

# “Plusieurs fois je me sentis ému jusqu’aux larmes en l’écoutant”

*Zur Improvisationskunst des Klavier- und Orgelspielers  
C.E.F. Weyse\**

HEINRICH W. SCHWAB

Es war der vielgereiste und allerorts als Klaviere Gott bewunderte Franz Liszt, der 1841, anlässlich seines Kopenhagenbesuches, die Frauenkirche besuchte und in seinem Reisebericht an Léon Kreutzer bekannte, daß er von der Orgelmusik, die er hier zu hören bekam, mehrfach zu Tränen gerührt war.<sup>1</sup> Zu diesem überwältigenden Erlebnis, verbunden mit einer Meditation über die großen Meister Rubens, Michelangelo, Palestrina oder den göttlichen Mozart, hatten zugleich die in der Frauenkirche aufgestellten Werke Bertel Thorvaldsens beigetragen.<sup>2</sup> Die empfangenen musikalischen Eindrücke hat Liszt sehr genau konkretisiert: das Orgelspiel war inspiriert von der Gelehrsamkeit und Kühnheit eines Johann Sebastian Bach. Was ihn faszinierte, war eine improvisierte, mit zwei Themen ausgestattete Fuge im 5/4-Takt, die nahezu eine halbe Stunde lang dauerte. Niemals zuvor hatte die Orgel ihre Größe und Herrlichkeit Liszt in solcher Eindringlichkeit offenbart. Eingeschränkt ist seine Bewunderung am Ende nur dadurch, daß er bislang keine Gelegenheit hatte,

\* Der vorliegende Beitrag ergänzt inhaltlich einen Vortrag “Über den Komponisten, Klavier- und Orgelspieler Weyse”, den der Verf. im April 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover aus Anlaß der Emeritierung von Prof. Dr. Arnfried Edler gehalten hat.

<sup>1</sup> Liszts Reise nach Kopenhagen hat übrigens J.P.E. Hartmann in die Wege geleitet. Der Bericht, der auch Reiseeindrücke vom 3. Norddeutschen Musikfest in Hamburg, von einem Aufenthalt in Cuxhaven sowie einer Rheinreise enthält, ist erschienen in der *Revue et Gazette Musicale de Paris, Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres*, 3/51 (19. Sept. 1841), 417-20. Der den Besuch in Kopenhagen betreffende Ausschnitt wurde übersetzt und unter dem Titel “Liszt om Kjøbenhavn” in der Zeitschrift *Musikbladet*, 1884, Nr. 4 (25. Okt. 1884) veröffentlicht.

<sup>2</sup> *Revue et Gazette Musicale*, 418-19: “Un Christ en marbre blanc est sur l’autel; les statues des douzes apôtres, adossées aux piliers de la nef ... Copenhague, c’est Thorwaldsen; Anvers, c’est Rubens; Rome, c’est Michel-Ange! ... Mais, hélas! alors même qu’un musicien viendrait, puissant comme Michel-Ange, pur comme Raphaël, éclatant comme Rubens, il ne pourrait rien produire que le temps n’efface. Ephémère, fugitive, son œuvre verrait chaque jour se refroidir les sympathies; et bientôt elle serait à peine connue de ces tristes érudits qui fouillent le passé pour faire parade d’une vaine science, qui ne voient dans un chef-d’œuvre qu’un moyen de constater leur pédantisme, et qui, en cela du moins, semblables à Cléopâtre, dissoudraient volontiers la perle du génie dans le vinaigre de leur critique. Palestrina! Gluck! et toi-même, ô divin Mozart, dont la cendre est chaude encore, qu’êtes-vous aujourd’hui pour la foule entraînée loin de vous par les chants de Rossini? ... Je méditais en moi-même ces pensées, lorsque l’église retentit tout-à-coup d’un long et puissant frémissement. C’était l’orgue qui vibrait sous les doigts de son maître; c’était comme un reproche de mes doutes et de ma faiblesse qui m’arrivait grave et pénétrant. J’écoutai longtemps en silence”.

Felix Mendelssohn Bartholdy spielen zu hören.<sup>3</sup> Dieses Musikerlebnis besaß auch einen Namen: "M. Weyss". Zu danken war es dem 1774 in Altona geborenen Christoph Ernst Friedrich Weyse, der 1789 nach Dänemark gezogen war und seit 1805 bis zu seinem Tode im Jahre 1842 an der Frauenkirche das Amt des Hof- und Universitätsorganisten innehatte.

## I

Werke von Johann Sebastian Bach lernte Weyse bereits sehr früh in seiner Geburtsstadt kennen, damals nach Kopenhagen die zweitgrößte Stadt des dänischen Gesamtstaates.<sup>4</sup> Folgt man seiner Autobiographie, die eigentlich mehr eine von ihm nie veröffentlichte Korrektur dessen darstellt, was über ihn 1819 in der Wiener Zeitschrift *Janus* verbreitet worden ist, dann war es Caspar Siegfried Gähler, der Stadt syndikus und spätere Bürgermeister von Altona, der diese Bekanntschaft vermittelte. Gähler, "ein Schüler des Hamburger *Bach*, war ... ein inniger Verehrer dieses großen Mannes, er besaß alle dessen Werke und den größten Theil der Werke von *J.S. Bach* in Manuscript. *Carl Ph. E. Bach* besuchte ihn oft und spielte ihm und einem kleinen Cirkel auserlesener Freunde vor".<sup>5</sup>

Der Hamburger Bach wurde seines Klavierspiels wegen weithin gerühmt. Von ihm schwärmte nahezu jeder, der ihn am Clavichord fantasieren hörte oder gar sah. Charles Burney war Zeuge solch leidenschaftlicher Improvisationen. Bei einer Soirée erlebte er, daß Bach

nach der Mahlzeit ... sich abermals ans Klavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder, und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Ebenda: "M. Weyss, qui en ce moment donnait une voix à ces murs solitaires, a su retrouver l'inspiration savante et la grave hardiesse de Jean Sébastien! Plusieurs fois je me sentis ému jusqu'aux larmes en l'écoutant. La fugue à deux sujets et à cinq temps qu'il improvisa, et qui, sans exagération, dura près d'une demi-heure, me transporta d'admiration. Jamais l'orgue ne s'était ainsi révélé à moi dans toute sa grandeur et sa magnificence. A la vérité je n'ai pas encore entendu Mendelsohn".

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Klaus Bohnen und Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), *Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen-Kiel-Altona* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 18; Tübingen, 1992).

<sup>5</sup> Carsten E. Hatting, 'Janus' syner – et essay om Weyses selvbiografi (1820)', *Musik og Forskning*, 25 (1999/2000), 41-74, hier 57. Die Selbstbiographie ist in dänischer Übersetzung gleichfalls erschienen in der von Knud Lyne Rahbek herausgegebenen Zeitschrift *Hesperus. For Fædrelandet og Litteraturen*, 3/2 (1820), 178-84.

<sup>6</sup> Zitiert nach der von Christoph Daniel Ebeling übersetzten Ausgabe *Carl Burneys der Musik Doktors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* (Hamburg, 1772; ND Wilhelmshaven, 1980), 458.

Weyse hat Bach “leider nie spielen gehört”; “als ich mit G.[ähler] bekannt wurde”, so heißt es in seiner Selbstbiographie, “war B.[ach] schon ziemlich alt und kam nur selten mehr zu *Gähler*”.<sup>7</sup> Weyses eigenes Improvisationsgebahren ist keinesfalls als eine Bachkopie zu bezeichnen. Gleichwohl wird er durch Berichte von Augen- und Ohrenzeugen Kenntnisse gehabt haben, mit welcher Emphase und Entrücktheit der Hamburger Bach stundenlang zu fantasieren pflegte.

Auf Drängen seiner Eltern sollte Weyse eigentlich gar nicht Musiker, sondern Kaufmann werden; “um mich von der Musik abzubringen, verschloßen sie sogar mein Klavier”.<sup>8</sup> Ein glücklicher Umstand fügte es, daß der Kieler Professor Carl Friedrich Cramer<sup>9</sup> 1789 im Hause Gählers auf den talentierten Klavierspieler aufmerksam wurde:

Mein Spiel gefiel ihm sehr, er wunderte sich über meinen kräftigen Anschlag und meine Fertigkeit, erklärte: ich müßte durchaus Musicus werden und die Composition lernen, und der beste Lehrer für mich sey seyn Freund der Kapellmeister *Schulz* in *Copenhagen*; ich sollte also in 8 bis 14 Tagen zu ihm nach *Kiel* kommen, dann werde er mich weiter befördern und bestens an Schulz empfehlen.<sup>10</sup>

Weyse folgte diesem Ratschlag. Und bereits in Cramers musikalischem Haus befand er sich “wie im Himmel. Ich spielte fast ununterbrochen vor ihm, wechselweise auf zwey vortrefflichen Klavieren”. In Kiel gab Weyse gleichfalls Proben seines Improvisationstalentes zum Besten: “als ich einmal zufällig ein Klavierkonzert und eine Sonate, beyde von *Em. Bach*, durch eine freye Fantasie verband, lobte er [Cramer] dieses sehr und rieth mir, auf diese Weise vor Schulz mich zu produciren”.<sup>11</sup>

Nach dem Wortlaut seiner Autobiographie verlief Weyses erste Begegnung mit Schulz nicht sonderlich ermutigend. Gleich nach seiner Ankunft in Kopenhagen wurde er von Peter Grønland,

in eine Gesellschaft geführt, wo ich ... *Schulz* treffen sollte ... [Schulz:] ‘Sind Sie Hr. Weyse?’ – Zu dienen – ‘Spielen Sie Sachen von Sebastian Bach?’ – Ja – ‘Können Sie *die* Fuge spielen?’ – Er gab mir das Thema an; ich kannte sie, wußte sie auswendig, und spielte sie ihm vor. ‘Das ist gut’, sagte er, verließ das Kabinett und setzte sich, ohne sich weiter um mich zu kümmern an den Spieltisch im Saal.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 57.

<sup>8</sup> Ebenda, 60.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, “Meine Reise war nothwendig; der Erfolg hats gelehrt” (1787). Von den Aktivitäten des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer, gerichtet auf die Kopenhagener Musikkultur um 1800’, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 2001 (København, 2001), 113-26.

<sup>10</sup> Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 60.

<sup>11</sup> Ebenda, 62.

<sup>12</sup> Ebenda. Weyse charakterisierte Grønland, einst Assistent bei Cramer und späterhin als Justizrat zugleich noch als Liebhaberkomponist und Musikschriftsteller tätig, in seiner Autobiographie mit den Worten: “Ohne eigentlich Musiker zu seyn oder seyn zu wollen, ja ohne auch nur ein Instrument mit sonderlicher Fertigkeit spielen zu können, besaß er, damals schon insbesondere nur der Theorie, Kritik oder Speculation hingegeben, selten zusammentreffende musikalische Kenntnisse, und hatte den regsten Sinn für alles Schöne” (Ebenda, 64).

Schulz kümmerte sich in der Folge indes sehr um Weyse, nahm ihn in seinem Hause auf, hielt ihn “in allem frey, wie seinen Sohn”.<sup>13</sup> Als Lehrer legte er unnachgiebig Gewicht auf die Harmonisierung von Chormelodien, was den jungen Eleven mitunter langweilte. Doch als Weyse “aus freyem Triebe ein Präludium und eine Fuge im *soi-disant* Seb. Bachischen Geschmack, eine grosse Fantasie, und eine Sonate” komponiert hatte, war Schulz “mit der Arbeit eines Anfängers recht wohl zufrieden”.<sup>14</sup> Und bevor Schulz 1795 krankheitshalber sein Kapellmeisteramt aufgeben mußte, hatte er 1792 bereits auch dafür gesorgt, daß Weyse eine erste festbezahlte Anstellung an der französisch-deutschen reformierten Kirche als Orgelvikarius erhalten konnte.

Als Komponist ist Weyse nicht allein mit dänischen Romanzen und einzelnen spektakulären Klavierwerken hervorgetreten. Von seinen großbesetzten Opern, Singspielen, Oratorien, Kantaten und sieben Sinfonien ist außerhalb Dänemarks zu Lebzeiten allerdings kaum etwas bekannt geworden.<sup>15</sup> Dabei war frühzeitig bereits von seiner Bedeutsamkeit und Individualität die Rede. Als im Jahre 1799 musikinteressierte deutsche Leser “Ueber den Zustand der Musik in Kopenhagen” informiert wurden, hieß es über C.E.F. Weyse, wobei sehr treffend dessen künstlerisches Bekennnis zu J.S. Bach und Mozart zur Sprache kam:

Hier glaube ich ist auch der Ort, wo ich von einem hoffnungsvollen jungen Künstler mit Namen Weise Meldung thun muß, der, obgleich er nicht zur Kapelle gehört, doch eine der schönsten Zierden der Kunst ist. Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines Seb. Bach mit Mozarts unerschöpflichem Genie. Sollte es ihm gelingen, dem Letztern in Absicht des Geschmackes gleich zu werden, so bliebe der Kunst nichts mehr zu erreichen übrig.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Ebenda, 62.

<sup>14</sup> Ebenda, 62-63. Weyses Autobiographie erwähnt des weiteren eine Vielzahl von Aufgaben und Arbeiten, die bei der Ausbildung eines damaligen Komponisten eine Rolle spielten. Erwähnt wird gelegentlich auch, was verpönt war: “... während er [Schulz] eine kleine Reise machte, mußte ich die Partitur von Maria und Johannes aus den von ihm erfundenen Chiffren in Noten setzen ... . Auch übte ich fleißig ... die mir ganz neuen Werke *Clementi*’s, welche Schulz mir geschenkt hatte. Auch die Violine übte ich fleißig; *Schulz* hatte mir an dem Concertmeister *Thiemroth* einen vortrefflichen Lehrer verschafft, bey dem ich wöchentlich ein paar Stunden spielte. ... Sulzers Theorie der schönen Künste, Kirnbergers w[ahre] Gr[undsätze] zum Gebr[äuch] d[er] Harmonie, Türks Clavier-Schule, und Marpurg[s] Abhandlung] von der Fuge hatte *Schulz* mir zum Studieren empfohlen. Ich las denn auch nun doch zuweilen darin, und faßte eins oder anderes davon auf: das Lesen von Romanen und Schauspielen setzte ich aber noch immer eifrig fort, – doch nur heimlich; denn *Schulz* äusserte einmahl, dergleichen Lectüre taue nicht für einen jungen Menschen” (Ebenda, 63).

<sup>15</sup> Vgl. zum Werkbestand generell Dan Fog, *Kompositionen von C.E.F. Weyse* (Kopenhagen, 1979). Im Rahmen der von der Dansk Selskab for Musikforskning herausgegebenen Editionsreihe *Dania Sonans* liegen mittlerweile folgende Werke im Neudruck vor: *C.E.F. Weyse. Samlede Verker for Klaver*, hrsg. von Gorm Busk, 3 Bde. (Dania Sonans, 8; København, 1997); *C.E.F. Weyse. Symfonier*, Bd. 1: Sinfonie Nr. 1 und 2; Bd. 2: Sinfonie Nr. 3 und 4; Bd. 3: Sinfonie Nr. 5, hrsg. von Carsten E. Hatting, (Dania Sonans, 9; København, 1998, 2000, 2002).

<sup>16</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1 (1798/99), 547. Verfaßt ist dieser Bericht mit ziemlicher Sicherheit von F.L.Ae. Kunzen, der 1795 als Nachfolger von J.A.P. Schulz in Kopenhagen das Amt des Hofkapellmeisters übernommen hatte. Bezüglich der Schwierigkeiten, mit denen ein junger und kaum bekannter Komponist in Dänemark zu kämpfen hatte, hieß es zugleich: “Von seinen meis-

## II

Nur schwer ist die Tatsache zu verstehen, daß Weyse als einer der besten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, dieses außergewöhnliche Talent nicht öffentlich unter Beweis gestellt und daraus keinen finanziellen Gewinn gezogen hat.<sup>17</sup> Nicht eine einzige Konzerttournee hat er in die ausländischen Musikzentren unternommen. Offenbar lag ihm auch wenig am Bekanntsein oder Bekanntwerden. Selbst noch im Jahre 1836 mußte Robert Schumann, der Weyse aufgrund eines einzelnen, ihm bekannt gewordenen Werkes aufs Höchste schätzte, konstatieren:

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien [die 8 *Etudes*, op. 51, gedruckt bei C.C. Lose in Kopenhagen] und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines der ruhigsten und gewissenhaftesten Richter (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privattheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einstimmen muß.<sup>18</sup>

Seit dem Tage, da Weyse seeländischen Boden betrat, hat er Dänemark, wie es scheint, nie wieder verlassen. In Kopenhagen wurde er – je länger, je mehr – über die Maßen geschätzt. 1842 kokettierte er selbst einmal in einer Briefunterschrift mit den ihm verliehenen Orden und Ehrenzeichen: “Professor, Doctor, Orga- og Compo-nist, Ridder, Dannebrogsmænd”.<sup>19</sup> 1809 wurde er zum “Singelehrer der Kronprinzessin Caroline” berufen, 1816 erhielt er den “Professorentitel”, 1819 wurde er neben seinem Organistenamt zum “Hofcompositeur” mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Reichstalern bestellt.<sup>20</sup> Im Frühjahr 1842 verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Kopenhagen das Ehrendoktorat.<sup>21</sup> Nach seinem Tode ehrten ihn die

terhaften Kompositionen ist bis jetzt nur eine Sammlung von Sonaten herausgekommen. Zu seinen vortrefflichen Orchestersinfonien hat er leider keinen Verleger finden können, ob er sie gleich Verschiedenen, unter andern dem Herrn André in Offenbach unentgeltlich angeboten hat” (Ebenda).

<sup>17</sup> Ignaz Moscheles berichtet hierzu: “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”, *The Harmonium*, London April 1930, zit. nach Gorm Busk, ‘Weyses klavermusik’, *Dansk Årbog for Musikforskning*, 23 (1995), 17.

<sup>18</sup> [Robert Schumann], ‘Etuden. (Schluß)’, *Neue Zeitschrift für Musik*, 4 (1836), 33. An separaten Studien, die sich mit C.E.F. Weyse als Klavierkomponisten beschäftigt haben, sind zu nennen: H.G. Topsøe-Jensen, ‘En klaversonate af Weyse i Es’, *Dansk Musik Tidsskrift*, 4 (1929), 118-19; Helene Rasmussen, *Weyses klavermusik eller en redegørelse for den musikalske formverden inden for Weyses klavermusik*, Speciale, maschr. (København, 1966); Jørgen Steen Larsen, *C.E.F. Weyses klavermusik*, Speciale, maschr. (København, 1976); sowie Busk, ‘Weyses klavermusik’.

<sup>19</sup> Sven Lunn und Erik Reitzel-Nielsen (Hrsg.), *C.E.F. Weyse Breve* (København, 1964), i, 531.

<sup>20</sup> Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 66.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 479; ii, 273-74.

Musikfreunde der Stadt mit der Aufstellung einer durch eine öffentliche Sammlung finanzierte Büste vor der Frauenkirche.<sup>22</sup>

Welch herausragende Rolle Weyse im Musikleben der Residenzstadt gespielt hat, ist auf anschauliche Weise jenem Gemälde zu entnehmen, das ohne Zweifel zu den repräsentativsten ‘Musikbildern’ zählt, welche das dänische Goldene Zeitalter hervorgebracht hat: Wilhelm Marstrands Darstellung einer *Musikalischen Soirée im Hause des Weinbändlers und Staatsrates Christian Waagepetersen* in Kopenhagen, entstanden im Jahre 1834.<sup>23</sup> Bei solchen Musikabenden durfte Weyse keineswegs fehlen. Auch in diesem Hause war er der eigentliche Spiritus rector, selbst dann, wenn er – wie bei dem von Marstrand festgehaltenen Ereignis – gar nicht selbst mitwirkte, sondern dem Streichquartett vom Klavier aus vorschlug, welches Werk als nächstes gespielt werden sollte.<sup>24</sup> Von Marstrands Gemälde existiert eine Reihe von wenig bekannt gewordenen Entwurfsskizzen. Eine gilt der Gruppe mit Weyse am Klavier (siehe Abb.).<sup>25</sup>

Im Jahre 1829 war an gleicher Stätte der Klaviervirtuose Ignaz Moscheles zu einem Musikabend eingeladen. Tage zuvor hatte er Weyse und Kuhlau kennengelernt, Weyse auch bereits an der Orgel der Frauenkirche als Improvisator von Fugen erlebt. Aus Moscheles Tagebuch sind mehrere Details zu erfahren, zuletzt auch etwa über die Intentionen seines Improvisierens:

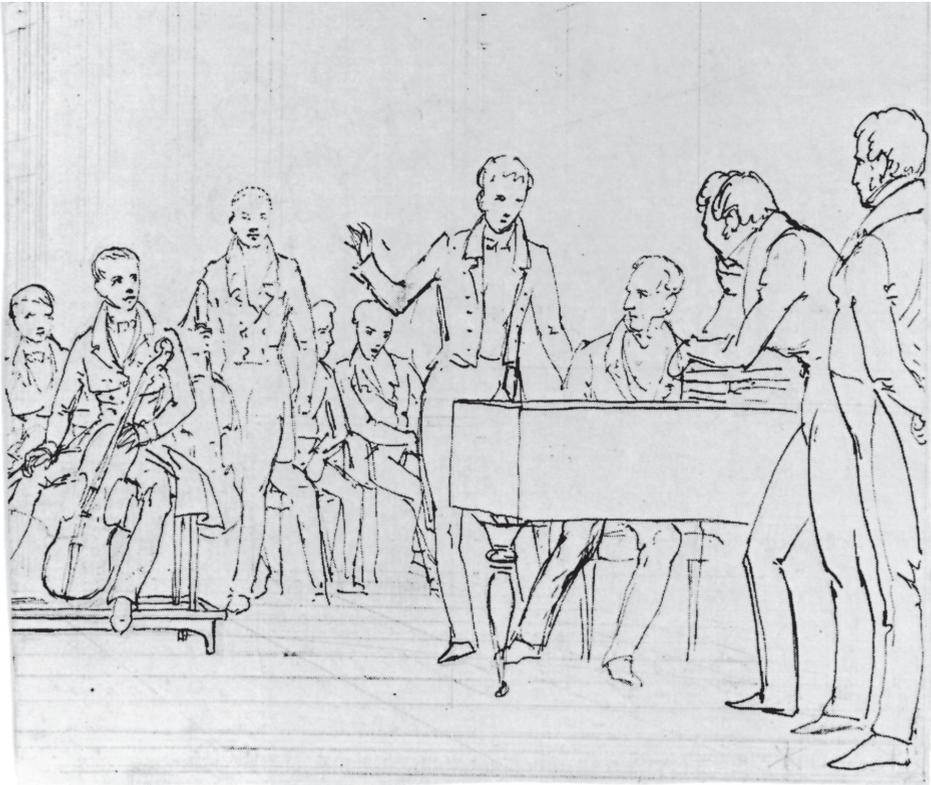
Erst hörte ich Weyse, den hier vergötterten Theoretiker, eine Fuge auf der Orgel in der Frauenkirche improvisiren; dann ging ich mit ihm nach Hause und las viele seiner sehr interessanten Werke durch. Auch Kuhlau, den überaus gewandten Räthselkanonbauer lernte ich kennen; er schmiedet musikalische Kunstschlösser, die unendlich schwer zu erschliessen sind, aber zu meiner Uebung beredete ich sie Beide, mir die Räthselkanons zu zeigen, in denen sie von Haus zu Haus miteinander correspondiren. Ich habe Beide bei einem Herrn W.[aagepetersen] getroffen, in dessen Soirée sämtliche fremde und einheimische Künstler vor einem Publikum von Liebhabern und Kunstrichtern Musik machten. Oehlenschläger war auch da. Kuhlau eröffnete den Abend mit seinem Quartett in G-moll. Es ist in grossem Style und vortrefflich gearbeitet; aber nicht frei von Reminiscenzen. Er konnte im Spiel nicht immer der Schwierigkeiten Meister werden. ... Nun sollte ich Solo spielen, wollte aber, dass auch Weyse sich hören liesse, drang in ihn, ward von der Gesellschaft unterstützt, aber umsonst, er wollte durchaus nicht. So musste ich an’s Clavier, gleich war es wie von einem Walle umschlossen; Todesstille

<sup>22</sup> Anne Ørbæk Jensen und Lisbeth Ahlgren Jensen, *Musikalsk byvandring i København* (København, 1995), 58–61.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu die Abbildungen in Gitte Valentiner, *Wilhelm Marstrand. Scenebilleder* (Aarhus, 1992), 24; Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (Musikgeschichte in Bildern, IV/3; Leipzig, 1969), 156–57 (Abb. 89).

<sup>24</sup> Dies ist u.a. der Bild- und Personenbeschreibung zu entnehmen, welche der Hausherr selbst angefertigt hat, um die dargestellte Situation zu erklären, mitgeteilt in Claus M. Smidt und Christian Waagepetersen, *Hos Hofvinhandleren i Store Strandstræde. En københavnsk mæcen fra Frederik VI's tid* (Nivå, 1985), 15. Vgl. hierzu auch Claus Røllum-Larsen, ‘Weyse als Gast, Komponist und Gourmet’, in Bente Scavenius (Hrsg.), *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Kopenhagen, 1994), 134–39.

<sup>25</sup> Das Original (Bleistift- und Federzeichnung, 270 x 201 mm) befindet sich in Den kongelige Kobberstiksamling. Vgl. hierzu der Abdruck in Smidt und Waagepetersen, *Hos Hofvinhandleren*, Katalog-Nr. 7.



Skizze von Wilhelm Marstrand zu seinem Gemälde *Musikalischen Soirée im Hause des Weinhändlers und Staatsrates Christian Waagepetersen* von 1834.

herrschte, während ich mich ein paar Minuten besann! Ich wollte versuchen, gelehrt wie Kuhlau und Weyse zu sein, dabei harmonisch interessant, zuletzt schmachtend, um endlich mit einem Virtuosensturm zu schliessen; es scheint mir alles gelungen zu sein. ... Kuhlau und Weyse bestürmten mich – .<sup>26</sup>

In der Folgezeit gewann Moscheles auch einen Eindruck von dem Pianisten Weyse. Fasziniert war er davon, daß Weyse es vermochte, in allen Stilen und Kirchentönen zu improvisieren, ja sogar Kanons und Fugen im 5/4-Takt nur so aus dem Handgelenk zu schütteln:

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 –

<sup>26</sup> *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau* (Leipzig, 1872), I, 213.

are treated in the most enthusiastic and masterly manner. He is ready to improvise in any of the Grecian modes – in the style of canon or fugue – and in the most unbroken unity of colour. I was a witness of the measure of 5/4.<sup>27</sup>

Weyse muß Moscheles auch mit seiner Manier beeindruckt haben, in der linken Hand eine Melodie in tremolierenden 32-teln spielen zu können. Für beide Künstler scheint die damalige Begegnung eine Sternstunde gewesen zu sein. Weyse hielt fest, daß er durch Moscheles etwas erlebt habe, was ihm niemals zuvor bei der Begegnung mit einem reisenden Künstler aus dem Ausland zu teil geworden sei:

Als ich das letzte Mal bei ihm war, um Abschied zu nehmen, kam das Gespräch beiläufig auf den 5/4-Takt zu sprechen, von dem er [Moscheles] behauptete, daß man damit nichts Seriöses anfangen könne. Als ich ihm versicherte, daß ich viele Male in diesem Takt sehr ernsthaft gespielt habe, wünschte er daraufhin eine Probe zu hören. Und der Herr Professor [also Weyse] setzte sich hin, und spielte eine Fantasie von hochtragischem Charakter, mit allen möglichen Figuren und Schwierigkeitsgraden, schnell laut, schnell dolce, [alles] konsequent im 5/4-Takt, und dies eine gute Viertelstunde lang. Um es kurz zu sagen: [alles] aus dem ff mit wirklicher Begeisterung, wie ich für ihn zuvor noch nie gespielt hatte; ... – Als ich fertig war, sprang er auf, fiel mir um den Hals und versicherte, daß ich mich selbst übertroffen hätte, und daß er nicht geglaubt habe, daß so etwas möglich sei. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Als ich schließlich draußen auf der Treppe war, kam er nochmals angerannt, um mich zu umarmen und für das extraordinäre, ihm gewährte Vergnügen zu danken, contentement und satisfaction & &. Enfin, der Mann ist während seines hiesigen Aufenthaltes sehr artig zu mir gewesen, und hat sich (was ich beinahe niemals zuvor bei einem reisenden Künstler aus dem Ausland erlebt habe) wirklich für mich interessiert. Meine Manier, mit der linken Hand tremolando senza sordini eine Melodie zu spielen, war ihm neu und behagte ihm besonders.<sup>28</sup>

Weyses Repertoirekenntnisse, seine exzellenten pianistischen Fähigkeiten, aber auch seine zuweilen schroffe Eigenart treten besonders deutlich aus den Erzählungen und Beobachtungen reisender Virtuosen zutage, die nach Kopenhagen gelangt sind.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *The Harmonicon*, London April 1830, zit. nach Busk, 'Weyses klavermusik', 18.

<sup>28</sup> Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, I, 78-79: "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 Charakter, med alle mulige Figurer og Vanskeligheder, snart forte snart dolce, consequent i 5/4 Takt, og det er [!] godt Quarter, kort at fortælle aus dem ff med virkelig Begeistring, som jeg endnu aldrig havde spillet for ham; ... – 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 engang rendendes efter mig, for at embrassere mig og takke for den ham gjorte extraordinaire Fornøjelse, contentement og Satisfaktion & &. 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 Maner, at spille i venstre Haand tremolando senza sordini en Melodie, var ham ny, og behagede ham særdeles". Dieses und die folgenden Zitate in dänischer Sprache wurden vom Verfasser übersetzt.

<sup>29</sup> Vgl. generell hierzu Heinrich W. Schwab, 'Kopenhagen als Reiseziel ausländischer Virtuosen', in Christian Meyer (Hrsg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations* (Berlin, 2003), 143-67.

Bei Begegnungen genoß Weyse häufig indes auch die Lust, die namhaften Gäste seinerseits mit Kunstfertigkeiten zu verblüffen, “denn Sie wissen, daß alle Leute da draußen den Norden als eine Art Barbarenland betrachten”.<sup>30</sup> In seinen Briefen hat Weyse die Virtuosenbesuche nicht selten manch kritischer Rückschau unterzogen. Vor allen anderen wünschte sich Weyse einmal den Teufelsgeiger Paganini kennenzulernen, der aber nie die Reise nach Dänemark unternommen hat. Dafür erhielt er 1829 privaten Besuch von dem norwegischen Violinisten Ole Bull, der später zunehmend als “nordischer Paganini” apostrophiert wurde und schließlich sogar als einer der ersten Virtuosen mit beziehungsreichen Denkmälern geehrt wurde.<sup>31</sup> Weyses Klavierspiel rührte offenbar auch den Norweger, der ansonsten nicht allzu begeistert von der Privatperson Weyse war, zu Tränen:

Ihr Schützling Bull stattete mir einen Besuch ab, ich empfing ihn sehr artig, spielte ihm vor, so daß ihm Tränen in den Augen standen, bot ihm an, mich so oft er wolle zu besuchen, aber er ließ sich 3 Wochen lang nicht sehen bis er tagsdrauf abreisen sollte. Als ich ihn um den Grund seiner Unsichtbarkeit fragte, antwortete er: er habe nicht geglaubt, daß ein Professor so hochnäsigt sein könnte wie ich.<sup>32</sup>

Von wenig gegenseitiger Sympathie sprechen gleichfalls die Aufzeichnungen, die von dem Zusammentreffen Clara Schumanns mit Weyse erhalten sind. Clara Schumann traf 1842 in Kopenhagen ein und gab eine Reihe öffentlicher und privater Konzerte. Bei einer Einladung im Hause der Witwe des Musikverlegers Lose war Weyse Clara Schumanns “Tischnachbar”. Ihr Gesamteindruck, geäußert in dem privaten Tagebuch der Schumanns, fiel alles andere als positiv aus:

Auch Professor *Weisse's* Bekanntschaft war mir interessant, obgleich ich viel von der Verehrung, die ich für ihn hegte, verlor, nachdem ich ihn näher kennen gelernt. Er ist ein höchst einseitiger egoistischer Musiker, hält sich für verkannt, und verachtet (dies mag etwas hart ausgedrückt sein) alle seine Zeitgenossen, bis auf *Hayden*, dem er doch etwas Gutes läßt. *Bach* ist künstlich, aber nicht schön; *Beethoven* hat Nichts durchweg Schönes geschrieben, *Mozart* mag passieren, *Mendelssohn* ist eine Copie *Bachs* – so ohngefähr sind seine Ansichten, die Ihm das ... Urtheil sprechen.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> “... thi De veed, at alle de Folk daraussen ansee Norden for et Slags Barbarie”, Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 78. Diese Bemerkung ist einem der für Weyse typischen, die dänische, deutsche, gelegentlich auch lateinische oder französische Sprache humorvoll mischenden Briefe an den Konzertmeister J.F. Fröhlich entnommen.

<sup>31</sup> Heinrich W. Schwab, ‘Formen der Virtuosenehrung und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund’, in H. Glahn, S. Sørensen und P. Ryom (Hrsg.), *Report of the 11th Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972* (København, 1974), ii, 637-43.

<sup>32</sup> Brief Weyses an den Konzertmeister J.F. Fröhlich, 27.9./24.11. 1829, Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 79: “Deres Protegé Bull gjorde mig en Visit, jeg modtog ham meget artig, spille for ham, saa Taarene kom ham i Øjnene, indbød ham at besøge mig saa tit han vilde, men han lod sig ikke see, førend efter 3 Uger da han skulde reise Dagen derpaa. Da jeg spurgte ham om Aarsagen af hans Usynlighed, svarte han: han havde ikke troet en Professor kunde være saa nedladende som jeg”.

<sup>33</sup> *Robert Schumann Tagebücher, Band II: 1836-1854*, hrsg. von Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), 216-17.

In diesem Zusammenhang dürfen die nicht minder scharfzüngigen Äußerungen keinesfalls fehlen, die Weyse von Clara Schumanns Erscheinung, ihrem Klavierspiel und von ihrem musikalischen Urteilsvermögen gemacht und in einem ebenso privaten Brief vom 23. März 1842 festgehalten hat:

Vorgestern stattete die Klavierspielerin, Frau Doktor Klara Schumann, geb. Wie[c]k, begleitet von einer Gesellschafterin (wie sie in der Zeitung genannt wird) Fräulein Marie Garlichs, und introduziert von Kommerzienrat Olsen, mir einen Besuch ab. Sie ist nicht hübsch, besitzt aber einen gefälligen, [doch] sehr leidenden Ausdruck in ihrem Gesicht. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Frau Schumann spielte für mich ein Lied ohne Worte, mit einem feinen Anschlag und einer guten Handhaltung, alles mit Ausdruck; doch in dem modernen affektierten Spiel, einem ständigen Wogen, auf und ab, *rallentando* und *accelerando*, begleitet von entsprechender Körperbewegung. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue).<sup>34</sup>

Diese Briefzeilen sind schon deshalb von Belang, weil bei der Beobachtung von Clara Schumanns Klaviervortrag deutlich wird, wie ganz anders Weyse gespielt haben muß. Weyse unterließ es ferner nicht, Clara Schumann auf ihr Gefühlsvermögen hin zu testen:

Mich bat sie nicht zu spielen, aber ich spielte trotzdem, und prüfte ihr musikalisches Wahrnehmungsvermögen mit meiner f-Moll-Etüde [op. 60, Nr. 4]. Aber diese Prüfung nahm, genauso wie bei Lis[z]t, einen üblen Ausgang. Die Etüde bewegte sie nur sehr leicht, und sie regalierte [beschenkte] mich mit einem kalten: sehr hübsch! – Und ich wußte, was ich wissen wollte. Der Sinn für das richtige Gefühl- und Charaktervolle fällt bei den guten Deutschen gänzlich auf die Ebene der Seiltanzkünste herab, auch deren eingefleischtes Deutschtum, insofern sie bloß [noch] goutieren, was Beethoven, Mendelssohn oder sie selbst, in propria persona geschaffen haben. Auch mein Klavier konnte sie nicht leiden und hat gegenüber Olsen ihre Verwunderung zum Ausdruck gebracht, daß ich auf einem solchen – Hackbrett spielte. Dumbartelinde! [Dummbarteline, Dummkopf].<sup>35</sup>

Als Virtuose war Weyse in der Tat ein Unikum. Zwar bot er anfangs in öffentlichen Konzerten reichlich Proben seiner Kunst dar. Dabei pflegte er die Kadenzten zu den

<sup>34</sup> Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 474-75: "Iforgaars gjorde Claveerspillerinde, Frau Doctorin Klara Schumann, geboren Wick, ledsaget af en *Selskaberinde*, (som hun kaldes i Avisen,) Fräulein Marie Garlichs, og introduceret af Hr. Commerce-Raad Olsen, mig en Visit. Hun er ikke smuk, men har et behageligt, meget lidende Udtryk i sit Ansigt. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Fru Schumann spillede for mig ein Lied ohne Worte, med et pænt Anslag, og en god Holdning i Hænderne, samt med Udtryk; – dog med den moderne affekterte Foredrag, en bestandig Bølgen op og ned af *rallentando* og *accelerando*, ledsaget af en dito Kropsbevægelse. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue.)" Dabei handelt es sich um den berühmten Dramatiker August von Kotzebue (1761-1819), der seiner gesellschaftlichen Bedeutung wegen von einem Studenten ermordet wurde.

<sup>35</sup> Ebenda, 475: "Hun bad mig ikke at spille, men jeg spillede alligevel, og prøvede hendes musikalske Sands med min f-moll-Etüde [op. 60, Nr. 4]. Men denne Prøve havde ligesom hos List, et Skidt Udfald. Etuden ragede hende kun saare lidt, og hun regalerde mig med et koldt: sehr hübsch! – og jeg vidste, hvad jeg vilde vide. Sandsen for det rigtige Følelses- og Charakter-fulde, gaar hos de gode Tydske aldeles til Grunde i Liniedanser-Kunsterne, og deres indkjødede Tyskhed, hvorefter de kun gouterer, hvad Beethoven, Mendelssohn og de selv, in propria persona have lavet. Ogsaa mit Claveer kunde hun ikke lide, og har ytret sin Forundring hos Olsen, at jeg spillede paa saadan et – Hackbræt. Dumbartelinde!"

Mozartkonzerten über alle Maßen zu Solopiecen auszudehnen.<sup>36</sup> Seit dem Jahre 1801 zog er sich – Folge jener durch die gescheiterte Beziehung zu Julie Tutein ausgelösten Schaffenskrise – jedoch mehr und mehr zurück und war nur noch in engsten Privatzirkeln zu hören. Bereits Abbé Vogler hatte ihn bei einem seiner Kopenhagenerbesuche dazu angehalten, so wie er selbst, Reisen in die weite Welt zu unternehmen, um sich “Ehre erwerben” zu können.<sup>37</sup> Weyses schroffe Reaktion: “Der zeitlichen Ehr ich gern entbehre”.<sup>38</sup>

### III

Wenn im Jahre 1811 der in Kopenhagen tätige Friedrich Kuhlau nach Leipzig berichtete, Weyse sei “der grösste Clavierspieler”, den er “je gehört habe” und dies mit dessen Kunst des Fantasierens begründete,<sup>39</sup> dann ist gezielt Weyses Extemporespiel gemeint. “Wenn der ausübende Tonkünstler”, so belehrte um 1829 der Beethoven-Schüler Carl Czerny, “die Fähigkeit besitzt, die Ideen, welche seine Erfindungsgabe, Begeisterung, oder Laune ihm eingiebt, sogleich, im Augenblick des Entstehens, auf seinem Instrument nicht nur auszuführen, sondern so zu verbinden, dass der Zusammenhang auf den Hörer die Wirkung eines eigentlichen Tonstückes haben kann, – so nennt man dieses: *Fantasieren*”.<sup>40</sup> Als geschätztes Vorbild galten den Zeitgenossen die italienischen “Improvvisatori”, an deren Praktiken aber auch studiert werden konnte, wie eng erfinderische Genialität und bloßes Imitationsgetue miteinander verschwistert sein konnten:

*Improvvisatori*, sind eine Art Dichter, die man nur in Italien antrifft, und die über eine ihnen aufgegebene Materie, wenn sie nur einigermaßen einer poetischen Ausführung fähig ist, sogleich aus dem Stegreife 50, 60, ja wohl 100 Verse deklamieren, oder wie es am gewöhnlichsten geschieht, im Recitativstyle unter eigener Begleitung einer Guitarre absingen. Zuweilen unterhalten sich auch zwey solche Dichter über eine ihnen aufgegebene Materie wechselweis. Die lebhaftere Einbildungskraft solcher Personen ist allerdings zu bewundern, und zeugt von einem glücklichen Genie, obgleich sehr leicht einzusehen ist, daß in Gedichten von solcher Geburt viel Schlechtes und Zusammenge-  
rafftes mit unterlaufen müsse.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Vgl. hierzu Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 63.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, “Gegen niemand ist noch so viel geschrieben worden, als gegen Vogler”. Zum Auftreten von Georg Joseph Vogler im dänischen Gesamtstaat’ (im Druck).

<sup>38</sup> Später legte Weyse Wert auf die Präzisierung: “Dem Inhalt nach ist die Antwort, welche im *Janus* mit schwabacher Schrift abgedruckt steht, ungefähr dieselbe; aber so precios, wie sie sich ausnimmt, habe ich sie gewiß Niemanden gegeben”, Hatting, ‘Weyses selvbiografi’, 67.

<sup>39</sup> Gorm Busk (Hrsg.), *Kuhlau. Brevve* (København, 1990), 41, Brief an G.Chr. Hærtel vom 8. Dez. 1811.

<sup>40</sup> Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (Wien, [um 1829]), 3. Alternative Begriffe bei Czerny sind “Improvvisieren”, “Extemporieren”. Vgl. hierzu ebenfalls den Art. ‘Improvisation’, speziell den Abschnitt ‘Improvisation und Komposition’ (Thomas Seedorf), in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil iv (Kassel, 1996), 569-73.

<sup>41</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält* (Frankfurt a.M., 1802), 777-78.

Weyses scheint sehr früh das Improvisieren gepflegt zu haben. Dazu ermuntert, aus Improvisationen Kompositionen hervorgehen zu lassen, wurde er seit 1789 namentlich von Peter Grønland:

Er interessirte sich gleich den ersten Tag für mich, nachdem ich ihm eigene Fantasien und Bachische Stücke vorgespielt hatte, und ich besuchte ihn fast täglich, zu Zeiten wohl zwey oder drey Mal, wo ich Stunden lang ihm vorspielte; meistens Compositionen von *Seb. Bach*, dessen innigster Verehrer er ist, – und vorfantasirte. Wenn in diesen Fantasien ein Thema vorkam, was ihm vorzüglich gefiel, machte er mich aufmerksam darauf und ermunterte mich ein Stück daraus zu machen. Mehrere meiner Klavierstücke sind auf diese Weise entstanden.<sup>42</sup>

Von dieser Improvisationskunst existieren, insgesamt gesehen, leider nur wenige konkrete Fixierungen in Notenschrift.<sup>43</sup> 1788 hatte der Biberacher Organist Justin Heinrich Knecht zudem moniert, daß man stets auch “den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansiehet”, weil es letztlich eben unmöglich ist, “die Phantasien und Präludien, welche ein Meister auf der Orgel oder dem Klavier aus dem Stegreife voll Begeisterung gespielt hat, nachher gerade so in Noten [zu] setzen ..., wie sie gespielt worden sind”.<sup>44</sup> Zwar wurden bereits 1747 erste Pläne zu einer “Extemporir-Maschine” entworfen. Mit solcher Hilfe sollte “alles, was auf dem Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten” setzen.<sup>45</sup> Das Spontane, Charakteristische eines Extemporale einzufangen, blieb für jene Zeit freilich eine Utopie. In Weyses Klaviermusik sucht man selbst nach solchen Passagen, denen der vielerwähnte 5/4-Takt vorgezeichnet ist, vergebens. Diese Besonderheit hat er offenbar dem improvisatorischen Spiel allein vorbehalten.

Im Jahre 1786 wurde in Cramers *Magazin der Musik* von einem “Augenzeugen” der Bachschen Improvisations-“Auftritte” gleichwohl ein Weg aufgezeigt, wie “diejenigen, welche nun den Herrn Capellmeister [Bach] nicht selbst gehört haben”, sich dennoch “aus diesen und den in der vorigen Sammlung befindlichen Fantasien einigen Begriff davon machen” könnten. Auch hier wurde einschränkend gesagt, daß dieser Begriff “noch immer unvollständig” bleiben muß, “wenn man den wirklichen Vortrag des Fantasirenden damit vergleicht, der, wenn er völlig in Noten gesetzt wäre, von wenigen vielleicht von Niemand, gehörig ausgeführt werden könnte”.<sup>46</sup> Wie auch immer, der Rezensent zog das Resümee:

<sup>42</sup> Hatting, ‘Weyses selviografi’, 64.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu die Niederschrift einer Mozartschen Orgel improvisation vom Jahre 1787, A. Ebert, ‘Eine freie Phantasie Mozarts’, *Die Musik*, 10/2 (1910), 106 ff.

<sup>44</sup> Justin Heinrich Knecht, ‘Etwas über das Präludieren überhaupt’, in H. Bossler (Hrsg.), *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788*, Nr. 13, 100.

<sup>45</sup> Behauptet hat dies Johann Friedrich Unger für die von ihm erfundene und 1752 im schriftlichen “Entwurf” vorgestellte “Maschine”. Vgl. hierzu Peter Schleuning, ‘Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750’, *Archiv für Musikwissenschaft*, 27 (1970), 198.

<sup>46</sup> Ungenannt, Rezension von 12) *Claversonaten und freye Fantasien, nebst einigen Rondo’s fürs Piano-forte, für Kenner und Liebhaber ... componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Fünfte Sammlung, im Verlag des Autors, 1785*, in C.F. Cramer (Hrsg.), *Magazin der Musik*, 2/2 (1786), 871-72.

Der Kenner wird aber doch aus den gegenwärtigen Fantasien schon sehen können, wie die Manier des Componisten hierinn beschaffen sey, durch welche besondere Wege er von einer Tonart in die andere bald langsam hinschleicht, bald gleichsam durch einen *salto mortale* hinüberspringt, wie er die kühnen Ausweichungen vorbereitet, und die *Tempi* ändert, so wie es sein Genius in der freyen Fantasie für gut befindet.<sup>47</sup>

Will man also eine annähernde Vorstellung von Weyses Improvisationspraxis gewinnen, bietet es sich an, in vergleichbarer Weise den Blick auf die Gattung "Fantasie" zu richten, die – wie vielfach dokumentiert und analytisch gezeigt – vor allem bei C.Ph.E. Bach, Mozart und Beethoven gezielte Rückschlüsse auf deren Stegreifspiel erlaubt.<sup>48</sup>

Von Weyses Fantasien ist lediglich eine einzige erhalten geblieben: eine unter die "Jugendarbeiten" zählende, zu Lebzeiten nicht veröffentlichte, vermutlich nicht als druckreif erachtete *Fantasie* in D-Dur ("comp. 1790"), die chronologisch gesehen als "first major piano work" zu bezeichnen ist.<sup>49</sup> Was den bloßen Verlauf einer Improvisation anbelangt, so gestattet sie eine genaue Vorstellung von dem wiederholten Wechsel schneller und langsamer, freier und an einen vertrauten Formtypus gebundener Abschnitte. Anders als die *Etüde* oder das *Allegro di bravura* ist die *Fantasie* nicht auf ein einheitliches Tempo fixiert, sondern in der Regel mehrgliedrig konzipiert. Weyses *Fantasie* besteht aus insgesamt zehn voneinander abgehobenen Teilen in der Folge *Allegro molto* – RONDO: *Allegretto* – *Allegro molto* – *Allegretto* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Presto*.

Taktstrichlos notiert und geprägt von virtuosem Passagen- und Skalenspiel sind die fünf *Allegro molto*-Abschnitte. Als Einzelabschnitte sind sie kurz gehalten, fungieren als Introduction oder Überleitung, bilden zu dem eingängigen Rondotheema den schärfsten Kontrast. Die *Allegretto*-Teile im 3/8-Takt spinnen, nach dem Beginn in D-Dur, in wechselnden Tonarten das Rondo fort (A-Dur, Fis-Dur). Die beiden *Adagio*-Abschnitte fügen sich als Variationen in den Rondoablauf ein, schlagen ihrerseits durch ihre Schlüsse in Art einer Konzertkadenz eine Brücke. Die Tatsache, daß diese langsamen Abschnitte auf der Dominantenebene erfolgen, bringt ein Essential des Sonatensatzes ins Spiel. Das abschließende *Presto* (2/4-Takt) inszeniert mit dem Rondotheema in D-Dur – das sich zuletzt absichtsvoll in einem Pianissimo und

<sup>47</sup> Ebenda, 872.

<sup>48</sup> Vgl. generell die im Art. 'Fantasie/18. und 19. Jahrhundert' aufgeführte Literatur in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil iii (Kassel, 1995), 344-45; ergänzend hierzu die Studien von Leta E. Miller, 'C.P.E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon. Composition and improvisation in late 18th-century Germany', *Early Music*, 23 (1995), 65-82; Katalin Komlós, '“Ich praeludirte und spielte Variationen”. Mozart the Performer', in R. Larry Todd und Peter Williams (Hrsg.), *Perspectives in Mozart Performance* (Cambridge Studies in Performance Practice, 1; Cambridge, 1991), 27-54; dies., 'Fantasia and Sonata K. 475/457 in Contemporary Context', *Mozart-Jahrbuch 1991* (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991; Kassel u.a., 1992), 816-23; Robert D. Levin, 'Improvised embellishments in Mozart's keyboard music', *Early Music*, 20 (1992), 221-33; Helmut Aloysius Löw, *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, maschr. Diss. (Saarbrücken, 1962).

<sup>49</sup> Veröffentlicht ist das Werk in *Dania Sonans*, 8/1, 20-33; vgl. Revisionsbericht, 128-29.

Diminuendo verflüchtigt, ehe nach einer Generalpause der wuchtige Schlußakkord ertönt – ein brillantes Finale, das zugleich als Reprise fungiert. Harmonisch betrachtet hat sich Weyses mit den bei einer Fantasie zu erwartenden Trugschlüssen, mit phrygischen Kadenzten oder dem verminderten Dominantseptakkord begnügt, eingebaut in die am freiesten gehaltenen *Allegro molto*-Abschnitte; einen harmonischen *salto mortale* hat der damals 16-jährige hier nicht gewagt.

Generell ist zu konstatieren, daß es sich bei Weyses *Fantasie* um eine freie Handhabung des Rondo- oder Variationssatzes handelt, bei dem schemenhaft die Konturen einer Sonate präsent sind, und zwar hinsichtlich der Eigenart der Tonika-Dominant-Spannung wie auch der Anlage, daß schnelle Eckteile einen mittleren Adagiobereich umschließen. Bestätigt wird damit ein kritisches Resümee, das 1813 wie folgt lautete: “Was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch ... nur eine freyere Art der Sonate”.<sup>50</sup> Nicht zu verkennen ist indes auch, daß Weyses Jugendarbeit – gemessen an den genannten Satzmodellen – fraglos mit einer interessant zusammengesetzten Individualgestalt aufwartet, bezieht man die vokalen Gattungstypen Rezitativ und Arie/Ariosa mit ein, an welche die Gattung “Fantasie” ihre Hörer auch immer wieder zu denken zwang.

Um weitere Details von Weyses Improvisationspraktiken zu gewinnen, soll ergänzend der Blick auf die *Variationen* jenes *Andante* gelenkt werden, das im Jahre 1799 als Kopfsatz der *Sonate* B-Dur Aufnahme in Weyses Sammlung der *Vermischten Kompositionen* gefunden hat (siehe Notenbeispiel, S. 54-59).<sup>51</sup> In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurden die beiden Schlußvariationen lobend hervorgehoben, weil sie “nach einer glücklichen Idee als freye Phantasien behandelt sind, und einen fertigen Klavierspieler, wie überhaupt alles, erfordern”.<sup>52</sup>

Man geht bestimmt nicht fehl, bezüglich der Ablaufform der Weyseschen Improvisationen zum einen an das hier gewählte Modell von *Thema und Variationen* zu denken oder zum anderen an das ebenso naheliegende einer Konzertkadenz und all das, was es bei deren Gestaltung zu beachten galt. So schlug etwa der Hamburger Bach vor, “die verzierten Cadenzen ... , gleichsam eine Composition aus dem Stegereif ... , nach dem Innhalte eines Stückes mit einer Freyheit wieder den Tackt” vorzutragen.<sup>53</sup> Gleich die Vorschrift “senza tempo” und die taktstrichfreie Notation bei Weyses 7. Variation kommt dieser Forderung nach.

<sup>50</sup> Ungenannt, ‘Mittheilungen aus dem Tagebuch eines Tonkünstlers’, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 15 (1813), 732.

<sup>51</sup> Die Notenbeilage ist der von Gorm Busk besorgten Neuauflage in *Dania Sonans* entnommen. Die Variationen liegen, eingespielt von Thomas Trondhjem, auf der Compact Disc *C.E.F. Weyse. Piano Sonatas* (Dacapo 8.224140) vor.

<sup>52</sup> Ungenannt, ‘Recensionen’, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2 (1799), 151.

<sup>53</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (Faks.-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762; Leipzig, 1957), I, 131. Vgl. hierzu ferner Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, hrsg. von Erwin R. Jacobi (Documenta musicologica, 23; Faks.-Nachdruck der 1. Ausgabe, Leipzig und Halle 1789; Kassel, 1962), 305-13; [J.Ph. Kirnberger], Art. ‘Cadenz (Musik)’, in Johann Georg Sulzer (Hrsg.), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (2. Ausg., Leipzig, 1792), I, 431-38.

Zu den von Weyse in beiden Variationssätzen aufgegebenen Requisiten von Satzstruktur und Spieltechnik gehören im einzelnen

- die Wahl einer eingängigen, zuletzt nochmals in voller Länge erklingenden Melodie [1] als Variationsvorlage, die es dem Hörer erleichtern soll, die melodische Substanz bei ihrer Wiederkehr [2] und bei allem Verändern, Maskieren, Verstecken [3] oder nur Andeuten einzelner Derivate [4] in Erinnerung zu behalten,
- die Aufhebung der Taktordnung (“senza tempo”), wodurch dem rezitativischen Vortrag [5], für den hier nur sein auftaktiger Beginn fixiert ist [6], gesondert Raum gegeben wird, dies in gezieltem Kontrast zu dem in Takte eingefassten “Presto” [7],
- der aparte, für eine “freie Fantasie”<sup>54</sup> essentielle trugschlüssige Harmoniewechsel nach Ges-Dur [8] und der nachfolgende harmonische Kulminationspunkt durch das Hineinsteuern und Auftürmen des Dominantseptonakkords in beiden Händen, danach dessen Auseinanderklappen in ein Arpeggio [9],
- das Auskosten von Crescendi [10], von Sforzatoschlägen [11] und kräftigen Schlußakkorden [12] zum einen und eines Diminuendo [13], des Verklinglassens einzelner Töne, von Zwei- und Dreiklängen [14] oder von vollgriffigen Akkorden [15] zum anderen,
- das Aufbieten der Extreme von Sehr schnell [16] und Langsam (“senza tempo”) [17], von Laut [18] und Leise [19] oder von Spitzenton [20] und Tiefstton [21] als den beiden Tönen, welche die Tastatur eines damaligen Klaviers gerade noch enthält,
- das Durchrasen der Tastatur mit zumeist fallenden Skalenläufen über vier Oktaven hinweg [22],
- das Präsentieren längerer einstimmiger Linien [23] oder chromatischer Gänge [24], profiliert durch den wechselnden Gebrauch von Triolen [25], Quintolen [26], Septolen [27] oder Nonolen [28] und das Ornamentieren einzelner Töne oder Figuren durch Vorschläge [29], Pralltriller [30], Doppelschläge [31] oder Trillerketten [32],<sup>55</sup>
- schließlich das Aufbieten des konventionellen Schlußtrillers, um – wie bei der Konzertkadenz – unter seiner Decke [33] oder über seinem Teppich [34] nochmals die Melodie oder einzelne von ihr abgespaltene Partikel [35] zu intonieren, zuletzt das Schließen mit einem Dreifachtriller [36].

<sup>54</sup> Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (Göppingen, 1973), 94, 159ff.

<sup>55</sup> Folgt man seiner Autobiographie (Hatting, ‘Weyses Selbbiografi’, 57-58), dann hat sich Weyse hinsichtlich der Ornamentik zunächst an C.Ph.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753, 1762) orientiert, sich das ‘Kapitel von den Maniren’ sogar abgeschrieben. Vgl. hierzu ferner die beim Druck seiner *Klaviersonate Es-Dur*, op. 2 von J.A.P. Schulz mitgeteilten “Spiegazione dei segni”, auf welche sich die Neuausgabe der Weyseschen *Samlede Værker for Klavier* stützt.

Weyse hat keineswegs alle Möglichkeiten des improvisatorischen Spiels genutzt. Vermissen mag man vor allem, daß der Kontrapunktiker Weyse hier nicht auch, wie sonst berichtet, bei seinem Stegreifspiel kanonische Künste eingewoben hat. Zu bedenken ist freilich, daß es sich bei diesen beiden Sätzen um die Einbettung freier Passagen in einen Variationensatz handelt und nicht um eine "freie Fantasie" per se. Demgemäß sind diese Teile eher ein Niederschlag des damaligen Usus, über spontan aufgeteilte Melodien oder Themen zu improvisieren.

Von diesem Usus soll abschließend noch kurz die Rede sein. Virtuosen praktizierten ihn, sei es, daß man sich öffentlich als Improvisationskünstler zu beweisen hatte oder sich damit privat unter Musikern zu vergnügen suchte. Von der Visite des Pianisten Carl Vollweiler und eines nicht näher bekannten Klarinettenisten Wagner, die 1834 gemeinsam im Kgl. Hoftheater ein Konzert gegeben hatten, informiert Weyse in einem Brief:

Des weiteren habe ich die Bekanntschaft zweier Virtuosen gemacht ... ; Beide sind sehr bieder, Vollweiler hat besonderes Talent, über ausgehändigte Themen zu fantasieren. Sie haben mich auch verschiedene Male besucht, und ich habe einmal für sie fantasiert (Nicht sonderlich, aber die meinten, gut unterhalten worden zu sein). Ich übergab ihm [Vollweiler] das Thema, worüber er ziemlich lange und recht interessant fantasierte.<sup>56</sup>

Als wahrer Meister des Klavierspiels hat sich in Kopenhagen vor allem Ignaz Moscheles präsentiert, von dem Weyse neidlos erklärte, er sei der in höchstem Grade vollendete Pianist, den er jemals gehört habe, und dies im Hinblick auf einen vortrefflichen Anschlag, auf Leichtigkeit und Kraft, auf eine teuflische Geschwindigkeit und Präzision und die feinsten Nuancierungen bei seinem Vortrag.<sup>57</sup> Was nun seine Improvisationen anbelangt, so nutzte der weitgereiste böhmische Virtuose die vielerorts gesammelten Erfahrungen und bediente sich, anders als Weyse, nicht selten auch einer ausgeklügelten, auf die jeweilige Situation gerichteten Strategie, so daß der ihm entgegengebrachte, zumeist enthusiastische Beifall nichts anderes war als die zwingende Folge eines solchen Kalküls. Den Verlauf einer derartigen Improvisation, dargeboten in Kopenhagen anlässlich einer Privateinladung bei Hofe, schilderte Moscheles seiner Frau wie folgt:

Ich hatte schon abwechselnd und zusammen mit Guillou gespielt, als es zu meiner Improvisation kam. Die bejahrte Königin setzte sich unter tausend Entschuldigungen, ob sie mir auch nicht lästig falle, zu mir; König und Hofstaat folgten. Ich liess mich los wie ein racer (Rennpferd); alle Kraft, alles Feuer, ja sogar ein bisschen Koketterie wendete ich an, um auf die königlichen Nerven zu wirken. Erst rossinierte ich ein bisschen, weil ich weiss, dass dies Fieber auch hier bei Hofe grassirt, dann wurde ich gar ein

<sup>56</sup> Lunn und Reitzel-Nielsen, *C.E.F. Weyse Breve*, i, 102-3: "Endvidere har jeg gjort Bekjendtskab med to Virtuoser ... ; Begge ere meget brave og Vollweiler har særdeles Talent til at fantasere over opgivne Themas. De have da ogsaa besøgt mig adskillige Gange, og jeg har engang fantasert for dem (Nicht sonderlich, men de syntes at være godt fornøiet). Jeg opgav ham det Thema: [in der Briefausgabe faksimiliert], hvorover han fantaserte temmelig længe, og virkelig ret interessant".

<sup>57</sup> Vgl. hierzu ebenda, i, 78.

Däne, und bearbeitete Volkslieder, endlich schloss ich, durch die lauten Bravo's übermüthig gemacht, mit dem dänischen 'God save the King': "Kong Christian" [stod ved høien Mast; König Christian stand am hohen Mast]. Als ich geschlossen hatte – nun Du kannst Dir Alles denken – nur das war neu, dass der König bei den anwesenden Musikveteranen herumliefe, um sein Erstaunen auszudrücken und sich bei ihnen Bestätigung zu holen.<sup>58</sup>

Anders als Weyse hat Moscheles solche Improvisationen – konzentriert auf die ihm wichtigsten Ablaufstationen – gelegentlich aufgezeichnet und gewinnbringend zum Druck gebracht. Wovon der gerade zitierte Brief im einzelnen berichtet – dies kann in Moscheles *Souvenirs de Danemarc. Fantaisie sur des Airs nationaux danois* op. 83 (1830) in Noten nachgelesen und auf dem Klavier nachgespielt werden.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> *Aus Moscheles' Leben*, I, 218.

<sup>59</sup> Zu dem Gattungstypus des *Souvenir musical* siehe Heinrich W. Schwab, 'Zur Spiegelung von Städten und Landschaften in den klavieristischen Reispiecen des 19. Jahrhunderts', in Ekkhard Kreft (Hrsg.), *Kongressbericht Internationaler und 4. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 13. bis 16. Juni 2002 im Historischen Rathaus zu Münster* (Altenmedingen, 2002), 112-43.

1 **5** **17**  
 112 *Var. 7 Senza tempo*

*p* *poco cresc.* *mf*

*p* *tr* *tr* *tr* *cresc.*

*p* *f* *cresc.*

*f* *dim.* *3* *3* *p*

*poco cresc.* *f*

*p* *ff* *dim.*

Ausschnitt aus: *Andante* [mit 8 Variationen], gedruckt in: *Blandede / Compositioner / af C.E.F. Weyse. / Kiøbenhavn. / Trykt hos S. Sønnichsen, / Kongl. privil. Node- og Bogtrykker* [1799], identisch mit 1. Satz von: *Sonate / pour le Pianoforte / composée par / C.F.E. Weyse. / No. II, Copenhagen chez C.C. Lose* [1818] (Hier nach dem Neudruck *Dania Sonans VIII/2, S. 59-64*).

System 1: Treble clef, key signature of two flats. Measure 19 is marked *p*. Measure 20 is marked *rf*. Measure 21 is marked *p*. The bass line has a whole note chord in measure 21.

System 2: Treble clef. Measure 31 is marked *rf*. Measure 32 is marked *p*. Measure 33 is marked *14*. The bass line has a whole note chord in measure 33.

System 3: Treble clef. Measure 113 is marked *tr*. Measure 114 is marked *cresc.*. Measure 115 is marked *10 ...*. Measure 116 is marked *31*. The bass line has a whole note chord in measure 116.

System 4: Treble clef. Measure 117 is marked *f*. Measure 118 is marked *30*. Measure 119 is marked *p*. Measure 120 is marked *14*. Measure 121 is marked *f*. The bass line has a whole note chord in measure 121.

System 5: Treble clef. Measure 122 is marked *sf*. Measure 123 is marked *sf*. Measure 124 is marked *sf*. Measure 125 is marked *sf p*. Measure 126 is marked *11*. The bass line has a whole note chord in measure 126.

System 6: Treble clef. Measure 127 is marked *2*. Measure 128 is marked *tr*. Measure 129 is marked *poco cresc.*. The bass line has a whole note chord in measure 129.

24

Musical score system 1, measures 18-20. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Dynamics include *pf*, *p*, *mf*, and *f*. Features a trill (*tr*) and a fermata (*f*) over a note in measure 20.

Musical score system 2, measures 21-22. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Dynamics include *sf* and *p*. Features a trill (*tr*) in measure 22.

Musical score system 3, measures 23-24. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 24 contains a trill (*tr*).

Var. 8 Presto

Musical score system 4, measures 114-116. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. Dynamics include *f*. Measure 114 is marked with a circled 7. Measure 115 is marked with a circled 3.

Musical score system 5, measures 117-118. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 2/4 time signature.

Musical score system 6, measures 119-120. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. Measure 120 is marked with a circled 20.

121

123

125

127

129

1.

129

2.

Senza tempo

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various dynamics (mf, p, f, sf, pp, cresc., dim.), trills (tr), and fingerings (2, 4, 8, 9, 23). Measure numbers are indicated in boxes throughout the score.

- System 1: Treble clef, *mf*, *p*, *tr*, *poco cresc.*, measure numbers 33 and 2.
- System 2: Treble clef, *mf*, *p*, *dim.*, *p*, *tr*, measure numbers 21 and 34.
- System 3: Treble clef, *mf*, *f*.
- System 4: Treble clef, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *dim.*, *p*, *dim.*, *pp*, measure numbers 11, 8, 19, 15, and 21.
- System 5: Treble clef, *poco cresc.*, *mf*, measure numbers 4 and 4.
- System 6: Treble clef, *cresc.*, *f*, *p*, *ff*, *tr*, measure numbers 9 and 23.



## SUMMARY

‘Plusieurs fois je me sentis ému jusqu’aux larmes en l’écoutant’

*On the improvisational art of the pianist and organist C.E.F. Weyse*

During his visit to Copenhagen in 1841 the far-travelled ‘piano god’ Franz Liszt heard the organ played in the Copenhagen cathedral Vor Frue Kirke by a ‘M. Weyss’ and in the account he gave of his journey in *Revue et Gazette Musicale de Paris* of 19th September 1841 he confessed that he had several times been moved to tears by what he had experienced. With a point of departure in this richly faceted document, statements that permit us to form a more detailed impression of Weyse’s improvisational art are presented. According to Weyse himself – at the urging of Peter Grønland in 1789 – ‘several of my piano pieces arose in this fashion [i.e. through free imagination/improvisation]’. On the basis of the Fantasia in D major (‘comp. 1790’) which remained unprinted in Weyse’s lifetime, and the two concluding variations, Nos. 7 and 8, of the first movement of Piano Sonata No. 6 in B<sup>b</sup> major (1799) a conception of a Weysian improvisation is inferred, as well as a number of technical details of his performance. Finally some consideration is given to the private and public significance of improvisation among the musicians of the period.