, 8.550620 og 8.550516.
31. Komponeret 1795, omarbejdet 1805 (Weyses egen angivelse i det autografe partitur), atter revideret i 1832 til anvendelse ved opførelsen på Det kgl. Teater af Ewalds sørgespil »Balders død«.
32. Det skal dog bemærkes, at det eksisterende partitur til symfonien formodentlig først er nedskrevet af Weyse i 1805, sml. nedenfor s. 18. Men romancetonen mødes også i den langsomme sats i 2. symfoni, hvis partitur antagelig stammer fra 1797.
33. Kompositionen afsluttet 17/8 1795, omarbejdet 7/9 1797 (iflg. Weyses egen angivelse i det

- autografe partitur), finalen atter revideret (ca. 1801) og brugt som ouverture til syngespillet »Sovedrikken« (Oehlsenschläger), der blev uropført på Det kgl. Teater 21/4 1809.
34. Kompositionen afsluttet sept. 1795, omarbejdet november 1800 (iflg. Weyses egen angivelse i det autografe partitur).
 35. Kompositionen afsluttet 24. august 1795 (1796?), omarbejdet efter 1809, men før revisionen i 1817 (sml. diskussionen i afsnittet om kilderne nedenfor s. 36).
 36. Dateringerne stammer fra Weyses egne angivelser i de autografe partiturer.
 37. Kompositionen er afsluttet 3/3 1798 (iflg. Weyses egen angivelse i det autografe partitur), han har revideret den ca. 1800.
 38. Kompositionen er afsluttet 19/10 1799 (iflg. Weyses egen angivelse i det autografe partitur).
 39. Jeg skylder Gorm Busk tak for at have henledt min opmærksomhed herpå.
 40. Musikhandler Adser Friberg har antagelig haft kontakt med André op gennem 1790'erne, sml. Dan Fog 1984, I 109 og 113.
 41. En fortegnelse over symfonipartiturerne i Det kgl. Bibliotek, København, findes ved slutningen af artiklen.
 42. 1963-udg., 202.
 43. Weyses Breve II, 122
 44. Det kgl. Bibliotek, København, Ny kgl. Samling 2836 4o – I,1. Brevet er trykt i A.P. Berggreen: C.E.F. Weyse's Biographie. Kbh. 1876.
 45. Sml. forordet til nyudgaven af 6. symfoni i Samfundet til udgivelse af dansk musik. 1972.
 46. Gerber 1812-14, IV, 566.
 47. Begge dele er bemærket i Winkel 1940.
 48. Lunn 1936.
 49. Det kgl. Bibliotek, København. Ny kgl. samling 2836 4o – I,1.
 50. Thrane 1901, 262
 51. Lunn oplyser (1936, 38), at 1. sats af 6. symfoni længe efter Weyses død blev benyttet som ouverture til Købmanden i Venedig. Det kan på grundlag af denne formulering og opførelsesstatistikken i Aumont og Collin 1896-99 tidligst være sket i 1867.
 52. Overskou 1854-64, 4 498.
 53. Mulvad 1980 (B), 22f.
 54. Overskou 1854-64, 5 112.
 55. Dania sonans VII, 33f.
 56. Overskou 1854-64, 5 169.
 57. Thrane 1875.
 58. Hagen 1904.
 59. Lunn 1943, gentaget med få ændringer i Lunn 1958, Lunn 1868 og Lunn 1984; Schiørring 1952 og Larsen 1980.
 60. Lunn 1936 og 1942; Winkel 1940-41.
 61. Schiørring 1977-78, 2 161f.
 62. De musiske udsendelser DR 1925-1975, 3 271.
 63. For oplysningerne om opførelsesfrekvensen skylder jeg Hans Peter Larsen, DR P 2 musik Aften, hjertelig tak.
 64. Samfundet til udgivelse af dansk musik 3. serie nr. 217.
 65. Series F. Vol VI. The Symphony in Denmark. 1983.