Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842)

Symfonikeren C.E.F. Weyse

Christoph Ernst Friedrich Weyse blev født den 5. marts 1774 i Altona i Holsten, Helstatens næststørste by. Hans tidlige musikalske opdragelse i sang, klaver- og violinspil foregik under indflydelse af musiklivet i fødebyen og nabobyen Hamburg, hvor C.Ph.Em. Bach var musikdirektør. Weyse opnåede dog ikke direkte at blive elev af denne berømte komponist. Derimod kom han i forbindelse med professor C.F. Cramer i Kiel, som var en vigtig kontaktperson til musiklivet i hovedstaden, og i 1789 drog han til København for at stå i lære hos hofkapelmester J.A.P. Schulz, der få år tidligere selv var hentet til landet fra Berlin. Desuden studerede han hos den meget musikkyndige kancellisekretær Peter Grønland, der også var af holstensk oprindelse.

Cramers introduktioner har formentlig hjulpet Weyse ind i især det tyske miljø i hovedstaden, St. Petri kirkes menighed og den aristokratiske kreds omkring finansministeren, grev Ernst Schimmelmann. Det ser dog ud til, at den unge Weyse har kunnet holde sig uden for fejderne og stridighederne mellem tysk og dansk, selv om han må have været nær på dem. Og han tilegnede sig med årene og så helt det danske sprog.

1790'erne var studieår for Weyse. Han boede hos Schulz, spillede klaver og violin og arbejdede med kompositionsteknik. Men han er hurtigt kommet i gang med en selvstændig virksomhed. Han var i 1792 begyndt at interessere sig for orgelspil og havde fået lejlighed til at øve sig i Vor Frelsers kirke, hvor H.O.C. Zinck var organist. Zink var tillige syngelærer ved teateret og musiklærer ved Blågårds seminarium.

I 1792 hjalp Schulz Weyse til et fast vikariat ved den reformerte kirke, hvor den calvinistiske menighed holdt til og der blev holdt tyske og franske gudstjenester. Han har her skullet stå til rådighed ved orglet og har fra begyndelsen næppe fået løn for sit arbejde, men da den gamle organist døde to år efter, fik han til gengæld embedet.

En række kompositioner fra disse år er samlet i to bind, *Jugendarbeiten*, dateret 1790–94. De indholder 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 værk med kor og orkester, der med en stor afsluttende fuga, *Der Herr ist Gott*, 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.

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, og snart efter er Weyse vel og så begyndt selv at tage elever.

Koncerter blev fra tid til anden givet på Det kongelige Teater, men udfoldede sig ellers mere eller mindre offentligt i klubber og foreninger. Medlemmer af de musikalske selskaber var dels musikere, dels amatører og musikinteresserede borgere. Klubkoncerterne 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, Men

der var en del andre. Hjemme hos sig selv har Weyse musiceret sammen med H.O.C. Zinck og et par andre, måske endog kapellets koncertmester Claus Schall. Flere er kommet til, så at man efterhånden kunne danne et lille orkester. Man flyttede ud på Blågård, hvor Zinck ikke blot arbejdede, men også boede, og antog navnet *Det musikudøvende Selskab*. Om det skriver Weyse i sin selvbiografi fra 1820:

"[Her] lærte jeg først ret at kiænde Mozarts og Haydns Symphonier, og studerte Blæseinstrumenternes Virkning."

Weyse fortæller et andet sted, 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 lidt op og ned med selskabets aktivitet.

De syv symfonier, som Weyse komponerede ret hurtigt efter hinanden i årene 1795–1799 har måske netop været bestemt til Det musikudøvende Selskabs koncerter. Han skrev mærkeligt nok aldrig flere. 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. Måske har denne kompositionspause tillige ført ham ind på andre musikalske baner. Han var kommet i gang med at skrive syngespil til teateret, utvivlsomt for et større publikum, og hans virksomhed som organist ved Vor Frue kirke, byens største (fra 1805), og senere som hofkomponist (fra 1819) kan muligvis også lidt efter lidt have ført ham bort fra det mere amatørprægede koncertliv.

Weyse glemte dog ikke sine symfonier. Af hans omarbejdelser af partiturerne må man slutte, at de fra tid til anden har stået på koncertprogrammerne. 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:

"af og til også en symfoni af den mere originale Weyse – nogle af hans smukke, virkningsfulde symfonier er endnu ikke trykt".

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. Men Kuhlau kendte altså flere. Hans appel til forlæggeren i Leipzig havde dog ingen virkning.

Også på anden måde kom symfonierne senere Weyse til gavn. Flere gange greb han tilbage til dem, når han havde brug for en ouverture eller for scenemusik til et af sine arbejder til Det kongelige Teater. Allerede i 1800/1801 omarbejdede han finalen af 2. symfoni til overture til *Sovedrikken*. I 1817 blev den 4. symfoni brugt som ouverture og scenemusik til *Macbeth*, et af de tidligste udslag af Shakespeare-interessen i Danmark, og endelig blev den 1. symfoni spillet i forbindelse med en, ganske vist ikke særligt vellykket, nyopførelse i 1832 af Johs. Ewalds drama *Balders Død*.

Dertil kom, at *Musikforeningen*, der var stiftet på Weyses fødselsdag i 1836 og snart efter blev til en koncertforening, opførte den 5. symfoni et par gange i 1839, stærkt omarbejdet til lejligheden, samt et halvt års tid før komponistens død i 1842 også den 7. symfoni. Men efter komponistens død kom hans symfonier kun sjældent på koncertprogrammerne.

For den eftertid, der måske har hørt om Weyse som klaver- og orgelspiller, især som improvisator, men som først og fremmest kender ham som komponist af romancer og sange, er det derfor temmelig nyt at få lejlighed til at høre symfonierne. Udover deres selvstændige musikalske kvaliteter, som skal omtales nærmere nedenfor, rummer de vidnesbyrd om et koncertliv i 1790'ernes København, der blev båret igennem på usikre vilkår, men med begejstring og pionerånd. Haydn og Mozart var ganske nye navne, hvis musik man måtte kæmpe for at få anerkendt, og som unge danske (eller dansk-tyske) komponister gjorde sig umage for at lære af. Schulz skal navnlig have været

begejstret for Haydn, mens hans efterfølger F.L.Æ. Kunzen gjorde en stor indsats for Mozarts musik. Han har bl.a. æren for at have indført nogle af Mozarts operaer på Det kongelige Teater.

Hvilke af de store mestres instrumentalværker, de har kunnet kende, lader sig imidlertid kun vanskeligt bestemme. Vel var mange af dem blevet trykt og kunne købes, også her i København, og andre kunne måske være nået hertil i håndskrevne kopier, som musikere kan have bragt med sig hjem fra udenlandsrejser. Men der er ikke mange præcise data at hente i kilderne fra en tid, hvor man ikke bekymrede sig med at give særlig oplysning om symfonierne i programmerne. Kun lejlighedsvis kan man læse komponistens navn og måske en forsikring om, at værket er "ganske nyt".

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), men de optræder f. eks. ikke i Haydns Pariser-symfonier fra 1785–86. Weyse har i 1795 kunnet disponere over en klarinettist, men det er måske betegnende, at han i denne Largo så at sige ikke bruger den solistisk, men 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 blot tilfældigvis var til rådighed.

Nogle årtier senere havde situationen åbenbart på flere måder ændret sig, og i den sene bearbejdelse af 5. symfoni fra 1838 har Weyse føjet to klarinetter og en basun til sit orkester. For det første var klarinetter på dette tidspunkt blevet mere almindelige, for det andet var det i Musikforeningens koncerter på dette tidpunkt af foreningens historie stort set Det kgl. Kapels musikere, der stod for udførelsen af symfonierne, og ikke en lidt tilfældig samling af amatører og professionelle.

I det efterfølgende henviser DF til numrene i musikforlægger Dan Fogs fortegnelse over Weyses værker: Kompositionen von C.E.F. Weyse. Kbh. 1979.

Symfonier

Symfoni nr. 1 i g mol, DF 117 (1795, rev. 1805)

1. Allegro con spirito
2. Minuetto
3. Andante
4. Vivace

Det er bemærkelsesvaardigt, 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, og dur har stadig stærk overvægt i Haydns og Mozarts symfoniske produktion. Så længe symfonier alene blev brugt som indledning og afslutning på en koncerts forskellige afdelinger, dvs. som ramme om solisternes optræden, var en let og problemfri musik mest velegnet.

Men moltonarter giver rigere mulighed for nuanceret og udtryksfuld harmonik, og fra begyndelsen af 1770'erne havde en del komponister – også Haydn og Mozart – eksperimenteret med at give deres symfonier større udtrykskraft bl.a. ved at vælge en moltonart som grundtonart. Om Weyse har kendt nogle af disse molsymfonier, er ikke let at sige. Hans forhold til tonarterne kan også have været bestemt af hans kendskab til C.Ph.Em. Bachs stil, der havde rødder tilbage til faderen, Joh. Seb. Bachs tradition og dermed til en helt anden og hyppigere brug af moltonarter.

1. sats, Allegro con spirito, åbner forte med et markant hovedtema, der straks slår den alvorlige molkarakter fast. Et blidere tema i B dur i træblæserne stilles over for det, men hovedtemaet trænger sig snart på igen i basserne og indleder et kraftigt kadenceparti. Energiske rytmer og roligere figurer veksler med hinanden og bærer igennem de følgende, ret stærke modulationer, inden træblæserne fører tilbage til reprisen.

At 2. sats er en Minuetto er næppe så overraskende, som at den står i en anden tonart, Es dur. Weyses sans for tonale og melodiske spændinger mærkes også i denne sats, der sine steder næsten kommer til at virke dramatisk. Roligere er trioen, hvori træblæserne bærer en sangbar melodi hen over strygernes akkompagnement.

Den langsomme 3. sats, Andante, er symfoniens hvilepunkt. I det indledende tema høres allerede den 'romancetone', som Weyse først flere år senere skulle everføre til den klaverledsagede sang. Det følges af fire variationer, med stadige skift mellem mol og dur og mellem forskellige orkesterbesætninger. En koda runder satsen af.

Finalen er en energisk vivace. Satsen begynder let og rummer både humor og fandenivoldskhed, men molkarakteren og dens intense udtryk er ikke ganske forjaget. Inden reprisen slutter er forbindelsen tilbage til førstesatsens alvor igen bragt i stand.

Weyse omarbejdede denne symfoni i 1805, hvor den formentlig har skullet spilles i en koncert, og han benyttede den igen i 1832 som musik til Johs. Ewalds *Balders død* (til erstatning for Joh. Hartmanns musik fra 1779). Som ouverture brugtes 1.sats, som mellemaktsmusik 3. sats, mens Finalen indledte 3. akt. I denne sammenhæng gjorde den dog ikke lykke, og stykket opnåede kun én opførelse.

Symfoni nr. 2 i C dur, DF 118 (1795, rev. 1797)

1. Allegro con brio
2. Adagio
3. Minuetto
4. Finale

Orkestret er forstærket i forhold til det, som Weyse havde brugt tre måneder tidligere i sin 1. symfoni. Der er kommet endnu en fløjte samt to trompeter (Clarini) og pauker med.

1. sats er en bred Allegro con brio i 3/4-takt, og den åbnes med et festligt, reqelmæssigt formet fanfaretema, der slår tonarten fast, og dets gentagelse fører ubesværet videre over i dominanttonarten G dur. Sidetemaet er blidere og mere melodisk bøjeligt, men i grunden lige så enkelt. Weyses håndelag mærkes snarere i den sikre formning af orkestersatsen, fordelingen af kraftige og svagere partier og af små rytmiske betoningsskift. Der moduleres livligt i satsen, selv om vi aldrig føres særlig langt bort fra hovedtonarten, og den tonale balance genoprettes med tilsynaldende selvfølgelighed.

Den langsomme sats, adagio, står i subdominanten F dur. Den er ligesom andanten i 1. symfoni, et tema med variationer og en koda. Der er en næsten Gluck'sk ro over det sangbare tema, som med andagt bæres frem af strygerne. Det er også dem, der fører an i 1. variation, men så gives melodien over til træblæserne, og strygerne tager mere hidsigt fat. I 3. variation trækker temaet sig lidt i baggrunden for små imitationer af en lille figur, der vandrer fra instrument til instrument. Trompeter

og horn har hidtil ført en tilbagetrukken tilværelse, men i 4. variation, som står i f mol, anvendes hele orkestret. En overledning fører tilbage til F dur, hvor hornene griber temaets melodi. Hver temahalvdel gentages i ny besætning med en triumferende blæsersats over strygernes figurationer. I satsens koda klinger endnu mindelser om temaets begyndelse.

I den statelige menuet og i dens trio tager Weyse livtag med konventionerne. Det lykkes ham næsten at overgå Haydn selv med hensyn til uregelmæssigheder i den metriske opbygning og rytmiske og melodiske accentforskydninger. På et tidspunkt i trioen når man faktisk at miste fornemmelsen af 3/4-takten, før Weyse fører tilhøreren på sporet igen.

Også den friske finalesats vidner om Weyses kendskab til de store wienerklassiske mestre. Polyfoni optræder allerede, hvor det energiske hovedtema gentages og udvikles som overgang til dominanttonarten. Sidetemaet er ikke mindre rytmisk og melodisk bevæget, men bringer med sin dynamiske kontrast (Weyse skriver *dolce*, dvs. piano) ny bevægelse ind i satsen. Friskheden bevares i det følgende med hurtige modulationer og megen polyfoni, især markeret af hovedtemaets indledende oktavspring, mens det blidere sidetema til gengæld dominerer, hvor balancen skal genoprettes i reprisen. Satsen rundes af med en kort koda, hvor hovedtemaet en sidste gang får lovat lyde.

Weyse omarbejdede senere finalen og brugte den som ouverture til syngespillet *Sovedrikken*. Det skriver han i partituret efter en oplysning om, at han har omarbejdet symfonien i 1797. Men der er sikkert tale om to forskellige anledninger. Han har næppe tænkt på *Sovedrikken* og dens ouverture før ca. 1800, og man må altså antage, at symfonien er blevet opført igen ved en koncert et par år efter sin tilblivelse.

Symfoni nr. 3 i D dur, DF 119 (1795, rev. 1800)

1. Allegro con brio
2. Andante maestoso
3. Minuetto
4. Allegretto

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

1. sats 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. To steder, det ene kort før slutningen, overrasker Weyse med opfindsomme rytmiske effekter, der ligesom den velberegnede fordeling af forskellige tonarter i det tonale spil kan lede tanken hen på Haydns symfonier.

Men er denne sats let og livfuld, kaster den anden 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. Der manes til alvor. I et midterparti, nu atter i D dur, lader Weyse træblæserne føre an i en 5-stemmig sats, en virkningsfuld klanglig kontrast, mens strygerne samt horn og trompeter markerer formens konturer. Det indledende molparti vender tilbage, let varieret, og mod slutningen udvides det til en bred halvkadence, der lægger direkte op til den følgende sats. Det er vel netop denne overgang, der har motiveret Weyse for 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 er et lidt underfundigt metrisk spil i opbygningen af menuettens korte første halvdel, som igen kan få os til at tænke på Haydn, mens det videre forløb i højere grad følger konventionerne. I trioen fører blæserne

an med en unison melodi i tre oktavlejer, mens strygerne akkompagnerer pizzicato. Blæsermelodien begynder med de samme markante intervaller som bastemaet i den langsomme sats. Weyse får på denne usædvanlige måde knyttet menuetten til den majestætiske andante og forhindrer samtidig, at den stærke kontrast mellem de første to satser vejres bort.

Det sker til gengæld i finalen, hvor feststemningen vender tilbage. Der indledes med et friskt tema og serveres i øvrigt et væld af vittige indfald: rytmiske, metriske, harmoniske og melodiske overraskelser. Selv om begyndelsen med sin lette og muntre instrumentation kunne fremkalde forventning om en rondo, viser satsen sig dog efterhånden som en klart formet sonatesats.

Weyse angiver i sit partitur, at symfonien er komponeret september 1795 og omarbejdet i november 1800, formentlig i anledning af en ny opførelse. Det er den omarbejdede version, som foreligger. Hvordan symfonien har set ud før revisionen, ved man ikke.

Symfoni nr. 4 i e mol, DF 120 (1795)

1. Grave – Allegro
2. Largo
3. Minuetto
4. Allegro moderato e con energia

Som i sin 1. symfoni har Weyse her valgt en moltonart med dens relativt rigere muligheder 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 ganske vist ingen pauker, til gengæld optræder i 2. sats en klarinet.

Men for første gang indleder Weyse sin 1. sats med en majestætisk *Grave*, der understreger tonartens alvor og forbereder den hurtige hovedsats. Det indledende tema i allegroen er fyldt med energi. Det er delt mellem en kraftig begyndelse og en blidere kontrast, stadig fyldt med rytmisk energi, og det røber umiddelbart sine muligheder for polyfon behandling. Dette demonstreres allerede i det sidetema, der følger efter en kort overledning for hele orkestret. Det er et sangbart blæsertema, som netop bruger hovedtemaets indledende figur som basmelodi, nu selvfølgelig i G dur. Og i fortsættelsen er det stadig en variant af denne basmelodi med dens karakteristiske formindskede kvintspring, der er styrende. Selv om alle tematiske ideer udnyttes i det følgende, tonalt mere bevægede afsnit, mærkes hele tiden hovedtemaets tilstedeværelse i en eller anden variant. I reprisen brydes molkarakteren ganske kort af sidetemaet i E dur, men ellers hersker den intense alvor hele satsen igennem.

Ligesom i 1. og 3. symfoni forbliver Weyse i den langsomme sats på symfoniens grundtone. Han skifter til E dur, men visker ikke den alvorlige stemning bort. Satsen er en sonatesats med en elegisk begyndelse med en næsten Mozartsk klang. Den skyldes ikke så meget den enlige klarinet (der kun medvirker i denne sats, jvf. ovenfor) som i det hele taget den vekslende brug af blæserne i forhold til den bærende strygersats. Sidetemaet, eller snarere det parti i H dur, der har et sidetemas funktion, har langt mere dramatisk karakter. Orkestrets tutti og de hurtigt bevægede figurer i strygerne kalder mindelser frem 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 er egnet til polyfon behandling og udnyttes sådan i det følgende. En fornem ynde præger derimod trioen, der står i E dur. Her synes for en kort stund smilet at råde.

l finalen viser Weyse sig som en kontrapunktets mester. Et indledningstema med faldende melodi fulgt af et orkestertutti danner blot en kort introduktion til det egentlige hovedtema, en energisk stigende melodi fulgt af en lidt længere faldende. Det introduceres i celloerne og imiteres af de øvrige strygere i en regulær fuga. Efterhånden træder også blæserne til. Men det er stadig kun begyndelsen, for dette tema holder sig satsen igennem 'på scenen'. Hvor tonarten G dur nås, kombineres det næsten umærkeligt med et nyt, lidt roligere og mere sangbart. Hermed er der lagt op til et forrygende polyfont spil i det følgende stærkt modulerende afsnit. Weyse arbejder med hele tre temaer, for også indledningstemaet inddrages i den vældige tripelfuga, samtidig med at satsen bevæges rundt i stadigt nye tonarter. Reprisen må på Haydn'sk vis gå sine egne veje med nye kombinationer, og kun en kraftig kadence formår at bremse dette tætte, dramatiske forløb og sætte punktum for satsen.

Weyse angiver i sit partitur, at han har afsluttet symfonien 24. august 1795 (altså før den 3. symfoni!), og at han i 1817 har omarbejdet den til brug for opførelsen af *Macbeth* på Det kgl. Teater, bl.a. ved at tilføje klarinetter, pauker og en basun. Ved den lejlighed er han altså gået ud fra det partitur, vi kender. En afskrift (af Peter Grønland?), dateret så tidligt som 1809, synes imidlertid at vise symfonien i en tidligere version. Denne findes ikke i Weyses egen håndskrift og må antages at være gået tabt.

Symfoni nr. 5 i Es dur, DF 121 (1796, rev. 1838)

1. Maestoso – Allegro con brio
2. Andante
3. Minuetto
4. Allegro con spirito

Til denne symfoni foreligger der to partiturer fra Weyses hånd. Det ældste er dateret 7. oktober 1796 og viser symfonien i dens oprindelige skikkelse. Det andet er fra 10. marts 1838 og er blevet til i anledning af den koncert i *Musikforeningen*, som er omtalt ovenfor. De to versioner ligger således mere end fire årtier fra hinanden, og de er meget forskellige. I et brev fra 1838 til BS. Ingemann, hvis morgensange Weyse netop havde komponeret melodier til, omtaler han med rette symfonien som "nu aldeles ny".

Det er den sene, omarbejdede version af symfonien, som høres her på pladen. Weyse har generelt forstærket instrumentationen ved at tilføje to klarinetter og en basun, men han har tillige grebet mere eller mindre ind i det musikalske forløb i alle satserne. Den oprindelige menuet har han helt forkastet og erstattet med 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.

1. sats indledes med rolig majestætisk værdighed, fuld klang og statelige, punkterede rytmer, før et energisk treklangstema i fejende trefjerdedelstakt starter allegroen. Hovedtemaet er todelt, en kraftig forsætning følges af en blidere eftersætning i strygerne, og det høres to gange. Hermed er grundtonarten slået fast, og efter tredie tuttiindsats kan Weyse påbegynde rejsen mod kontrasttonarten B dur og undervejs vise, hvor mange nye klangmuligheder det store orkester giver ham. Sidetemaet er mere melodisk bøjeligt, Det er først strygernes alene, men også det gentages og da med støtte fra skiftende blæsergrupper. Det fulde orkester runder ekspositionsdelen af og citerer til sidst det indledende tema. Det følgende parti er disponeret på samme måde, men der skabes øget dramatisk spænding først og fremmest af de kraftige sving til nye tonarter, men også af den polyfone behandling af de to temaer. Efter reprisen fortsætter Weyse med en koda, der igen bygger på hovedtemaet, før denne flotte og bredt anlagte sats kan falde til ro.

Værdighed præger også 2. sats, der står i B dur og ligesom den første er formet som sonatesats. Men Weyse har en særlig overraskelse i ærmet. Snart træder en soloviolin frem af gruppen og føjer i

sin vekslen med orkestret et koncerterende element til satsens tunge alvor. Man kan måske se dette træk som en cadeau til kapellets koncertmester, Claus Schall, der selv havde skrevet to koncertante symfonier (dvs. symfonier med koncerterende soloinstrumenter), og som i slutningen af 1790'erne meget vel kan have været med til at opføre netop denne symfoni i et af de musikalske selskaber. I 1838 er solostemmen sikkert blevet udført af Fr. Wexschall, Niels W. Gades lærer. Satsen udvikler sig vel ikke til en egentlig *sinfonia concertante* endsige til en violinkoncert, men solisten får dog hen mod slutningen mere og mere at sige, og er også med til at følge musikken til døre.

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 for det større orkester. Især trioen med klarinetternes bløde toner afslører, hvor stærkt klangidealet har skiftet i løbet af de godt 40 år.

Også i denne symfoni gnistrer finalen af polyfoni. Satsen starter med tre kraftige akkorder og et treklangsmotiv, som senere skal vise sig som en god vejviser gennem modulationerne fra tonart til tonart. På denne indledning følger snart en regulær fuga over et andet tema, stadig i Es dur. Men en hurtig drejning til B dur viser, at satsen faktisk er en sonatesats. Hvor den nye tonart nås, kombinerer Weyse straks de to temaer med hinanden. Nye motiver dukker op og sætter yderligere liv i spillet, inden ekspositionen dør mærkeligt stille hen. Det er dog kun et øjebliks 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.

Symfoni nr. 6 i c mol, DF nr. 122 (1798, rev. ca. 1800)

1. Maestoso – Allegro con brio
2. Largo
3. Minuetto
4. Vivace

Weyse kunne 3. marts 1798 sætte sin underskrift på partituret til denne symfoni. Snart derefter må han have fået tilsagn fra Constantin Brun om penge til trykningen (sml. ovenfor), 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. april 1800, hvori han nænsomt blander sin ros med en præcis kritik af den sine steder temmelig tunge instrumentation. Schulz' ideal på dette felt var sikkert noget forskelligt fra Weyses, men eleven fulgte dog sin lærers anvisninger og lettede på klangen, hvad der direkte kan ses af hans rettelser i manuskriptet i Det kgl. Bibliotek og de trykte stemmer.

Weyse har igen valgt en moltonart som det tonale centrum. Det medfører i hans tonesprog både en alvorlig karakter og rige muligheder for tonal bevægelighed, som det viser sig i den majestætiske indledning til 1. sats, Med to vældige stigninger sættes satsen an. Basserne indfører derefter nogle motiver med korte punkterede rytmer, som skal komme til at sætte deres præg på hele det følgende forløb. Men foreløbig udtrykker musikken forventning. En intens alvor behersker også den hurtige del af hovedsatsen. Violinerne bærer hovedtemaet frem, støttet af akkordslag fra fuldt orkester; efter en udvikling over mod den lysere Es dur indføres et sidetema med dialog mellem på den ene side oboer og strygere og på den anden fløjter og fagotter. Men i bassen fastholdes samtidig indledningens treklangsmotiv og de punkterede rytmer, så at karakteren nok nuanceres, ikke brydes. En kromatisk stigning leder til ekspositionens kadenceparti. I det følgende, tonalt mere bevægede parti dukker de samme temaer og formled op i samme rækkefølge, men med nye kombinationer mellem motiverne, hvor de punkterede rytmer træder endnu stærkere frem. I reprisens genvundne tonale balance lyser

sidetemaet kun kortvarigt op med sin kontrast i C dur, før alvoren atter slås fast i kadencepartiet og den klangfulde koda.

Den langsomme sats indledes med en hornsolo. akkompagneret af de dybe strygere. De øvrige blæsere og strygerne slutter sig efterhånden til. I violinernes melodi mærkes en ny bøjelighed, der peger på Mozart som Weyses forbillede, og dette indtryk understreges af de kromatiske melodier i det efterfølgende kraftige kontrastparti, som afrunder ekspositionen. I det midterste afsnit vendes hornsoloens melodi, og oboen svarer, før det fulde orkester og de kromatiske melodier atter tager over. Reprisen bringer den indledende hornsolo tilbage, og i det følgende udsmykkes forløbet med treklangbrydninger i fløjte og fagot. Kontrastpartiet bredes ud og leder til afslutningen. Satsen er nok et hvilepunkt i helheden, men dens rolige, sangbare melodilinier rummer alligevel også hele førstesatsens udtrykksspektrum.

Menuetten er højtidelig og statelig. De punkterede rytmer fra første sats vender her tilbage, vekslende med faldende strygermelodier og prægnante markeringer af kadencerne. I trioen overtager blæserne føringen med farverige klange over strygernes blide akkompagnementsfigurer. Havde Weyse tidligere, f. eks. i sin 2. og 3. symfoni, dyrket overraskelseseffekten ved i den metriske opbygning at lege med forventningerne, så overholder han her skik og brug i overensstemmelse med denne symfonis mere alvorlige karakter.

Finalen 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 ved kombination af motiver i forskellige rytmer. Dertil kommer dynamiske kontraster, konfrontationer mellem piano og forte, og harmoniske overraskelser, spring til uventede tonarter. Sidetemaet er en variant af hovedtemaet, et Haydnsk træk, men i øvrigt viser satsen med sit brogede indhold og den suveræne samling af det til en overordnet helhed snarere hen til Mozart som Weyses forbillede. Med sin vægt og fylde holder finalen fin balance med førstesatsen og giver denne store symfoni en fornem afslutning.

Symfoni nr. 7 i Es dur, DF nr. 123 (1799)

1. Allegro
2. Andante
3. Minuetto
4. Finale. Allegro

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 en 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 den klassiske balance, som kendes fra Haydns og Mozarts modne værker. Partituret er dateret 19. oktober 1799. Weyses ry var på dette tidspunkt nået til Wien, hvor symfonien blev trykt, formentlig allerede i 1803.

Der er ingen langsom indledning til første sats, 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 strygertema bliver indført, så roligt og venligt som det første. For en stund overtager blæserne føringen og runder temaet af. Strygernes efterspil i blidt faldende treklangsbevægelser får nu næsten bevægelsen til at gå i stå, men en pludselig indsats af hele orkesteret sætter den i gang igen og ekspositionen slutter med en klar kadence. Efter en hurtig modulation synges hovedtemaet atter igennem, nu i den mørkere Des dur. Det følges af et modulerende afsnit, hvor hurtige passager stilles over for treklangsbevægelser, der gradvis får skikkelse af dem, der hørtes efter sidetemaet. Igen synes bevægelsen at skulle standses, men i stedet for den forventede tutti-indsats dukker nu hovedtemaet op i

As dur, inden det fulde orkester leder satsen tilbage til reprisen. Her har Weyse igen en overraskelse parat. Sidetemaet, der ikke har været hørt siden det kom første gang, indledes nu af hornet, så at kontrasten mellem stryger- og blæserklang i hhv. hoved- og sidetema trækkes endnu klarere op.

Anden sats er en variationssats i B dur. Det sangbare tema og 1. variation med lette, nydelige figurationer er overladt strygerne alene, men i 2. variation går træblæsergruppen ind og udfordrer med et friskt klang- og stemningsskift. 3. variation spiller på modsætningen mellem strygerkorps og fuldt orkester, men læg mærke til de små soli i fløjte og fagot, som i anden del træder i stedet for den forventede tuttiindsats. En smuk obosolo går gennem hele 4. 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.

Den fejende, festlige menuet er et særdeles velklingende bevis for, at Weyse har studeret orkesterbehandlingen i Haydns og Mozarts symfonier, som han skrev det i sin selvbiografi (se ovenfor). 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 trioen 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, 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 lærd polyfoni og sprælsk humor, 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 enkekassen, 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.

Carsten E. Hatting