

Weyses klavermusik

Af GORM BUSK

Er ist der grösste Clavierspieler den ich je gehört habe, wer das Vergnügen gehabt hat ihn phantasieren zu hören, der wird finden dass ich hier nicht zu viel sage.¹

Således karakteriserede Kuhlau C.E.F. Weyses klaverspil, og at dette var noget ud over det sædvanlige viser også andre samtidige udtalelser, bl.a. en fra tidens måske mest fremtrædende klavervirtuos, Ignaz Moscheles.

Denne artikel skal fremdrage nogle hidtil ukendte aspekter af Weyses pianistiske og improvisatoriske evner som et supplement til de sparsomme oplysninger, vi har derom fra Berggreens og Thranes biografier og fra Weyses egne breve.² Men den er især tænkt som en præsentation og karakteristik af hans klavermusik, som stadig må betragtes som ret ukendt herhjemme for slet ikke at tale om i udlandet. Forhåbentlig vil artiklen også være en reklame for, hvad der snart vil afhjælpe dette misforhold: en udgave af Weyses samlede klaverværker i *Dania Sonans* serien, bind VIII, som undertegnede står som udgiver af.

Da Kuhlau i 1811 kom med sin rosende udtalelse, var Weyses pianistiske aktiviteter stærkt på retur. Allerede i 1802 var han holdt op med at give de koncerter, både i de forskellige musikalske klubber, især Harmonien, og (fra 1796) de offentlige, som havde gjort ham kendt i det københavnske musikliv. Man havde navnlig bemærket hans fremførelser af Mozarts klaverkoncerter, hvortil han „gjorde lange Cadencer ud af Hovedet, der fik udeelt Bifald.“³ Nu spillede han kun i private cirkler efter middagsbordet som tak for mad, og det uden synderlig begejstring, som vi kan læse i hans breve. Men også hans klaverkompositoriske virksomhed var gået i stå og var måske aldrig kommet i gang igen, hvis det ikke havde været for mødet med Moscheles i 1829, som senere skal omtales.

Weyse nævner i sin selvbiografi som sine første kompositioner nogle klaverværker, der ikke kendes i dag. Det første vidnesbyrd om hans komponistvirksomhed stammer fra tiden kort efter, at han i november 1789 var kommet til

1. Brev fra Kuhlau til G.C. Härtel, Leipzig af 8/12 1811. *Kuhlau Breve*, udgivet og med kommentarer af Gorm Busk, København 1990, s. 41.

2. A.P. Berggreen: *C.E.F. Weyse's Biographie*, København 1876. Heri Weyses selvbiografi s. 6-41. – Carl Thrane: *Danske Komponister. Fire Skildringer*, København 1875, s. 6-70. – *C.E.F. Weyse Breve*, udgivet af Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen I-II, København 1964 (*Breve*).

3. Berggreen op. cit., s. 29.

København og var blevet elev af J.A.P. Schulz: to bind hidtil ikke offentliggjorte *Jugendarbeiten 1790-1794* i hans egen håndskrift, det ene i folioformat, det andet i tværfolioformat, der findes på Det kgl. Bibliotek. Foliobindet er måske det tidligst påbegyndte, da nogle af de første værker heri er dateret til 1790, og tværfoliobindet det senest afsluttede, da den sidste komposition, korsatsen med orkesterakkompagnement *Der Herr ist Gott*, er dateret „July 1794“. Numrene i de to bind er sikkert komponeret sideløbende efter hvilket nodepapirformat, Weyse har haft ved hånden, men man må selvfølgelig regne med en vis fremadskridende kronologi i hvert bind. Ud fra placeringerne i bindene kan værkerne nogenlunde kronologisk opstilles således: fire forskellige mindre stykker – en tostemmig allegro i a-mol, en menuet, en *Tanz* og et stykke uden titel og tempo, der viser sig at være et koralforspil over salmen „Jesus, meine Zuversicht“⁴ – samt fem fugaer, én firstemmig, de øvrige trestemmige. Efter disse ret upersonlige elevarbejder kommer som den første af de større og mere originale en fantasi i D-dur, derefter fire sonater og til sidst otte af de enkeltstående, virtuose allegrosatser i sonateform, som blev en specialitet for Weyse, og som han – hvis vi skal tro en anmeldelse af nogle lignende, der senere udkom på tryk – var den første, der lancerede som *Allegri di bravura*, en betegnelse, der herefter også blev benyttet af andre komponister.

D-dur fantasien er en ganske original syntese af en fri fantasi, en rondo og en variationssats, idet det indledende passagespil på skift mellem de to hænder, som vi kender det fra C.Ph.E. Bachs klaverfantasier, skyder sig ind mellem det efterfølgende rondotema og de varierede gentagelser af dette i forskellige tempi og tonearter.

De fire sonater bærer navnlig i finalerne præg af Weyses beskæftigelse med Clementis klaversonater, som var helt nye for ham, da han blev elev af Schulz. Denne „klavermusikkens fader“ burde således også have været nævnt blandt de komponister Weyse „ærer højlig“⁵, nemlig J.S. Bach, Händel, C.Ph.E. Bach, Lotti, Haydn, Mozart, Gluck, Schulz og andre. Førstesatsen af den første sonate i Es-dur er påvirket af Schultz' eneste sonate i samme toneart (op. 2, 1778), der for øvrigt indeholder meget informative *Spiegazione dei segni* (forklaring på (forsirings)tegnene), hvoraf det fremgår, at man allerede på dette tidspunkt var begyndt at tage ornamenterne *på hovednoden* og altså ikke oppefra som beskrevet i C.Ph.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, som Weyse, allerede inden han kom til Danmark, havde skrevet afsnittet om forsiringerne af efter. Men foruden fra Clementi bemærker man især inspirationen fra Haydn i disse sonater. I den fjerde i C-dur er førstesatsens hovedtema afledt af begyndelsen af Haydns berømte C-dur sonate (Hob. XVI/35), som i så mange sonater fra tiden. Men der er også personlige træk: Andantinoen er med sin vuggende sici-

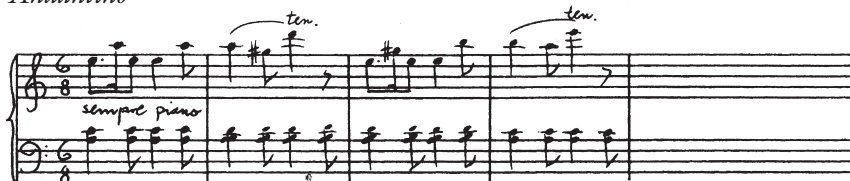
4. På dansk „Jesus han er syndres ven“ (DDK 225).

5. Berggreen op. cit., s. 39.

lianorytme og velafbalancerede melodiføring en fin forvarsling af den danske romancetone, Weyse senere udviklede, ja den kan egentlig regnes for hans første „danske“ romance, og det forekommer derfor helt uforståeligt, at denne sats er overstreget i manuskriptet (eks. 1).

Eks. 1

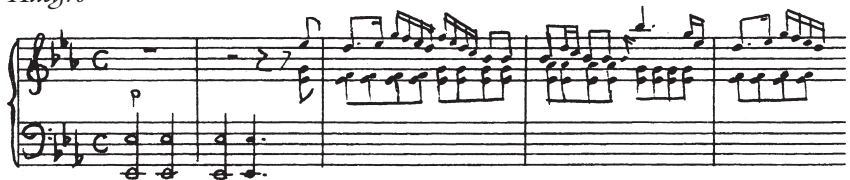
Andantino



I de otte allegri (di bravura) udvikler Weyse sin klaverstil hen imod en mere virtuos, men samtidig mere individuel skrivemåde med en intensivering i harmonikken og det musikalske udtryk. Fremhæves kan de tre allegroer i Es-dur – hans yndlingstoneart inden for klavermusikken – hvoraf den anden udmærker sig ved sin varierede modstilling af det indledende klokke-motiv på fire ens oktavtoner i bassen med de senere, livlige motiver (eks. 2).

Eks. 2

Allegro



Den tredje er med sin magtfulde akkordik i hovedtemaet, sat op imod et stærkt kontrasterende, lyrisk sidetema, et forstudie til den første af de senere fire *Allegri di bravura* fra 1809.

I sommeren 1793 besøgte J.F. Reichardt København og ønskede at offentliggøre nogle af Weyses allegroer. De seks *Allegri di bravura*, der som hans første trykte komposition udkom hos Schulz og Reichardt i Berlin i 1796 – og senere i 1803 hos H.G. Nägeli i Zürich – må imidlertid være nykomponerede, da de ikke findes i *Jugendarbeiten*. De fik en rosende anmeldelse, hvori det hedder:

Diese brillanten, schweren und reichhaltigen Clavierstücke werden durch die neue Benennung recht gut charakterisirt, und H. Weys erscheint darinnen als ein fertiger Clavierspieler und wie ein Componist, der die ältern und neuen Meister für dieses ... Instrument mit Interesse und Gewinn studiert, und zu eignem Wesen in sich verarbeitet hat.⁶

6. *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 22 (1796) s. 46-47.

Senere siger *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AmZ*) om Weyse:

Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines *Seb. Bachs* mit *Mozarts* unerschöpflichen Genie.⁷

Man kan undre sig over, at de seks *Allegri di bravura* gennemgående adskiller sig fra de tidligere i *Jugendarbeiten* ved en mere gammeldags stil. Den blev også bemærket i en anmeldelse: „Seine Individualität neigt ihn weit mehr zu den Alten (besonders zu Händel) als zu den neuen hin.“⁸ Om Händel minder den sidste allegro med sin gigue-agtige 12/8-takt, men i virkeligheden er samlingen et helt lille resumé af stilen hos tidligere komponister: C.Ph.E. Bach i nr. 1 med dens konsekvent gennemførte punkterede rytme, J.S. Bach i nr. 2 (der begynder som en tostemmig fuga) og nr. 4, mens nr. 3 og 5 med deres mere homofone skrivemåde peger mod henholdsvis Clementi og Mozart.

Den konservative udtryksmåde modsvares af en tilsvarende formfornemmelse, som også præger Weyses øvrige sonatesatser. Langt de fleste af disse er af den monotematiske sonateformstype, som man bl.a. finder hos Clementi og Haydn, hvor der i stedet for et selvstændigt, til hovedtemaet kontrasterende sidetema optræder en variant af hovedtemaet i dominant- respektive paralleltonearten. Men den gammeldags stil viser sig først og fremmest ved de omfangsrige gennemføringsdele, der som udløbere af anden halvdel af barokkens suitesats begynder med en nøjagtig præsentation af hovedtemagruppen (for dursatser mest i D, for molsatser mest i Tp, men også i Dp, Sp, Tpv og Dpv både i dur og mol) og derefter også gentager nogle af ekspositionens følgende afsnit, men samtidig – og modsat suitesatsen – på „moderne“ vis bringer en fuldt udbygget reprise. Herved sætter Weyse sig så at sige mellem to stole, en gammeldags og en ny formfornemmelse, hvor gennemføringsdelen ikke blot får samme omfang som ekspositionsdel (og reprise) og endda nogle gange er længere, men med de temmelig uændrede gentagelser – omend i nye tonearter – af lange afsnit fra ekspositionsdelen får karakter af en *ny ekspositionsdel*, hvor der sjældent er plads til musikalsk nytænkning i form af mere gennemføringsagtigt, tematisk arbejde med stoffet. Det kan ikke nægtes, at denne håndtering af sonateformen, som man også møder i de flersattede værkers finaler, der aldrig bruger den almindelige sonaterondoform, men alle er i regulær sonateform, ofte medfører, at satsen får et noget ensformigt præg, som Weyse kunne have undgået ved f.eks. ligesom Kuhlau at udelade begyndelsen af replisen, hvilket kun sjældent er tilfældet.

I 1799 udkom hos Sønnichsen i København et bind *Blandede Compositioner* (også med den tyske titel *Vermischte Compositionen*), der foruden et udvalg på syv af de i alt 18 lieder fra *Jugendarbeiten* indeholdt klaversonaterne i E-dur og a-mol

7. *AmZ* 1/35 (1799) sp. 547.

8. *AmZ* 6/34 (1804) sp. 571-573.

og et tema med variationer (allerede påbegyndt i *Jugendarbeiten* og planlagt som midtersats i en sonate i F-dur) samt en scherzo, begge i B-dur og senere (1818) udgivet særskilt af C.C. Lose som en tosats klaversonate med nummeret II. Samme år udgav Lose nemlig på ny E-dur og a-mol sonaterne, der blev nummereret som I og III og en sonate i g-mol, der fik nr. IV.

I en anmeldelse af *Blandede Compositioner* betegnes de to sonater i E-dur og a-mol som „sehr brave Sonaten (die erste aus E-dur ist besonders brillant) von nicht gemeiner Erfindung und Ausführung“ og scherzoen som „ein Charakterstück, voll muthwilliger Einfälle.“⁹ Også variationssatsen fremhæves, og det med god grund, for den er et mesterværk af satsmæssig og klaverteknisk opfindsomhed og raffinement og interesserer også som et eksempel på en form, Weyse ellers sjældent dyrkede.¹⁰ Den syvende variation, der betegnes *senza tempo*, er noteret uden taktstreger og har, selvom temaets opbygning og harmoniske forløb er genkendelig, karakter af en fri, recitativisk fantasi. De to molsonater intensiverer det musikalske udtryk, særlig føleligt i de ensdannede, ekspressivt-klagen- de åbningstemaer.

Af Nägeli, der jo havde stået for andenudgaven af de seks *Allegri di bravura* i 1803, blev Weyse opfordret til at komponere fire nye *Allegri di bravura* året efter. De udkom i 1809 og blev omarbejdet så sent som i 1831 til en andenudgave med mere tidssvarende oktavforlægninger af visse passager og udkom i denne form hos Lose som op. 16.

Den første og tredje allegro, begge i Es-dur, optræder som første og sidste sats af en tresats sonate i Es-dur (hvis midtersats er en menuet i c-mol), som findes i autograf på Det kgl. Bibliotek. De to øvrige allegroer står i g-mol og f-mol, og alle fire numre udmærker sig ved meget brillant passagespil og en langt mere moderne skrivemåde og formopfattelse end de tidligere klaverværker. Det er den mere samtidige sen-klassiske, præ-romantiske stil, vi her møder. Nr. 1, der var foregrebet i *Jugendarbeiten* (se s. 13), minder nærmest om Hummel og nr. 2 om J.B. Cramer, ved siden af Clementi en af tidens førende klaverkomponister og ligesom denne repræsentant for den engelske klaverstil med dens motoriske, toccatalignende og ensdannede tekstur, der udgår fra senbarokkens Händel-stil (eks. 3).

Eks. 3

Allegro agitato



9. *AmZ* 2/8 (1799) sp. 151-152.

10. Weyses eneste variationssatser er de langsomme satser af 1., 2. og 7. symfoni.

Med sin energiske fastholden ved det tilgrundliggende, punkterede motiv nærmer nr. 4 sig Beethoven, som ellers var den konservative Weyse alt for avanceret. Anmelderen i *AmZ* siger da også om disse fire *Allegri di bravura*:

... was von jenem Hefte [de fire *Allegri di bravura*] gesagt worden ist, gilt – wiewohl die darin enthaltenen Stücke weniger lang gehalten und weniger schwer auszuführen sind – dennoch auch von diesem, bis auf die Vergleichung mit Händel, die Rec. nicht treffend genug findet. W. scheint ihm allerdings Original, aber im Geist der Zeit.¹¹

Efter at have fuldført disse værker i 1804, synes Weyse helt at have lagt klavermusikken på hylden. G-mol sonaten fra 1818 kan stamme fra en tidligere periode, hvilket stilen – især i den langsomme *grave*-sats, der med sine mange punkterede rytmer ligner en sarabande – kunne tyde på, og de 24 *ecossais* fra 1823 er en ren bagatel. Men på samme måde som han efter en opførelse af Mozarts *Don Giovanni* i 1807 blev vakt til kompositorisk liv igen efter en lang dvaleperiode som følge af sin skuffede kærlighed til grossererdatteren Julie Tutein,¹² blev det en ydre impuls, der fik Weyse til igen at skrive for klaveret.

I oktober 1829 kom datidens vel nok største og mest fejrede klavervirtuos, den bøhmiske komponist Ignaz Moscheles, til København og satte ved sit spil byen på den anden ende. Han fortæller selv i sine erindringer: „Erst hörte ich Weyse, den hier vergötterte Theoretiker, eine Fuge auf der Orgel in der Frauenkirche improvisiren; dann ging ich mit ihm nach Hause und las viele seiner sehr interessanten Werke durch.“ Han havde truffet både Weyse og Kuhlau ved en musikalsk soiree hos vinhandler og kunstmæcen Christian Waagepetersen. Da han ved denne lejlighed skulle spille solo, ønskede han „dass auch Weyse sich hören liesse, drang in ihn, ward von der Gesellschaft unterstütz, aber umsonst, er wollte durchaus nicht.“¹³ Efter at Moscheles var vendt tilbage til København fra en koncertturné i Göteborg, fortæller han videre:

Bei Weyse habe ich wieder einen zweistündigen Besuch gemacht, da er mir hier der Interessanteste ist. Er unterhielt mich mit gelehrten Abhandlungen über Kunst im technischen und ästhetischen Sinn; seine Fugen und besonders seine Räthselkanons sind meisterhaft. Morgen kommt er zu mir und wir werden uns öfters besuchen.¹⁴

11. *AmZ* 12/3 (1809) sp. 47-48.

12. Berggreen op. cit., s. 35. I denne periode fra 1801 til 1807 komponerede Weyse kun tre værker, *Teklas sang* (DF 88, 1801), sonaten for to fagotter (DF 133, 1804) og så netop de fire *Allegri di bravura* (DF 141, 1804).

13. *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefe und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau* I, Leipzig 1872, s. 213.

14. Op. cit., s. 219.

Det giver Weyse selv en meget levende og morsom beskrivelse af:

Ferner war hier Hr Professor Moscheles, som jeg rigtig nok erkjender for at være den meest fuldendte Fortepianospiller jeg nogensinde har hørt, thi der er i Henseende til Executionen, Alt hvad man kan forlange: fortræffeligt Anslag, Lethed og Kraft, en Fandens Færdighed og Præcision, og den fineste Nuancering i Foredraget. Som det synes var Manden ogsaa ganske vel tilfreds med Undertegnede, som Lose har fortalt mig, blev han i særdeleshed førstegang temmelig overrasket, thi De veed, at alle de Folk da-raussen ansee Norden for et Slags Barberie. Da jeg den sidste Gang var hos ham, for at tage Afsked, kom Talen hendelsesvis paa 5/4 Takt, hvorom han paastod at der ikke kunde udføres noget alvorligt. Da jeg nu forsikkrede ham, at jeg mange Gange havde spillet meget alvorligt i samme Takt, ønskede han deraf at høre en Prøve. Og Professoren satte sig ned, og spillede en Fantasie af en høj tragisk Karakter, med alle mulige Figurer og Vanskeligheder, snart forte snart dolce, consequent i 5/4 Takt, og det et godt Quarteer, kort at fortælle aus dem ff [dvs. perfekt] med virkelig Begeistring, som jeg endnu aldrig havde spillet for ham; thi saa tidt dette og var skeet, altid følte jeg mig lidt geneert. – Da jeg var færdig sprang han op og faldt mig om Halsen, og forsikkrede: at jeg havde overtruffet mig selv, og at han ikke havde troet, at sligt var muligt. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Da jeg alt var ude paa Trappen, kom han endnu en Gang rendendes efter mig, for at embrassere mig og takke for den ham gjorte extraordinaire Fornøjelse, contentement og Satisfakzion & &. Enfin, Manden har ved sit Ophold her været særdeles artig imod mig, og (hvilket jeg endnu næsten aldrig før har oplevet ved en reisende Kunstner udenlands fra) virkelig interesseert sig for mig. Min Maneer, at spille i venstre Haand tremolando senza sordini en Melodie, var ham ny, og behagede ham særdeles.¹⁵

Vi er så heldige også at kende Moscheles' mening om Weyse og *hans* version af det ovenfor beskrevne afskedsbesøg, der kun forstærker visheden om Weyses unikke pianistiske og improvisatoriske evner. Han fortæller:

He was never fond of appearing in public as a concerto player, and for many years has not been heard as such; nor would he ever travel for the purpose of extending his reputation to other countries. He has, nevertheless, preserved an astonishing command over all the difficulties of the instrument, and in his improvisations, his execution places all the resour-

15. Brev til J.F. Frølich af 27/9-24/11 1829. *Breve I*, s. 78-79.

ces of his profound science completely under his control. His extraordinary powers of extemporaneous performance, however, are only displayed before his intimate friends and those who are fully capable of appreciating them. The more initiated he considers his audience, the deeper he enters into those wonderful combinations of harmony of which he is so complete a master. In those moments, whatever subjects are proposed – however various in style – whether florid or strict – are treated in the most enthusiastic and masterly manner. He is ready to improvise in any of the Grecian modes [kirketonearterne] – in the style of canon or fugue – and in the most difficult rythm that can be proposed; and he maintains throughout the most unbroken unity of colour. I was a witness of this peculiar power in a fantasia, which lasted half an hour, in the measure of 5/4. Previous to his undertaking so singular a display of his talents, I made objections to this species of measure, on the ground of its being incapable of producing effects calculated to make an impression on the audience. Mr. W. replied, „Why, I do not know – some singular effects are not infrequently produced by it, of which, perhaps, other measures are not capable“ – and this he accordingly demonstrated in his fantasia, during the whole course of which he never for a moment appeared, in the slightest degree, embarrassed or in doubt. – With all this profound knowledge, and rare power of execution, it is curious enough that, at present, he cannot be prevailed upon to play from any printed music, excusing himself on the score of his not being in the habit of reading.¹⁶

Der er ingen tvivl om, at Moscheles har æren af, at Weyse i slutningen af sit liv igen fik interesse for klaveret og komponerede sine sidste, betydningsfulde klaverværker: den store *Allegro di bravura* i a-mol op. 50 og de 12 etuder op. 51 og 60. Og det forbavsende er, at den ellers så konservative komponist nu skriver i en helt tidssvarende stil. Efter i ungdomsværkerne at have været klassisk bliver Weyse i de sene værker romantisk.

Det førømtalte *tremolando senza sordini* kan man høre i a-mol allegroen, Weyses største klaverværk og den sidste af hans i alt 19 *Allegri di bravura*, som han tilegnede Moscheles som et varigt minde om denne originale klavereffekt. Han brugte den også senere i den berømte f-mol etude (se eks. 4).

Allegroen starter lidt gammeldags med et tema, der kunne være skrevet af C.Ph.E. Bach eller Haydn, men efterhånden folder musikken sig ud i virtuose passager over hele klaviaturet, tremolo i venstre hånd under højre hånds opadstigende, brudte treklangsfigurer, oktavglissando, vanskelige tertsløb og uventede

16. *The Harmonicon*, London April 1830, s. 142. Artiklen findes oversat til dansk i *Kjøbenhavnns flyvende Post*, 7/6 1830, signeret Y.Z. (= redaktøren og politikeren Ove Thomas Thomsen (1801-62)).

modstillinger af fjerntliggende tonearter (f.eks. a- mol – gis-mol). Det er et helt kompendium over tidens virtuose effekter, der kulminerer i den (for) lange gennemføringsdel (113 takter kontra 75 i ekspositionsdelen og 71 i reprisen!).

Moscheles blev begejstret for værket, og Weyse tænkte på at skrive en pendant til det, „men nix passirt! hans poetiske Ager er saa ufrugtbar som om Fanden havde havt sin Ploug deri. Taalmodighed er Weyses Krav, og venit tempus, venit maaske consilium.“¹⁷ Det gjorde der heldigvis, for et halvt år senere skriver han: „Jeg har ingenting at bestille ... ergo laver jeg ad interim 24 Claveer-Exerciser.“¹⁸ Det blev i første omgang til otte etuder, der udkom i 1832 som op. 51 og fem år senere fire etuder, der udkom i 1838 som op. 60. Altså kun halvdelen af de 24, som også toneartsfordelingen (C-dur, c-mol, Des-dur, cis-mol etc.) viser, at han havde planlagt. Klaveretuden havde på dette tidspunkt opnået en udbredelse, som tidligere havde været sonaten til del, og var efterhånden ikke blot en fingerøvelse, men også et karakterstykke, på samme måde som det ofte kortere og teknisk mindre krævende klaverpræludium. Således også Weyses 12 etuder, der hver for sig både behandler et bestemt klaverteknisk problem, men samtidig har hvert sit musikalske udtryk.

Begge etudesamlinger fik en meget positiv anmeldelse i Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, der lægger ud med at præsentere komponisten således:

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte [sandsynligvis de fire, op. 16 og den store, op. 50]. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines der ruhigsten und gewissenhaftesten Richter (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk [op. 50] sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte.¹⁹

Schumann fremhæver så, at Weyse i sine etuder ikke lægger sig op ad en bestemt skole eller retning (den fieldske, hummelske eller cramerske osv.), men at de står helt selvstændige og højst nærmer sig Beethovens stil (!). De kommer fra en „Originalgeiste, wie wir nicht viele aufzeigen können“, siger han og omtaler derefter hver etude i op. 51. Han er senere noget mere forbeholden over for samlingen op. 60 – hvilket for øvrigt forekommer helt uforklarligt – anker bl.a. over, at formen er for løs, og at hver etude ikke har et klart teknisk formål, hvilket er direkte forkert. E-dur etuden er således med sine meget hurtige 32-dels skalaløb en czernysk *Geläufigkeit*-øvelse, e-mol etuden en kombination af overstemmelodik og tonerepetitioner (en art moderat *tremolando senza sordini*) i mellem-

17. Brev til Hans Herz af 25/9 1830. *Breve I*, s. 83.

18. Brev til J.J. Buntzen af 23/4 1831. *Breve I*, s. 85.

19. *NZfM* IV/8 (1836) s. 33. Op. 60 blev anmeldt i *NZfM* VIII/43 (1838) s. 170.

stemmerne, mens den store F-dur etude (der er i regulær sonateform) har oktavspring, skiftevis legato og staccato. Schumann slutter dog med at sige, at de har mange originale og dristige træk, og at de adskiller sig skarpt fra alle andre etuder.

Pladsen tillader her ikke at komme nærmere ind på disse etuder,²⁰ der, udover at de naturligvis er i tidens virtuose stil med dens uendelige variationer af det spilletekniske, måske kan karakteriseres som af en større melodiositet og en rigere harmonik end gennemsnittet af sådanne værker. Som den store melodiker, han var, inkorporerer Weyse på en fin måde en melodi i klaverfigurerne. Det kan studeres særligt tydeligt i, hvad der må betragtes som kronen på disse etuder, den sidste i f-mol, som han også selv anså for et af sine bedste værker. Han spillede det bl.a. for Franz Liszt og for Clara Schumann, da de besøgte København i henholdsvis 1841 og 1842, uden at dette herhjemme så beundrede klaverværk dog gjorde noget større indtryk på nogen af dem. Den sangbare melodi ligger først i mellemstemmen, men gentages i stærkt figureret form med et *tremolando senza sordini* ligesom i a-mol allegroen, dog nu i endnu mere konsekvent og melodisk udarbejdelse (eks. 4).

Eks. 4

Andante ben marcato il canto



Hvad der falder i øjnene ved Weyses samlede klaverkompositioner, er en enorm og for den tid ganske usædvanlig stilistisk spredning. Den spænder fra de tidligste ungdomsværkers senbarokstil og efter en *Empfindsamkeit*, som vi kender den fra C.Ph.E. Bach, når den frem til den haydnsk-clementisk-mozartske wienklassiske stil, der karakteriserer de fleste øvrige ungdomsværker, både de resterende i *Jugendarbeiten* og de første trykte samlinger af *Allegri di bravura* og sonaterne, selvom mange af disse stykker, især allegroerne, har et mere gammeldags præg. Ungromantikens virtuose, elegant-letflydende skrivemåde med langt større, ikke-tematisk passagespil finder man så i den næste samling *Allegri di bravura*.

Det afgørende vendepunkt i Weyses klaverproduktion med et skift til en decideret romantisk klaverstil sker endelig efter mødet med Moscheles. I den store a-

20. Der henvises til kommentarerne om det musikalske og klavertechniske i hver etude i min booklet-tekst til cd'en: C.E.F. Weyse, *The Late Piano Works*, Bohumila Jedlickova, Marco Polo/dacapo DCCD 9307.

mol allegro, som Weyse tilegnede ham, brydes endnu gammelt og nyt, men etuderne er hele vejen igennem og i endnu højere grad kendetegnet ved den helt tidssvarende, ægte romantiske udformning. Hvor forskelligartet Weyses klavermusik er, får man et indtryk af, når man sammenligner de to yderpunkter: den første a-mol allegro fra *Jugendarbeiten* med den store f-mol etude. En periode på et halvt århundrede skiller disse værker, men trods den store stilistiske spredning i hans klavermusik fornemmer man hele tiden, at en original kunstner med en stærk personlighed står bagved.

SUMMARY

Weyse's Piano Music

Though the Danish composer Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) is mainly known for his vocal music, he was also a distinguished pianist and organist. Of his piano works, which are now to be published, the earliest are found in two volumes of *Jugendarbeiten 1790-1794*. They consist of smaller pieces, fugues and a fantasia, but first and foremost they include four sonatas and eight movements in sonata form. Weyse composed 19 such sonata form movements in all and was the first composer to publish this type of piano music under the name of *Allegri di bravura*. Two collections of six and four allegri and a volume with *Vermischte Compositionen* with some more sonatas were issued about 1800. After these works, written in the classical style, Weyse gave up composing for the piano. However, inspired by the piano virtuoso and composer Ignaz Moscheles, who visited Copenhagen in 1829, he wrote a large-scale *Allegro di bravura* for him and 12 studies in a different, wholly romantic idiom. Weyses output for piano thus shows considerable stylistic variety, but nevertheless is very personal and of the best in Danish music.