# VÝZNAM KLAVÍRNEJ ŠKOLY JOHANNA NEPOMUKA HUMMELA PRE VÝVIN ESTETICKÝCH IDEÁLOV KLAVÍRNEJ INTERPRETÁCIE V 19. STOROČÍ

**Markéta Štefková**

*doc. Markéta Štefková, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: marketa.stefkova@savba.sk; marketa.stefko@gmail.com*

## Abstract

The author focuses attention on the importance of the piano textbook *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* by Johann Nepomuk Hummel (1828). Associating himself with the bel canto technique and Mozart's poetics, Hummel enriched the repertoire with pianistic figures and created a specific lyric-cantabile idiomatics, which had a marked influence on the generation of early romantics. The author defines the status of the Hummel textbook in the field of 18th and 19th century performance tractates. Particular attention is devoted to comparison with Franz Paul Rigler, from whom Hummel borrowed a number of examples, and also to comparing the performance ideals of Hummel and Beethoven, which became the basis for the paradigm of a new aesthetic ideal of piano playing, represented by Fryderyk Chopin and Franz Liszt. While Hummel gave essential stimuli to Chopin, Liszt took his inspiration rather from the poetics of Beethoven.

**Keywords:** Hummel, performance, tractate, piano playing, technique, aesthetic ideal

„Hummelova tvorba patrí k markantným obetiam historickej bezohľadnosti. Pri oceňovaní jeho diela je ťažké pochopiť jeho historickú cestu od postov ožiarených úspechmi do zabudnutia, keď zároveň mnohým dobovým skladateľom najvyššieho rangu slúžila jeho tvorba ako meradlo hodnôt, ako argument v porovnaní s tvorbou iných skladateľov, či už to boli prívrženci klasicizmu alebo raní romantici, či Chopin, Schumann alebo Haydn, Mozart, Beethoven."[1]

[1] ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie.* Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1999, s. 321.

Na prelome 18. a 19. storočia bol Johann Nepomuk Hummel, žiak Haydna a Mozarta, považovaný za rivala Ludwiga van Beethovena. Súčasne bol významným predobrazom pre generáciu raných romantikov (predovšetkým Chopina, Schuberta a Liszta).

V druhej polovici 19. storočia sa však začal presadzovať názor, že pokiaľ Beethoven bol zásadným novátorom, Hummela možno považovať skôr za eklektika a „klasicistického" manieristu, ktorý sa nedokázal vymaniť z tieňa trojice „viedenských klasikov".[2]

Významný podnet k vytvoreniu tohto obrazu nachádzame v autobiografii Carla Czerneho z roku 1842:

> „Wenn sich Beethovens Stil durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmutigsten Eleganz und Zartheit und die Schwierigkeiten waren stets auf den höchsten, Bewunderung erregenden Effekt berechnet, indem er die Mozart'sche Manier mit der für das Instrument so weise berechneten Clement'schen Schule vereinigte. Es war daher natürlich, dass er in der großen Welt den Vorrang als Spieler behauptete, und bald bildeten die zwei Meister Parteien, welche einander mit aller Macht anfeindeten. Hummels Anhänger warfen dem Beethoven vor, dass er das Fortepiano malträtiere, dass ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, dass er durch den Gebrauch des Pedals nur confusen Lärm hervorbringe und dass seine Kompositionen gesucht, unnatürlich, melodielos und überdem unregelmäßig seien. Dagegen behaupteten die Beethovenisten, Hummel ermangele aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten, die Haltung der Finger sei kreuzspinnenartig und seine Kompositionen seien bloße Bearbeitungen Mozart'scher und Haydn'scher Motive."[3]

O reputáciu Hummelovej povesti ako „klasicistického skladateľa" sa významne pričinil aj Robert Schumann, ktorý vo svojej recenzii Hummelových *Etúd pre klavír* op. 125 v časopise *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* roku 1834 vyslovil pochybnosti o Hummelovom neskorom štýle, ako aj o jeho klavírnej škole *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, ktorá vyšla roku 1828 u Hummelovho viedenského vydavateľa Haslingera[4] a paralelne vo francúzštine u Farrenca v Paríži a v angličtine u Boosey and Co. v Londýne.[5] Recenzia, v ktorej Schumann vyjadril svoje výhrady, je jeho najobsažnejšou recenziou vôbec a je to súčasne prvá z jeho recenzií, v ktorej svoje názory neartikuloval priamo, ale prostredníctvom „Davidových spojencov" Eusebia (s introvertným charakterom) a Florestana (extrovert), medzi ktorých odlišnými názormi sprostredkuje Majster Raro.

V súvislosti s tým je dôležité poznať predchádzajúcu históriu Schumannovho vzťahu s Hummelom. Roku 1830 sa dvadsaťročný Schumann rozhodol prerušiť svoje štú-

---

2 K vymedzeniu pojmov klasický, klasicistický a pod. viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: Význam Johanna Nepomuka Hummela pre genézu štýlu „romantickej" hudby. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 2, s. 220-244.

3 Cit. podľa: BENYOVSZKY, Karl: *J. N. Hummel. Der Mensch und Künstler*. Bratislava : Eos-Verlag, 1934, s. 140.

4 HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : Tobias Haslinger, 1828. Druhé vydanie s autorizovanými zmenami samotného Hummela vyšlo 1838, rok po jeho smrti. V tomto texte sa opieram o reprint tohto druhého vydania z roku 1989 s nestránkovaným Predhovorom (*Vorwort*) Andreasa Eichhorna.

5 Viď EICHHORN, Andreas: Vorwort. In: HUMMEL, Ref. 4, nestr.

dium u Friedricha Wiecka v Lipsku a usiloval sa o pokračovanie u Hummela. V tomto období sa intenzívne zaoberal Hummelovou *Sonátou fis mol* op. 81 a jeho *Koncertom pre klavír a orchester a mol* op. 85, ako aj jeho klavírnou školou, ktorú si zaobstaral krátko po jej vydaní. Naštudovaniu didakticko-inštruktívnych kompozícií Schumann venoval celé týždne; Hummelova klavírna škola tak podľa Matthiasa Wendta, autora štúdie reflektujúcej vzťah medzi Schumannom a Hummelom, mala rozhodujúci význam pre Schumannovo pianistické vzdelanie.[6]

Roku 1831 sa Schumann obrátil na Hummela, ktorého osobne nepoznal, rozsiahlym a zdvorilým listom, v ktorom vyslovil želanie prísť za ním do Weimaru, aby tu mohol zavŕšiť svoje štúdium. Keďže Hummel neodpovedal, rozhodol sa Schumann napísať ešte jeden list, ku ktorému tentoraz priložil aj partitúry svojich *Variácií Abegg* op. 1 a *Papillons* op. 2. V liste z 24. marca 1832 Hummel síce zdvorilo, ale rezolútne zamietol Schumannovu žiadosť, čo Schumanna hlboko ranilo.[7]

Je dôležité uvedomiť si, že tieto udalosti predchádzali Schumannovej recenzii Hummelovho neskorého diela z roku 1834. Ako začínajúci umelec si Schumann vtedy ešte nemohol dovoliť celkom otvorene vysloviť svoje pochybnosti o Hummelovi, ktorý bol v tomto čase uznávanou autoritou. To bol zjavne dôvod, prečo Schumann vyjadril svoje názory v rámci rafinovanej diskusie mezi Eusebiom, Florestanom a Rarom.

Keď sa Schumann s odstupom viacerých rokov vo svojich recenziách vyjadroval k Hummelovi, bol už sám uznávanou autoritou. Porovnania Hummela s Mozartom, z ktorých Hummel vychádza zásadne ako epigón, sa odvtedy v Schumannových recenziách stali akýmsi toposom.[8]

Ďalším faktorom, ktorý sa negatívne prejavil v hodnotení významu Hummelovej tvorby, je príliš jednoznačná identifikácia poetiky predovšetkým jeho klavírneho diela s líniou virtuózno-brilantného štýlu. Hummel, ktorý disponoval fenomenálnou pianistickou invenciou a vynikal v umení ornamentácie a variácie, naozaj významným spôsobom obohatil repertoár pianisticko-technických prostriedkov a figúr, ktoré sú založené na akordických rozkladoch a stupnicových výsekoch. Využíva o. i. rýchle pasážové behy v paralelných terciách, sextách, oktávach, decimách atď. Čo sa v tejto súvislosti nezvykne zdôrazňovať príliš často, resp. dostatočne, je skutočnosť, že tieto pasáže často zahŕňajú aj vedľajšie, t. j. neakordické a nedoškálne tóny, na základe čoho Hummel dosahuje celkom originálne zvukové a farebné efekty, na ktoré nadviazal a ktoré ďalej rozvíjal Chopin, Liszt a ďalšie generácie skladateľov. Ako vyslovene inovatívnu možno označiť Hummelovu vynaliezavosť v oblasti kantabilných úsekov a idiomatiky lyrických tém, nakoľko tu Hummel inšpirovaný technikami bel canta a školením u Mozarta rozvinul špecifický druh klavírnej ornamentiky s uplatnením mnohých prírazov, obalov, fioritúr, arpeggií, diatonických a chromatických stupnicových výsekov

---

6 Korešpondenciu medzi Hummelom a Schumannom uverejnil WENDT, Matthias: Schumann und Hummel. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (eds.): *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000*. Kassel : Bärenreiter, 2003, s. 125. Výňatky z tejto korešpondencie v slovenčine som uverejnila v štúdii venovanej Hummelovmu prínosu pre genézu štýlu „romantickej" hudby, viď ŠTEFKOVÁ, Ref. 2, s. 236-237.

7 WENDT, Ref. 6, s. 136.

8 WENDT, Ref. 6, s. 129.

a ďalších figurácií, ktoré obkružujú harmonické oporné tóny, prípadne medzi týmito vytvárajú melodické prechody, ktoré sú tvorené rytmicky nepravidelnými skupinami tónov a vyznačujú sa kvázi-improvizačným charakterom. Túto originálnu štylistickú idiomatiku uplatnil Hummel o. i. vo svojich *Koncertoch pre klavír a orchester a mol* op. 85 (1816) a *h mol* op. 89 (1819), ktoré za čias jeho života patrili k najpopulárnejším dielam svojho druhu.

Hoci Beethovenovo dielo tvorilo najvýznamnejší most k hudbe 19. storočia, predstavovali Hummelove klavírne koncerty ako reprezentanti *lyricko-virtuóznej* vývinovej línie pre generáciu 19. storočia prinajmenšom rovnako významný predobraz ako klavírne koncerty Beethovena ako vedúceho reprezentanta *dramaticko-symfonickej* vývinovej línie. Bezprostredný predobraz tvorili Hummelove klavírne koncerty predovšetkým pre Chopina.[9]

Vývoj romantického klavírneho koncertu, ale aj romantickej literatúry pre sólový klavír a komornej hudby s klavírom, je v skutočnosti bez Hummelových výdobytkov nemysliteľný, nielen čo sa týka virtuozity, ale v rovnakej miere aj lyricko-kantabilnej, zvukomalebnej a sonoristickej zložky.

Nakoľko Hummel vo svojich skladbách melódiu väčšinou umiestňuje do vrchného registra nad modernizovanými Albertiho basmi, popisuje Joel Sachs v *Grove Dictionary of Music and Musicians* jeho hudbu ako „pravorukú".[10] Hummel sa príležitostne naozaj nevyhol určitému schematizmu a nedostatočnej prepracovanosti ľavej ruky oproti pravej. Pri objektívnom hodnotení významu Hummelovho diela pre budúcnosť je však dôležité zohľadniť skutočnosť, že jeho skladby sú kvalitatívne značne nevyrovnané, t. j. že Hummel popri množstve skladieb, v ktorých dominuje klavírna virtuozita, vytvoril niekoľko diel, ktoré sa tejto kvantitatívne dominujúcej „mainstreamovej" línii úplne vymykajú: popri *Koncertoch pre klavír a orchester a mol* op. 85 a *h mol* op. 89 a *Fantázii Es Dur* op. 18 ide predovšetkým o *Sonátu pre klavír fis mol* op. 81 (1819) a *Septeto d mol* op. 74 (1816). Tieto skladby prinášajú originálne štýlové prvky, harmonické procesy a formové koncepty, ktoré mali významný vplyv o. i. na Beethovena (neskoré klavírne sonáty), Schuberta (*Fantázia Pútnik*, *Kvinteto Pstruh*) a Liszta (*Sonáta h mol*).[11] Pri charakterizovaní Hummelovho štýlu je preto dôležité rozlišovať medzi

---

9 K tejto problematike viď bližšie: ŠTEFKOVÁ, Markéta: Chopins Vorbild. Die Klavierkonzerte von Johann Nepomuk Hummel als Modell für Frédéric Chopin. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : DIVIS, 2009, s. 103-131; ŠTEFKOVÁ, Markéta: Klavírne koncerty Johanna Nepomuka Hummela ako most medzi Mozartom a Chopinom. In: *Slovenská hudba*, roč. 36, 2010, s. 132-150 a ŠTEFKOVÁ, Markéta: Beethoven und Hummel: zwei Arten der Weiterentwicklung von Mozarts Klavierkonzerten. In: GRUBER, Gerold – FERKOVÁ, Eva (eds.): *Accentus Musicalis Monographie*. Bratislava : VŠMU, 2013, v tlači.

10 SACHS, Joel: Hummel, Johann Nepomuk [heslo]. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9. Ed. Stanley Sadie a John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 831-832.

11 Viď WENDT, Ref. 6, s. 123-145 a EDLER, Arnfried: Charakterstück, Variation, Etüde und Fantasie im Klavierwerk Hummels. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (ed.), Ref. 6, s. 43-56 a ŠTEFKOVÁ, Markéta: Vplyv hudby Johanna Nepomuka Hummela na nemeckých a rakúskych skladateľov 19. storočia. In: FERKOVÁ, Eva (ed.): *Prezentácie – konfrontácie. Zborník z vedeckého seminára*. Bratislava : VŠMU, v tlači.

touto „mainstreamovou“ líniou a jeho vrcholnými dielami, ktoré výrazne ovplyvnili generáciu raných romantikov.

Sústreďme teraz pozornosť na Hummelovu klavírnu školu, ktorá je hlavným predmetom záujmu tejto štúdie a pokúsme sa poukázať na význam tohto diela pre vývoj nových estetických ideálov a didaktiky vyučovania klavírnej hry.

## Postavenie Hummelovej klavírnej školy v kontexte interpretačných traktátov 18. a raného 19. storočia

V polovici 18. storočia vznikli tri traktáty epochálneho významu zamerané na interpretačnú prax: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin : 1752 (dostupné aj v češtine ako *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha : Supraphon 1990), Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* 1. a 2. diel, Berlin 1753 a 1762 (v češtine *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, Brno : Paido, 2002) a Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg : 1756 (v češtine Důkladná škola na housle, Praha : Ivan Černý, 2000).

Hoci východiskom autorov týchto traktátov sú estetické princípy a zásady interpretačnej praxe neskorobarokového obdobia, súčasne sú preniknuté aj radom inovatívnych prvkov a estetikou galantného, resp. citového („empfindsamer“) štýlu. Podľa Siegfrieda Mausera, autora kapitoly o vývoji estetických interpretačných ideálov a o interpretačných traktátoch klavírnej a komornej hudby v rozmedzí od vrcholného baroka po romantizmus v prestížnej publikácii *Musikalische Interpretation*,[12] významným indikátorom zmeny je predovšetkým rozdiel v používaní zdanlivo bezprostredne súvisiacich a synonymicky zameniteľných pojmov „afekt“ (*Affekt*) a „pocit“ (*Empfindung*), ktoré však naznačujú smerovanie do významovo diametrálne odlišných oblastí. Celkom v barokovom duchu síce ešte všetci autori považujú za primárnu úlohu interpreta určiť základný afekt, a teda charakter skladby ako viac-menej jednotného útvaru. Preto je súčasťou všetkých traktátov aj ozrejmenie realizácie sústavy ozdôb v intenciách manieristickej náuky. C. Ph. E. Bach sa však z tejto tendencie k fixácii zvukového obrazu na báze určitého základného afektu dôsledne vymaňuje svojou požiadavkou, aby interpretácia bola aj spontánnym vyjadrením interpretovho jedinečného cítenia (*Empfindung*):

> „Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“[13]

Tým súčasne predznamenáva interpretačné ideály nasledujúcej epochy, v zmysle ktorých sa dôraz kladie na subjektívny vklad interpreta v záujme dosiahnutia bezprostredného výrazu hudobnej interpretácie so špeciálnym dôrazom na vyjadrenie dramatického charakteru.

---

[12] MAUSER, Siegfried: Hermann: Klavier- und Kammermusik. In: DANUSER, Hermann (ed.): *Musikalische Interpretation.* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 11.) Ed. Carl Dahlhaus. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 55.

[13] Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 366.

Klavírna škola C. Ph. E. Bacha zostala predobrazom radu nasledujúcich interpretačných traktátov až do konca 18. storočia. Podľa jeho vzoru zahŕňajú tieto traktáty vždy všeobecnú náuku o hudbe, prednese, prstoklade a manierach realizácie ozdôb. Problematika sa prakticky demonštruje na báze cvičných príkladov, ktoré sa nachádzajú buď v prílohe, alebo sú vydané ako samostatné skladby.

V traktátoch druhej polovice 18. storočia je však badateľná tendencia venovať podstatne väčší priestor praktickým hráčskym otázkam ako držanie tela, ruky a problematika pohybového aparátu. To predznamenáva zásadnú zmenu, ku ktorej došlo na prelome 18. a 19. storočia: v tomto období traktáty definitívne strácajú charakter všeobecno-vzdelávacích hudobných kompendií, miznú obsiahle pasáže zamerané na náuku o kompozícii, harmónii, generálnom base a všeobecné zásady hudobného prednesu a pribúda orientácia na špecifické problémy súvisiace s hrou na konkrétnom nástroji.

Funkciou traktátov zameraných na oblasť hry na klavíri napísaných po roku 1800 tak prestáva byť snaha o objasnenie princípov dobovej interpretačnej praxe; teoreticko-estetické pasáže sú čoraz viac redukované v prospech výkladov o konkrétnych empiricko-pragmatických problémoch, ktoré sú ilustrované množstvom cvičení a príkladov. Na rozhraní starej a novej metodiky klavírnej hry stojí podľa Mausera *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique* z roku 1805, ktorej autor Louis Adam po prvý raz zreteľne deklaruje interpreta ako svojbytný subjekt, ktorý má nielen povinnosti, ale aj práva:

> „Spieler, wie Componisten, müssen einen besonderen Styl haben. [...] So muß man nicht sklavisch die Manier anderer Künstler nachahmen; man muß sich eine eigene schaffen."[14]

Okrem toho sa toto dielo ako jedno z prvých zaoberá výlučne hrou na kladivkovom klavíri, čo je signálom jeho definitívneho „víťazstva" nad čembalom a klavichordom. Nápadná pozornosť sa venuje detailnému opisu spôsobu držania rúk a náuke o prstovej hre, ktorá bezprostredne nadväzuje na tradície 18. storočia:

> „Jede nicht unumgänglich nöthige Armbewegung schadet dem Vortrag. Nur zwei Arten sind erlaubt, wenn man das Klavier verläßt, um zu pausieren, oder wenn man die Hände wechseln muß, um andere Lagen einzunehmen; dann muß nur der Vorderarm sich regen, der Teil von der Schulter bis zum Ellenbogen muß unbeweglich bleiben."[15]

Podobné rady s cieľom dosiahnuť pokiaľ možno čo najvyšší stupeň nehybnosti ruky, lakťa a ramena, sú charakteristické pre traktáty autorov prvej tretiny 19. storočia. Podľa Mausera je nárast ideologizácie ideálu absolútneho pokoja a čo najúspornejších pohybov hracieho aparátu v ich dielach groteskný; predovšetkým u autorov, ktorí sa tento cieľ usilujú dosiahnuť dokonca s pomocou k tomu špeciálne určených mechanických pomôcok, ako bol „Chiroplast" – vynález Johanna Bernharda Logiera, patentovaný roku 1814, ktorého funkciou je regulovať držanie ruky pri hre a ktorý začiatkom 19. storočia uznávali a odporúčali významné autority ako Kalkbrenner, Clementi, Cramer alebo Hummel.

---

[14] Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 390.
[15] Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 390.

V súvislosti s Hummelovou monumentálnou klavírnou školou je však nutné uvedomiť si, že zásady správneho sedenia pri klavíri a správneho držania tela, ramien, lakťov, rúk a prstov, sa týkajú elementárneho stupňa vyučovania klavírnej hry a hudby vôbec a sú náplňou dvoch úvodných kapitol prvého úseku (*Erster Abschnitt*; viď Príklad 1) prvej časti (*Erster Theil*) Hummelovho diela, konkrétne s. 1 – 2 v rámci diela s celkovým rozsahom 468 strán.

**Príklad 1:**[16]

**Inhalt.**

Seite
Vorrede . . . . . IX.
Vorerinnerung für Ältern und Lehrer . . . . . XI.

**ERSTER THEIL.**

***ERSTER ABSCHNITT.***

Elementar-Unterricht . . . . . 1.

**Erstes Kapitel.**

Vom Sitze am Klavier . . . . . 1.

**Zweites Kapitel.**

Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger . . . . . 1.

**Drittes Kapitel.**

Vom Notenplan und von den Schlüsseln . . . . . 2.

**Viertes Kapitel.**

Von der Tastatur und den Noten . . . . . 3.

**Fünftes Kapitel.**

Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen . . . . . 4.
Vorbereitende-Übungen . . . . . 6.

***ZWEITER ABSCHNITT.***

**Erstes Kapitel.**

Von den Versetzungszeichen . . . . . 13.

**Zweites Kapitel.**

Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen . . 20.
Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen . . . . . 25.

***DRITTER ABSCHNITT.***

**Erstes Kapitel.**

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen . . . . . 45.

**Zweites Kapitel.**

Vom Zeitmass und Takt . . . . . 49.

**Drittes Kapitel.**

Wie man den Takt angeben soll . . . . . 52.

**Viertes Kapitel.**

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen . . . . . 53.

**Fünftes Kapitel.**

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben . . . . . 56.
60 Übungsstücke aus allen Tonarten, worin die im ersten Theil erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind . . . . 59.

**Zusatz Kapitel.**

Auswahl zweckmässiger Komposizionen fürs Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung . . . . . 101.

**ZWEITER THEIL.**

***EINLEITUNG.***

Vom Fingersatze überhaupt . . . . . 105.

**Erstes Kapitel.**

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applikatur-Übungen . . . . . 106.

**Zweites Kapitel.**

Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen . . . . . 167.

16 HUMMEL, Ref. 4, s. VII-VIII.

Seite

Drittes Kapitel.
Vom Auslassen eines oder mehrer Finger; nebst Übungen . . . . . 250

Viertes Kapitel.
Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Übungen . . . . . 278.

Fünftes Kapitel.
Von den Spannungen und Sprüngen; nebst Übungen . . . . . 297.

Sechstes Kapitel.
Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Übungen . . . . . 310.

Siebentes Kapitel.
Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen . . . . . 322.

Achtes Kapitel.
Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt — vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten; nebst Übungen . . . . . 335.

Neuntes Kapitel.
Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände; nebst Übungen . . . . . 370.

Zehntes Kapitel.
Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl; nebst Fugen-Beispielen. 379.

## DRITTER THEIL.

### *ERSTER ABSCHNITT.*

Erstes Kapitel.
Von den Ausschmückungen und Manieren (Verzierungen) überhaupt, nebst ihren Zeichen . . . . . 393.

Zweites Kapitel.
Vom Triller mit seinem Nachschlag . . . . . 393.

Drittes Kapitel.
Von dem uneigentlichen Triller oder der getrillerten Note ohne Nachschlag . . . . . 397.

Viertes Kapitel.
Vom Schneller . . . . . 398.

Fünftes Kapitel.
Vom Doppelschlag; (von Vielen *Mordent* genannt.) . . . . . 398.

Sechstes Kapitel.
Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen . . . . . 399.
Praktische Beispiele . . . . . 403.

### *ZWEITER ABSCHNITT.*

Erstes Kapitel.
Vom Vortrage überhaupt . . . . . 426.

Zweites Kapitel.
Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend . . . . . 427.

Drittes Kapitel.
Vom Gebrauch der Pedale . . . . . 453.

Viertes Kapitel.
Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus . . . . . 454.

Fünftes Kapitel.
Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronoms . . . . . 455.

Sechstes Kapitel.
Vom Stimmen des Instruments . . . . . 458.

Siebentes Kapitel.
Vom freien Phantasiren (*Extemporiren*) und Präludiren . . . . . 461.

Ako vidíme, Hummelova klavírna škola pozostáva z troch častí, ktoré sa vnútorne členia na ďalšie úseky a kapitoly. Prvý úsek prvého dielu je koncipovaný ešte v duchu barokových traktátov a spĺňa funkciu „všeobecnej náuky o hudbe“: po objasnení základnej polohy sedenia pri klavíri a držania ruky sa Hummel v ďalších kapitolách venuje objasneniu princípu systému notácie klavírnej hry, kľúčov, tónov a pomlčiek. Po teoretickom výklade problematiky nasledujú na s. 6 – 14 „prípravné cvičenia“ („Vorbereitende Übungen“), ktoré tvorí 18 jednotaktových cvičení, téma s 19 variáciami v päťprstovej polohe a šesť jednotaktových cvičení, ktoré prinášajú zmenu polohy, stupnicové pasáže a akordické rozklady. Táto štruktúra (teoretický výklad problematiky + príklady názorne

demonštrujúce objasňovanú problematiku) sa zachováva aj v druhom a treťom úseku prvej časti klavírnej školy. Tie súčasne prinášajú dokončenie výkladu problematiky „všeobecnej náuky o hudbe"; tak sa v dvoch kapitolách druhého úseku objasňuje problematika posuviek; bodkovaných notových hodnôt a pomlčiek, ligatúr, pravidelného a nepravidelného členenia notových hodnôt, stupníc, tónin, posuviek a intervalov, tempa a taktu; záver patrí opäť „praktickým príkladom a prstovým cvičeniam" („Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen"). V rámci tretieho úseku sa teoretický výklad sústreďuje na problematiku stupníc, tónin, predznamenania a intervalov; metrorytmiky, tempa a taktu; opakovacích a prednesových znamienok; označení pomalého a rýchleho tempa, afektu a dynamiky hry. Súčasťou piatej kapitoly je napokon „60 cvičných skladieb, v ktorých budú využité pravidlá objasnené v prvej časti" („60 Übungs-Stücke, worin die im ersten Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht werden") na rozhraní medzi etudou a prednesovou skladbou s uplatnením rozmanitých typov klavírnej sadzby. Prvú časť uzatvára „dodatočná kapitola" („Zusatz-Kapitel"), v ktorej Hummel v záujme prehĺbenia vedomostí odporúča na štúdium skladby ďalších skladateľov.

Už tento náčrt pôdorysu prvej časti Hummelovej klavírnej školy svedčí o tom, že ide o systematicky mimoriadne premyslené dielo. To potvrdzuje aj druhá časť, sústredená na problematiku prstokladových zásad, ako aj tretia časť zameraná na problematiku realizácie ozdôb, správneho prednesu a improvizácie (podrobné obsahové členenie viď Príklad 1).

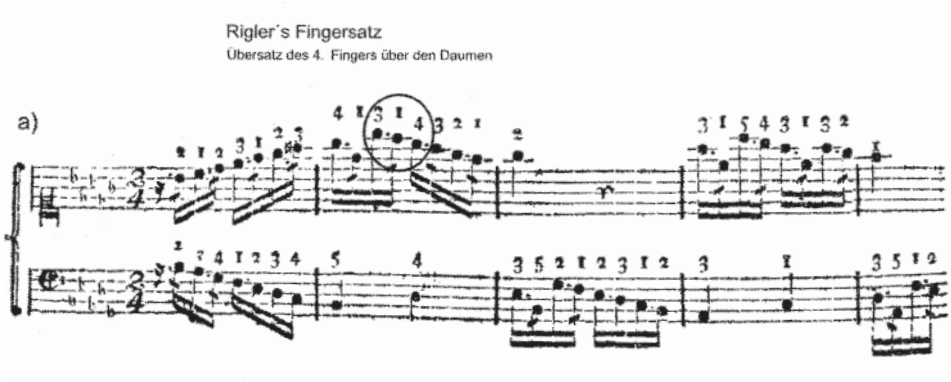
Už v prvej recenzii Hummelovej klavírnej školy, ktorá vyšla roku 1829 v *Allgemeine musikalische Zeitung*, sa vyzdvihla Hummelova koncepcia diela, konkrétne skutočnosť, že tu Hummel žiakovi každý nový moment objasní slovom a cvičnými príkladmi, v ktorých sa objavujú len dovtedy objasnené aspekty. Podľa Hartmuta Grimma, autora štúdie o význame Hummelovej klavírnej školy z roku 2003, jej nóvum spočíva predovšetkým v úzkom systematickom prepojení

> [...] von theoretischem Lehrstoff und praktischen Übungsaufgaben, die den im Titel erhobenen Anspruch einer ‚theoretisch-practischen' Klavierschule auf einem historisch neuen Niveau einlöst. Dazu gehört auch die Verflechtung von bedacht fortschreitenden Unterweisungen in der Notenkunde und einem diesen Schrittmass angepassten Apparat an kurzen technischen Übungen und kleineren Übungssätzchen [...], die das jeweilige musiktheoretische und technische Problem in einen schon etwas komplizierteren Zusammenhang stellen, hat Hummel in Charakter und Umfang als kurze ‚Handstücke' komponiert. [...] Im 18. Jahrhundert wurden solche Stückchen dem Eleven – passend zur jeweiligen technischen Übung – vom Meister in Form von Inventionen, Präludien etc. im Unterricht aufnotiert, wie das von Johann Sebastian Bach, François Couperin, Leopold Mozart und Daniel Gottlob Türk belegt ist. Als ‚Probe'- bzw. ‚Handstücke' zu Instrumental- oder Vokalschulen waren sie oft nur auf einzelne spezielle Lektionen bezogen [...]. Oder sie bildeten als Anhang zum entsprechenden Lehrwerk eine Sammlung von pädagogisch motivierten Stücken mit zumeist recht losem Bezug zum konkreten Inhalt einzelner Lektionen. In Hummels Schule sind einige der kürzeren Exempel-Sätzchen erstmalig auch in einzelne Kapitel des Anfängerkurses systematisch integriert worden."[17]

[17] GRIMM, Hartmut: Johann Nepomuk Hummels Klavierschule. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (eds.), Ref. 6, s. 91-92.

V súvislosti s Hummelovou klavírnou školou upozornilo viacero slovenských muzikológov na príbuznosť jej koncepcie s koncepciou dvoch interpretačných traktátov viedenského rodáka Franza Paula Riglera (cca 1748 – 1796), ktorý pôsobil v Bratislave a bol azda aj Hummelovým učiteľom, predovšetkým *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden* (1779, Viedeň), eventuálne *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition, als Nöthige Vorkenntnisse der freyen und gebundenen Fantasie* (1798, Ofen; je však otázne, či toto Riglerovo posmrtne vydané dielo, ktoré je rozšírenou a prepracovanou verziou Riglerovej klavírnej školy, Hummel vôbec poznal).[18] Zvlášť zaujímavá je skutočnosť, že Hummel priamo prevzal z Riglerovej publikácie viaceré notové príklady,[19] ktorých počet jednotliví autori udávajú v rozmedzí od sedem (Mokrý) po štyridsaťštyri (Polakovičová). V rámci medzinárodnej muzikologickej konferencie, ktorá sa roku 2008 pri príležitosti 230. výročia narodenia J. N. Hummela uskutočnila v Bratislave, sa problematikou integrácie Riglerových inštruktívnych kompozícií do Hummelovej klavírnej školy zaoberali Andrej Čepec a František Pergler. Obaja pritom sústredili svoju pozornosť na parametre, ktoré Hummel oproti Riglerovi čiastočne pozmenil. Čepec upozorňuje predovšetkým na zmenu taktu a tempa, dynamiky, redukciu ozdôb a artikulačné zmeny. Pergler na základe porovnania dvojíc príkladov z oboch klavírnych škôl poukazuje predovšetkým na progresivitu Hummelových zmien v oblasti prstokladu:[20]

**Príklad 2:** Využitie techniky „skĺznutia" piateho prstu z čierneho na biely kláves[21]

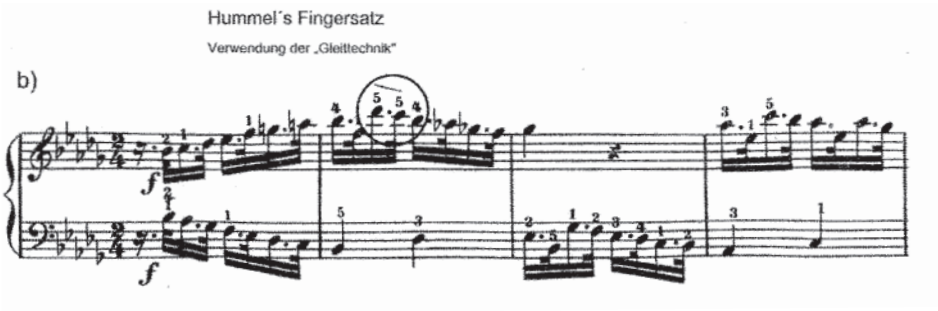



[18] Viď ČEPEC, Andrej: Vergleich der Schule von Johann Nepomuk Hummel und F. P. Rigler mit Berücksichtigung der Tempo-Problematik. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 79-80.

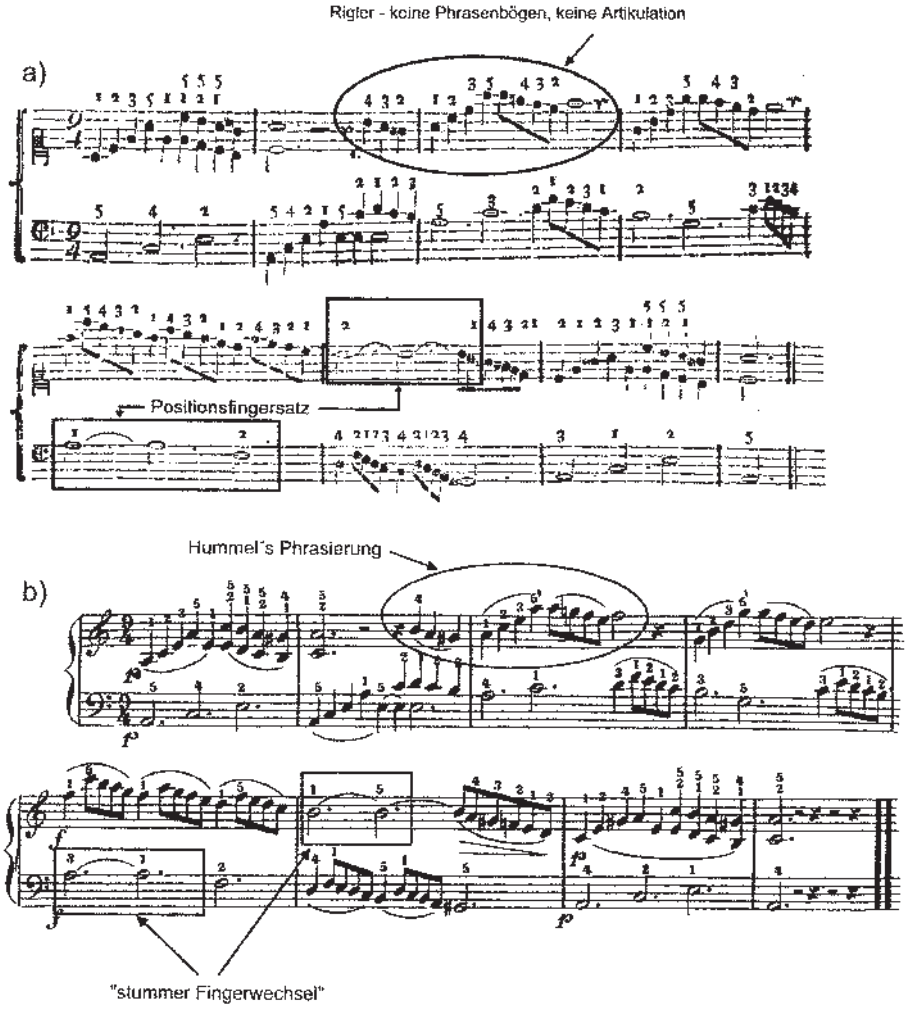
[19] MOKRÝ, Ladislav: Ku genéze Hummelovej Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel (1828). In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia I.* Bratislava : Obzor, 1974, s. 21-27; POLAKOVIČOVÁ, Viera: Franz Paul Rigler vo svetle najnovších výskumov. In: *Musicologica Slovaca IX*. Bratislava : Veda, 1985, s. 76-125; ŠUBA, Andrej: Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu Franza Paula Riglera. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 336-355; ČEPEC, Ref. 18, s. 79-89 a STAROSTA, Miloslav: Johann Nepomuk Hummel: Große Klavierschule. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 45-57.

[20] PERGLER, František: Instruktive Klavierstücke von Johann Nepomuk Hummel. In ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel*, Ref. 9, s. 73-74.

[21] Cit. podľa PERGLER, Ref. 20, s. 73.




**Príklad 3:** Využitie techniky nemej výmeny prstu na zadržanom klávese[22]




[22] Cit. podľa PERGLER, Ref. 20, s. 74.

Pokiaľ ide o väzby medzi Riglerovou a Hummelovou školou, je podľa môjho názoru dôležité uvedomiť si, že Hummelovo dielo je niekoľkonásobne rozsiahlejšie než Riglerovo a ambície oboch autorov sú neporovnateľné. Riglerova škola je typickým inštruktívnym dielom, ktorého cieľom je poskytnúť návod k nadobudnutiu základných zručností v oblasti hry na klavíri a jeho teoretický výklad problematiky je zavŕšený treťou časťou, ktorú tvorí príloha (*Anhang*) vo forme „24 kadencií (alebo záverov) s doplneným prstokladom a šiestimi klavírnymi etudami rozmanitého druhu" („24 Kadenzen (oder Schlüsse) mit beigefügtem Fingersatze, und 6 Klavieretüden verschiedener Art"). Ako vidíme, klasifikoval samotný Rigler skladby, ktoré predstavujú ťažiskový umelecký výstup jeho interpretačného traktátu, ako kompozície didaktico-inštruktívneho charakteru. Rovnako ako predchádzajúce, aj tieto skladby sú v zásade indiferentné už z hľadiska dobových štýlov, o nejakom vyhranenom osobitom skladateľskom rukopise ani nehovoriac. Naproti tomu Hummel systematicky stupňuje najskôr technickú náročnosť, už v druhej a následne predovšetkým v tretej časti klavírnej školy však špecifikuje a stupňuje aj nároky na prednes, pričom sa jednotlivé skladby snaží štýlovo diferencovať v rozmedzí od barokového prelúdia a fúgy až po romantické miniatúry v duchu Schubertových *Moments musicaux* alebo Schumannových charakteristických skladieb. V druhom úseku tretej časti klavírnej školy prináša Hummel okrem didaktico-inštruktívnych „ozrejmujúcich príkladov" („Erläuterungs-Beispiele") pri objasňovaní aspektov „pekného a výrazného prednesu" napokon úryvky zo svojich vrcholných kompozícií (napríklad *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 85, *Sonáty pre klavír fis mol* op. 106), ku ktorým pridáva subtílne prednesové inštrukcie zanesené jednak priamo do notového textu, ako aj vo forme dodatočných slovných komentárov.[23]

Hoci je nepochybné, že Hummel priamo prevzal niektoré Riglerove príklady bez uvedenia pravého autorstva skladieb, je potrebné uvedomiť si, že ide o didaktico-inštruktívne kompozície, ktoré sa nachádzajú výlučne v prvej časti Hummelovej klavírnej školy, t. j. v tej časti diela, ktorá je v duchu starších traktátov súčasne akýmsi základným kompendiom znalostí o hudbe všeobecne a v ktorej Hummel originalitu svojho prístupu ešte zámerne nedemonštruje. Faktom zostáva, že táto časť diela je Riglerom významne ovplyvnená, hoci u Hummela sa črtajú aj nové aspekty súvisiace s vývojom techniky klavírnej hry a zmenou estetických ideálov jeho doby. Ide napríklad o inovatívne prstoklady, tempové odchýlky, prepracovanejšiu artikuláciu, dynamiku a pod.

Na rozdiel od Riglera je však Hummelovou ambíciou poskytnúť komplexný návod k umeniu klavírnej hry od elementárnych začiatkov až po najvyšší stupeň majstrovstva, pričom rozhodujúci medzník v tomto zmysle predstavuje hranica medzi prvou a druhou časťou klavírnej školy, na čo poukazuje Grimm:

> „Allerdings ist die Gliederung der Schule durch eine deutliche Zäsur geprägt, welche die Unterweisungen für den Anfänger und fortgeschrittene Dilettanten von den Anleitungen zur Ausbildung des professionellen Spiels trennt."[24]

A hoci Hummel v druhej ani tretej časti klavírnej školy explicitne neruší platnosť inštrukcií pre začiatočníkov z prvej časti, je zrejmé, že realizácia jeho prstokladových

[23] HUMMEL, Ref. 4, s. 427-440.
[24] GRIMM, Ref. 17, s. 91.

požiadaviek hráčom, ktorý sa klavírnej interpretácii rozhodol venovať profesionálne, predpokladá uvoľnenosť a flexibilitu prstov, ruky, lakťa i ramena. To je zrejmé napríklad už z nasledovnej poznámky z úvodu k druhej časti, v ktorej Hummel upozorňuje na funkciu palca:

> „Der wichtigste Finger ist der Daumen, als der Stützpunkt, um den sich die andern Fingern, die Hand möge sich zusammenziehen oder erweitern, mit möglichster Leichtigkeit und Geschwindigkeit, ohne die geringste Trennung der Töne, hin- oder herüber legen müssen."[25]

To sotva korešponduje s obrazom, ktorý si vybavíme pri vyššie citovanom Czerneho opise spôsobu Hummelovej interpretácie, ktorý roku 1934 uverejnil Hummelov prvý životopisec Karl Benyovszky v knihe *Johann Nepomuk Hummel: Der Mensch und Künstler* a ktorý sa odvtedy stále znovu cituje v súvislosti s (údajne problematickým) vzťahom medzi Beethovenom a Hummelom.[26] Uplatnenie Hummelovej prstokladovej systematiky v každom prípade nijako nemožno zosúladiť s ideálom pevne fixovaného ramena, lakťa a zápästia, ktorý Hummel odporúča začiatočníkom v úvodných kapitolách prvej časti svojho diela. Napriek tomu sa vo všeobecnom povedomí značne presadila predstava o Hummelovi ako interpretovi typu „mechanického verklikára" a o jeho klavírnej škole ako trochu zastaralom a skostnatelom traktáte, aké sa začiatkom 19. storočia zameriavali predovšetkým na zdokonalenie bezúčelnej virtuozity. Mauser k tomu poznamenáva:

> „Die Spannung zwischen einer veränderten Form der Virtuosität in den Klavierwerken, die den Einsatz der gesamten Spielapparatur fordert, einer pianistischen Praxis, die darauf pragmatisch reagiert, und einer konservativen Lehrmeinung, die bestimmte Haltungsideale zunächst um jeden Preis zu erhalten trachtet, kennzeichnet die Situation im ersten Jahrhundertdrittel [des 19. Jahrhunderts]."[27]

Podľa Mauserovho názoru až Fryderyk Chopin prekonal „eine sich verselbstständigende Mechanisierung des Virtuosentums", „das hochgereizte Ideal völliger Gleichmäßigkeit [...] innerhalb melodischer Verläufe, die dadurch jede Poesie verlieren" a objavil „die Bedeutung der Individualität des einzelnen Fingers, die gefördert anstatt im Dienst eines unsinnigen Egalité-Ideals nivelliert werden sollte."[28] Mimoriadne zaujímavá podľa Mausera je v tejto súvislosti Chopinova „ungewöhnliche Fingersatztechnik"; za „durchaus revolutionär" považuje predovšetkým „Techniken, um ein möglichst kantables Legato zu erreichen":[29]

> „[...] Daumengebrauch auf schwarzen Tasten, das Rutschen mit demselben Finger von einer Taste zur anderen (vor allem von einer schwarzen Taste auf eine weiße), der häufige stumme Fingersatzwechsel sowie das prinzipielle Überschlagen kürzerer Finger durch längere."[30]

---

25 HUMMEL, Ref. 4, s. 105.

26 Tento mýtus však najnovšie výskumy popierajú. Viď napr. Hummelovu dosiaľ najobsažnejšiu monografiu KROLL, Mark: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*. Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, 2007, s. 72-73.

27 MAUSER, Ref. 12, s. 391.

28 MAUSER, Ref. 12, s. 391.

29 MAUSER, Ref. 12, s. 396.

30 MAUSER, Ref. 12, s. 396.

Všetky tieto techniky však nachádzame už v druhom a najrozsiahlejšom diele Hummelovej klavírnej školy, ktorý sa sústreďuje na problematiku prstokladu: viď šiestu kapitolu *Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Übungen*,[31] štvrtú kapitolu *Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Übungen*,[32] ôsmu kapitolu *Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt – vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwei oder mehreren Tasten; nebst Übungen*,[33] druhú kapitolu *Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen*,[34] siedmu kapitolu *Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen*.[35] Ako prezrádzajú už názvy jednotlivých kapitol, teoretická problematika je opäť ozrejmená na základe množstva cvičení resp. menších kompozícií (dodatok *nebst Übungen* v záhlaví všetkých kapitol).

Hummelov epochálny význam v oblasti zdokonalenia zásad prstokladovej systematiky si uvedomili už niektorí príslušníci generácie jeho súčasníkov, resp. bezprostredných nasledovníkov.

Podľa Françoisa Josepha Fétisa vlastný význam Hummelovej klavírnej školy spočíva v tom, že ako

> „[...] erste rationale Methode des Fingersatzes versucht, alle Möglichkeiten des Fingersatzes zu systematisieren und theoretisch durchzuspielen.“[36]

Oskar Bie píše:

> „Und nun wird für jedes Kapitel des Fingersatzes, für jede technische Möglichkeit ein Haufen von Beispielen angefahren, die vollendetste Permutationsrechnung, die es je gegeben hat. 2200 Notenbeispiele stehen im ganzen darin [...] Und so passiert das grosse Wunder, dass durch die äussersten denkbaren Kombinationen, durch die hundert chromatischen Nuancen musikalische Figuren sich bilden, die kein Komponist vorher erfunden hat und die zu klanglichen Wirkungen nie gekannter Art reizen.“[37]

Súčasní autori, ktorí sa reflexiou Hummelovej klavírnej školy zaoberali na základe intenzívneho štúdia tohto diela a majú dostatočný časový odstup, aby mohli vyhodnotiť jej reálny prínos pre budúcnosť, takisto vysoko hodnotia význam druhej časti Hummelovej klavírnej školy. Grimm píše:

> „Dieser Teil der Schule wartet nun mit nicht weniger als 2000 Passagen und Figuren-Übungen auf, die in der Tradition des 18. Jahrhunderts unter dem Begriff der Applikatur zusammengefasst und nach unterschiedlichen Typen und Schwierigkeitsgraden geordnet sind. [...] Die gewaltige Anzahl der Exempel zielt auf die Automatisierung

[31] HUMMEL, Ref. 4, s. 310-321.
[32] HUMMEL, Ref. 4, s. 278-296.
[33] HUMMEL, Ref. 4, s. 335-370.
[34] HUMMEL, Ref. 4, s. 167-250.
[35] HUMMEL, Ref. 4, s. 322-335.
[36] Cit. podľa EICHHORN, Ref. 5, nestr.
[37] Cit. podľa EICHHORN, Ref. 5, nestr.

komplizierterer Fingersatzkombinationen und zugleich auf die Ausbildung eines grossen Repertoires von Spielfiguren, das bei der Erarbeitung von Klavierwerken unterschiedlicher Gattungen und Stilrichtungen zuverlässig abgerufen werden konnte. Damit avanciert die Lehre der Applikatur in Hummels Klavierschule historisch erstmalig zum Kernstück der pianistischen Ausbildung."[38]

Je pritom úplne nemysliteľné, že by Hummelovým požiadavkám bolo možné dostáť v intenciách požiadavky na hru „s prstami zahnutými ako pavúk" a fixovaným ramenom, lakťom a zápästím.

Slovenský klavirista a pedagóg klavírnej hry na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave František Pergler, ktorý cvičenia z Hummelovej klavírnej školy úspešne uplatňuje aj na elementárnom stupni vyučovania klavírnej hry a do tlače pripravuje výber cvičení a skladieb z Hummelovej klavírnej školy určený pre inštruktívne účely moderného vyučovania hry na klavíri, na základe svojich vlastných pedagogických skúseností odporúča štúdium kompozícií už z prvého dielu s cieľom uvoľnenia hracieho aparátu:

„Die an der Hummelschen Technik geübte Hand erreicht nach einem bestimmten Zeitabstand eine größere Bewegungsflexibilität. Ohne ein lockeres Handgelenk sind viele ungewöhnliche Figurationen kaum spielbar."[39]

## Hummel verzus Beethoven

Štýlový rozdiel medzi Hummelovou a Beethovenovou hudbou, ale aj ich interpretačným štýlom, úzko súvisí s vývojom klavírov v 19. storočí.

Virtuózne-brilantný štýl je bezprostredne spätý s vývojom klavírov s viedenskou mechanikou, ktorú Hummel uprednostňoval pred anglickou. Zvukový výsledok sa vyznačuje svetlejším a tenším tónom, perlivou brilanciou rýchlych pasáží, pregnanciou, zreteľnosťou a eleganciou. Ľahší chod mechaniky a rýchla možnosť repetície toho istého tónu tak úzko súvisia s prednostne lineárnym a na diskantovú polohu orientovaným štýlom a Hummelovou záľubou v bohato zdobených melódiách, brilantných pasážach, akordických rozkladoch a figuráciách. Hra na nástrojoch s viedenskou mechanikou si od klaviristu vyžaduje kratší a ľahší úder, príbuzný dnešnému *staccato*. Pri hre je nutné vyvíjať menší tlak než pri nástrojoch s anglickou mechanikou; pedál sa využíva len sporadicky, nakoľko možnosti tónotvorby, ktoré poskytoval, boli prirodzene úplne neporovnateľné so zvukovými a výrazovými nuansami, ktoré možno s pomocou rozmanitých pedálových techník dosiahnuť na dnešných nástrojoch.

Na rozdiel od Hummela sa Beethoven od roku 1818, keď dostal do daru krídlo s anglickou mechanikou značky Broadwood, nechal vo svojej tvorbe následne významne inšpirovať prednosťami anglickej mechaniky: rozsiahlejší zvukový volúmen, silnejšie basy, razantnejší úhoz. Podľa Siegfrieda Mausera táto skutočnosť je zrejmá

[38] GRIMM, Ref. 17, s. 97.
[39] PERGLER, Ref. 20, s. 75.

„[...] bereits in Satztyp und Vortragsangaben seit Opus 53 an und wird im Spätwerk definitiv bestätigt – die Hammerklaviersonate op. 106, die Diabelli-Variationen op. 120 sowie die letzten drei Klaviersonaten op. 109 – 111 scheinen Klangvolumen und Spektrum des Broadwood-Flügels geradezu vorauszusetzen."[40]

Napriek tomu nie je možné povedať, že by Beethoven, ktorý v čase svojej ranej mladosti ešte čembalo a klavichord považoval za rovnocennú alternatívu klavíra, po roku 1818 nástroje s anglickou mechanikou uprednostňoval bezvýhradne. Ako dokumentujú mnohé výroky alebo výňatky z jeho korešpondencie, sympatizoval Beethoven až do konca svojho života s mäkkým zvukom nástrojov značky Streicher s viedenskou mechanikou. V súvislosti s Beethovenovým vzťahom k nástrojom s viedenskou a anglickou mechanikou konštatuje Mauser:

„Zusammenfassend muß somit die Instrumentengeschichte und -ästhetik Beethovens insofern als ambivalent bezeichnet werden, als sich einerseits deutliche Beziehungen zwischen der Entwicklung klaviertechnischer Momente und dem Instrumentenbesitz herstellen lassen, andererseits jedoch als Konstante eine fast nostalgisch anmutende Orientierung am hellen, leichten Klangideal der Wiener Instrumente erhalten bleibt."[41]

Hoci Hummel vo svojej klavírnej škole na začiatku kapitoly *Über die zweckmäßige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus* konštatuje, že každá z oboch mechaník ma svoje vlastné prednosti, je jeho preferencia nástrojov s „nemeckou mechanikou" zrejmá:

„Der **Wiener** lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrag alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden, flötigartigen Ton [...] Diese Instrumente [...] erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. [...]
Dem **englischen** Mechanismus muss man, wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, gleichfalls Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch Tieffallen des Claves und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit. Auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag. Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkom-

[40] MAUSER, Ref. 12, s. 388.
[41] MAUSER, Ref. 12, s. 388.

men und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang, und bekommen alle Bindungen, auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tons einen eigenen Reitz und harmonischen Wohllaut."[42]

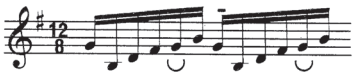
Znamená to, že interpretácia Hummelových klavírnych skladieb na historických nástrojoch a technikami hry, ktoré sám odporúča vo svojej klavírnej škole, je jediná „správna", resp. primeraná? Domnievam sa že nie, nakoľko Hummel, po prvé, na základe nárokov, ktoré na interpreta kladie, prekročil možnosti nástrojov svojej doby, a po druhé, predznamenal nové cesty klavírnej hry, v ktorých ho bezprostredne nasledoval predovšetkým Fryderyk Chopin.

## Beethovenova klavírna škola

V súvislosti s rozdielom, ktorý sa v nadväznosti na rozdielne preferencie viedenskej a anglickej mechaniky v oblasti ďalšieho vývoja ideálu estetiky klavírnej hry začal vyhraňovať medzi Hummelom a Beethovenom, je zaujímavé, že aj Beethoven zamýšľal napísať školu klavírnej hry. Ako didakticko-inštruktívne materiálové východisko mali slúžiť etudy Johanna Baptista Cramera, ktoré Beethoven podľa vyjadrenia Antona Schindlera považoval za „najvhodnejší predstupeň k svojim vlastným dielam" („die geeignetste Vorschule zu seinen eigenen Werken");[43] Beethovenov prínos mal spočívať v komentároch k týmto etudám.

Podľa Mausera nápadnou tendenciou v Beethovenovej klavírnej škole bola snaha o prozodickú dikciu melodických figurácií. V nadväznosti na systém gréckych veršových stôp sa Beethoven snažil rozvinúť náuku o dlhých a krátkych notách a akcentoch. Ako príklad uvádza Mauser Beethovenove inštrukcie k interpretácii figurácií pravej ruky v etude číslo 21:

**Príklad 4:**



„Zweck ist der Accent der 5. Note jeder Gruppe, die meist als kleine Sekunde erscheint. Ein trochäisches Versmaß liegt jeder Gruppe zugrunde, erste Note schwer und lang, fünfte aber weniger."[44]

Vlastným nositeľom poetiky klavírnej hry bol teda Beethovenovi deklamačný potenciál melódie a figurácie, nie ideál absolútnej rovnomernosti (*egalité*), ktorý bol východiskovou paradigmou hummelovskej poetiky. To sa odráža aj v odlišných zámeroch, ktoré Hummel a Beethoven sledovali vo svojich prstokladových systematikách. Pokiaľ Hummel sa usiloval predovšetkým o racionalizáciu, efektivitu, zvýšenie flexibility hracieho aparátu, predpisuje Beethoven z klaviristického hľadiska často dosť ne-

42 HUMMEL, Ref. 4, s. 454-455.
43 MAUSER, Ref. 12, s. 389.
44 MAUSER, Ref. 12, s. 389.

pohodlné prstoklady, ktoré však majú podčiarknuť určité zoskupenia tónov, napomôcť zreteľnosť artikulácie a dôraznosť akcentov.

V záujme snahy o dosiahnutie charakteru reči a jazyka a dôrazu na deklamačný aspekt hudby celkom novú funkciu nadobúdajú v Beethovenovej hudbe pomlčky a cezúry. Okrem svojej tradičnej členiacej funkcie nadobúdajú u Beethovena význam nositeľov zmyslovo-obsahového napätia, ktoré zásadne prekračujú čisto formotvornú funkciu. V tomto, rovnako ako v dôraze na veľkoplošné legata, sa podľa Mausera

> „[...] deutet ein grundlegender Wandel der Ästhetik des Klavierspiels im Verhältnis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Nach zeitgenössischen Berichten fielen an Beethovens Spiel selbst neben der phantastischen Improvisationskunst vor allem der singende Ton, das weitgehende Legato [...] und der reiche Pedalgebrauch auf. Der deklamatorische Duktus wird gleichsam in eine flächig-gebundene Spielart eingepaßt [...], die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts durchsetzt und die selbstverständliche Vielfalt artikulatorischer Kleindifferenzierung der Musik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts verdrängt."[45]

V súvislosti s vývojom estetického ideálu klavírnej hry v 19. storočí je zaujímavé uvedomiť si historický vývoj kategórie tempa, ako sa odráža v rozdieloch medzi uchopením tejto problematiky Riglerom, Hummelom a Beethovenom. V traktátoch 18. storočia je problematika tempa v duchu dobovej interpretačnej praxe často zviazaná s metricko-rytmickým základom kompozície, t. j. takty s dlhšími základnými rytmickými hodnotami (ako 4/2, 2/2, 2/1) sa bežne využívajú v archaickom cirkevnom štýle; naproti tomu využitie 9/4 a 9/8 taktov je charakteristické skôr pre hybnejšie tempo a asociované skôr s veselým charakterom.[46] Podľa C. Ph. E. Bacha sa tempo skladby viaže na obsah skladby, „den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen pflegt"; bližšie je ho možné určiť aj na základe najrýchlejších použitých nôt a figúr.[47]

V nadväznosti na barokovú interpetačnú prax, kde sa pri interpretácii skladieb s uplatnením vnútorného tempového kontrastu alebo cyklických kompozícií odporúčalo zjednotiť kontrastné tempá na báze princípu vnútornej tempovej jednoty (proporčný vzťah medzi samostatnými časťami sa často vyskytuje v párových formách, napríklad medzi dvojicami prelúdií a fúg v Bachovom *Dobre temperovanom klavíri*),[48] navrhuje Quantz numericky fixovaný systém proporčných vzťahov v zmysle stále sa zdvojnásobujúcich relácií: *adagio assai* (molto): osmina = 40, *adagio cantabile* (larghetto): osmina = 80, *allegretto*: štvrťová = 80, *allegro assai*: polová = 160.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1755) člení tempá na rýchle a pomalé; tento druh klasifikácie je napríklad v *Klavierschule* Daniela Gottloba Türka z roku 1789 podstatne diferencovanejší, dokonca až do šiestich hlavných tried: veľmi rýchle (*sehr geschwinde*), rýchle (*geschwinde*), nie až také rýchle (*nicht so geschwinde*), veľmi pomalé (*sehr*

---

45 MAUSER, Ref. 12, s. 389.

46 ČEPEC, Ref. 18, s. 87.

47 MAUSER, Ref. 12, s. 367.

48 Tomuto princípu a jeho uplatneniu v interpretácii hudby klasicizmu, romantizmu a 20. storočia, som venovala pozornosť v kapitole „Princíp vnútornej tempovej jednoty" in: ŠTEFKOVÁ, Markéta: *O hudobnom čase*. Bratislava : Divis; Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 104-105.

*langsam*), pomalé (*langsam*), nie až také pomalé (*nicht so langsam*). Okrem toho apeluje Türk na potrebu rozlišovania toho istého tempa predpísaného duchovným kompozíciám určeným pre chrám a komorným kompozíciám ako trio alebo kvarteto na jednej strane, a svetským kompozíciám ako napríklad symfónie a pod. na druhej strane.[49]

Ústredným problémom však zostalo zásadné vymedzenie hranice medzi rýchlym a pomalým tempom, konkrétne medzi charakterom tempa *allegretto* a *andante*. Pokiaľ sa tempo *andante* vo všeobecnosti v druhej polovici 18. storočia začalo chápať ako rýchle, autori inštruktívnych klavírnych traktátov ho stále radili do skupiny pomalých, hoci v tomto rámci ho chápali ako najrýchlejšie. Pokiaľ ide o *andantino*, Rigler ho spolu s *allegrettom* považuje za strednú tempovú kategóriu, Türk za hraničné pomalé tempo, ktoré bezprostredne súvisí s tempom *allegretto*.[50]

V súvislosti s problematikou styčných bodov a rozdielov medzi Riglerovou a Hummelovou školou sa v rámci konferencie konanej pri príležitosti 230. výročia Hummelovho narodenia obaja slovenskí referenti dotkli aj otázky rozdielneho poňatia problematiky tempa u Riglera a Hummela, ktoré je najzreteľnejšie v prípade vymedzenia tempa *andantino*.

**Príklad 5:**[51]

21. Die Bewegung im Takte richtet sich nach der herrschenden Leidenschaft des Stückes welche geschwind, mäßig, oder langsam ist, und wird über dem Taktzeichen mit einem, oder auch zweyen von folgenden Wörtern angedeutet.

Die geschwinde Bewegung wird angezeigt durch:

| | |
|---|---|
| Vivace, | munter, lebhaft. |
| con Morto, | bewegt, aufgeweckt. |
| Brillante, | rauschend, auffallend. |
| Allegro, | lustig, freudig. |
| Allegro assai, / Allegro di molto, | sehr lustig. |
| Presto, | geschwind. |
| Prestissimo, | sehr geschwind. |

Die langsame Bewegung wird angezeigt durch:

| | |
|---|---|
| Adagio, | langsam. |
| Adagio assai, | sehr langsam. |
| Adagio non molto, / Poco adagio, | ein wenig langsam. |
| Largo, | weitläuftig, gedehnt. |
| Lento, | träg, saumselig. |

Die mäßige Bewegung wird angezeigt durch:

| | |
|---|---|
| Allegro moderato, | mäßig lustig. |
| Allegretto, / Poco Allegro, | ein wenig lustig. |
| Molto andante, | stark gehend. |
| Andante, | schrittmäßig, oder gehend. |
| Andantino, / Poco andante, | ein wenig gehend. |
| Larghetto, | schleppend, ein wenig weitläuftig. |

Zu diesen Wörtern kömmt öfters noch ein anderes, um die herrschende Leidenschaft des Stückes genauer zu bezeichnen.

| | |
|---|---|
| Affettuoso, rührend. | Mesto, traurig, betrübt. |
| Cantabile, singend. | Sostenuto, anhaltend. |
| Con Discretione, mit Bescheidenheit. | Spiritoso, geistig, feur g. |
| Dolce, angenehm. | Soave, annehmlich. |
| Grazioso, reizend, gefällig. | Scherzando, scherzend tändelnd |
| Grave, schwerfällig. | Siciliana, hirtenmäßig. |
| Languido, schmachtend. | Con Tenerezza, zärtlich sanft |
| Maestoso, erhaben. | Tempo di Menuetto, wie eine Menuet. |

Noch kommen einige fremde Wörter vor, die sich nicht auf die Bewegung des Takts, sondern auf andere Gegenstände beziehen.

| | | |
|---|---|---|
| A Tempo, nach dem Takt. | Fermate, Verzierung. | Si replica, man wiederhole. |
| Da Capo, von Anfang. | Fine, Ende. | Sordino, Dämpfung. |
| Coda, Anhang. | Mezzo, halb. | Stoccato, gestossen. |
| | Non, nicht. | Subito, gleich. |
| | | Tacet, schweigt still. |

[49] MAUSER, Ref. 12, s. 367.

[50] MAUSER, Ref. 12, s. 367-368.

[51] RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*. Wien : Joseph Edlen von Kurzbock, 1779, s. 88.

**Príklad 6:**[52]

## Fünftes Kapitel.

***Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben.***

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines *Stücks und den darin im Allgemeinen* herrschenden Affekt anzugeben, gewisser italienischer Wörter, die, wenn sie die Stärke oder Schwäche einzelner Töne, oder auch ganzer Perioden bezeichnen, meist in einzelne Buchstaben abgekürzt werden.*) Ich rathe, den Schüler in der Ausführung besonders auf die letztern frühzeitig achten zu lassen; denn seine Finger erhalten dadurch eine feinere Fühlung, bestimmtere Kraft, und machen ihn zu einem gutenVortrag geschickter.

### WORTE, WELCHE DIE BEWEGUNG DES ZEITMASSES ANDEUTEN.

***Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen.***

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Grave* | *assai* . . . . . | sehr. . . . . | schwerfällig ernst. |
| *Largo* | | | gedehnt abgemessen. |
| *Larghetto* | *assai*. . . . . | sehr | weniger langsam, doch etwas |
| *Lento* | *sostenuto* . . . . . | getragen . . . | gezogen, gleichsam ermattet. |
| *Adagio*, | *non troppo* . . . . . | nicht zu sehr . . | langsam, aber seelenvoll. |
| *Andantino***). | . . . . . | etwas gehend. | |
| *Andante* | *maestoso* . . . . . | majestätisch, | fortschreitend, gehend. |
| | *non troppo* . . . . . | nicht zu sehr, | |
| | *affettuoso* . . . . . | gerührt, | |
| | *grazioso* . . . . . | gefällig, | |
| | *pastorale* . . . . . | ländlich, | |
| | *con moto* . . . . . | etwas bewegt, | |

*) Da viele Ausdrücke im Grund für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen am nöthigsten sind.

**) Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das es weniger schnell, als dieses sein muss.

52 HUMMEL, Ref. 4, s. 56-58.

### *Schnellere und geschwindere Bewegungen.*

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Allegretto* | | | etwas munter, leicht und anmuthig. |
| *Allegro* | *maestoso* | munter und lebhaft, aber: | erhaben; |
| | *moderato* | | mässig; |
| | *giusto* | | nach Maassgabe des Charakters des Stücks; |
| | *un poco* | | ein wenig; |
| | *non troppo* | | nicht zu sehr; |
| | *comodo* | | gemächlich; |
| *Allegro* | | | munter und lebhaft; |
| *Allegro* | *con moto* | munter und lebhaft, aber: | mit mehr Bewegung; |
| | *con brio* (oder *brillante*) | | hervorstechend; |
| | *con spirito* (oder *spiritoso*) | | geistvoll; |
| | *con fuoco* | | feurig; |
| | *vivace* | | mit mehr Lebhaftigkeit; |
| | *agitato* | | ängstlich bewegt; |
| | *furioso* | | ungestüm, wild; |
| | *molto* | | viel; |
| | *assai* | | sehr. |
| *Vivacissimo* | | | sehr lebhaft und feurig; |
| *Presto* | | | noch schneller und flüchtiger; |
| *Prestissimo* | | | so schnell und flüchtig wie möglich. |

### *Charakteristische Bewegungen.*

| | | |
|---|---|---|
| *Tempo di Menuetto* | im Menuettenschritt; | gemässigt. |
| *Alla Polacca* | im Polonaisenschritt; | noch etwas gemässigter. |
| *Alla Siciliana* | dem sizilianischen Schäfertanz ähnlich. | pastoralartig. |

### *Worte, die sich im Laufe des Stückes auf das Zeitmass beziehen.*

*A piacere*, nach Belieben; — wird ausser dem Zeitmasse vorgetragen, und bleibt dem Gefühl, oft auch der Phantasie des Spielers überlassen.

*Meno vivo*, weniger lebhaft;
*Accelerando*, sich immer mehr beeilend;
*Stringendo*, drängend;
*Sempre* (immer):
- *più mosso* — bewegter;
- *più vivo* — lebhafter;
- *più stretto* — anziehender;
- *più presto* — geschwinder.

Diese Ausdrücke zeigen das plötzlich oder allmählig langsamer oder geschwinder Werden im Zeitmasse an.

*A^mo tempo*, im ersten Zeitmass; kommt vor, wenn im Laufe des Stücks das Zeitmass verändert worden, und späterhin wieder das erste eintreten soll.

*Doppio* oder *l'istesso Movimento* (verdoppelte, oder gleiche Bewegung) kommt ebenfalls im Laufe des Stücks vor, und zeigt an, dass, ungeachtet das frühere Zeitmasszeichen hier verdoppelt ist, dennoch die rhythmische Bewegung Takt gegen Takt, dieselbe bleibt.

### *Worte, die sich auf die Stärke oder Schwäche des Vortrags beziehen.*

| | | |
|---|---|---|
| *ppp.* | (*pianissimo*) | sehr schwach; |
| *pp.* | (*piano*) | schwach; |
| *dol.* | (*dolce*) | sanft; |
| *cresc.* | (*crescendo*) | zunehmend; |
| *mf.* | (*mezzo forte*) | halbstark; |
| *f.* | (*forte*) | stark; |
| *ff.* | (*fortissimo*) | sehr stark. |

Diese Abkürzungen beziehen sich sämmtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, und ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *sf.* | (*sforzato*) | scharf angespielt; | Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen. |
| *fp.* | (*forte e piano*) | stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach; | |
| *ten.* | (*tenuto*) | gehalten. | |

*Marcato*, . . . . . schärfer bezeichnet; } Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.

*Decrese :(decrescendo)*. abnehmend;
*Calando*, . . . . . beruhigend;
*Diminuendo*, . . . . . vermindernd;
*Perdendosi*, . . . . . sich verlierend;
*Smorzando*, . . . . . verlöschend;
} Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.

*Ritardando*, . . . . . zurückhaltend;
*Rallentando*, . . . . . verzögernd;
*Morendo*, . . . . . absterbend.
} Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.

***Einige Bezeichnungen anderer Gegenstände.***

*m. d. (mano dritta* oder *main droite)* für die rechte Hand } wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand
*m. s. (mano sinistra* oder *main gauche)* für die linke Hand } die andere übersteigen soll.

*s'attacca subito*. (man schreite gleich weiter; } wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgende gleich anschliessen soll.

*Da Capo* (von Vorn;) } kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.

*Senza replica* (ohne Wiederholung;) } kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim *Da Capo* durchhin ohne Wiederholung gespielt werden soll; doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende Satz gewöhnlich ausgeschrieben wird.

*Coda* (Anhang;) } bedeutet den Schlusssatz, der dem Ende eines Stücks noch angehängt wird, kömmt ausser in Tanzmusik oder Variationen, selten mehr vor.

*Sempre* (immer;) wird oft andern Worten beigefügt als:
*sempre p* oder *pp*.
*sempre f* oder *ff*.
*sempre legato*.
*sempre staccato*.
*sempre cresc*.
*sempre decresc*. u. s. w.

*Solo* (allein;) kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.

*Tutti* (alle) } Dieses steht mit Vorigem in Verbindung, und bezeichnet den Eintritt der Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Orchesters.

***Worte, die zur Bezeichnung des Charakters eines Tonstücks entweder gleich zu Anfange, oder, des Affekts einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.***

*mesto, lugubre*, . . traurig, düster.
*patetico*, . . . . feierlich, ernst.
*con dolore*, . . . . mit Wemuth.
*languido*, . . . . seufzend, schmachtend.
*con anima*, . . . seelenvoll.
*cantabile*, . . . . gesangvoll.
*espressivo* oder . . ausdrucksvoll.
*con espressione*, . mit Empfindung.
*dolce* oder . . . . sanft.
*con dolcezza*, . . mit Sanftmuth.
*arioso*, . . . . . sangbar.
*amabile*, . . . . . lieblich.
*con tenerezza*, . . zärtlich, schmeichelnd.
*innocente*, . . . . unschuldig, anspruchslos.
*con grazia*, . . . anmuthig.
*leggiero* oder . . mit Leichtigkeit.
*leggierissimo*, . . mit gröster Leichtigkeit.
*scherzando*, . . . scherzend, tändelnd.
*risoluto*, . . . . entschlossen, kräftig.

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stücks durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten vollkommen erreicht, weil dieses zu sehr von dem individuellen Gefühl und der Ansicht des Spielers abhängt, die es ihm zuweilen erschweren, das richtige Zeitmass aus dem Charakter des Stücks zu entnehmen. *Maelzel's* Metronom ist daher allerdings eine Erfindung von unverkennbarem Nutzen; denn der Spieler oder Dirigent erfährt dadurch augenblicklich das Zeitmass, in welchem der Komponist seine Komposizion vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des Metronom's im dritten Theil.

Ako vidíme, Hummel radí tempo *andantino* do rámca skupiny celkom pomalých a trochu svižnejším krokom napredujúcich temp (*Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungunen*) a umiestňuje ho medzi *adagio* a *andante*. V poznámke pod čiarou píše:

> „Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Dimininutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das (sic!) es weniger schnell, als dieses sein muss.“[53]

[53] HUMMEL, Ref. 4, s. 111.

Pokiaľ Čepec v porovnaní s Riglerom poukazuje skôr na určité všeobecné zmeny v Hummelovom poňatí niektorých temp a pojmov (o. i. *andantino*), spojené s postupnou zmenou paradigmy a niektorých noriem,[54] reflektuje Pergler túto problematiku v súvislosti s interpretáciou Hummelovej miniatúry *Andantino As dur*:

„*Andantino As-Dur* ist eine kleine und für Hummel eher untypische, weil weniger brillante Komposition, in der ein wichtiger Zusammenhang zwischen Tempo und musikalischem Charakter festzustellen ist. [...] Aus der Sicht des Interpreten ist es notwendig, zuerst über **die Problematik des richtigen Tempos** nachzudenken, da damit der musikalische Charakter zusammenhängt. Das vorgeschriebene Tempo ‚Andantino' würde in der klassischen Auffassung der Tempi-Bezeichnung ein etwas lebhafteres, schnelleres Tempo als ‚Andantino' bedeuten. Ich hatte aber intuitiv das Bedürfnis, das Stück in einem etwas langsameren Tempo zu spielen – der Charakter der Komposition schien mir ruhiger zu sein. Als ich versuchte, das Tempo zu beschleunigen, verlor die Interpretation ihre musikalische Tiefe. Als ich in Hummels Klavierschule über die Tempi blätterte, erfuhr ich mit Erstaunen, dass Hummel das Tempo Andantino tatsächlich **langsamer** als das Tempo Andante (!) auffasst."[55]

Ak v súvislosti s problematikou tempa porovnávame Riglerovu klavírnu školu s Hummelovou, je už na prvý pohľad zrejmý Hummelov zásadne diferencovanejší prístup (porovnaj Príklad 5 a 6). Rovnako si u Hummela možno povšimnúť aj snahu objasniť spojenie základných tempových označení s dodatkami, ktorých zmyslom je bližšie poukázať na konkrétny charakter skladby, ako napríklad *assai*, *sostenuto*, *non troppo*, *maestoso*, *affettuoso*, *grazioso*, *pastorale*, *giusto*, *comodo* atď. Tento zámer, inštruovať interpreta v nemeckom jazyku pokiaľ ide o výber správneho tempa, ale aj a predovšetkým v snahe čo najviac sa priblížiť skladateľom zamýšľanému výrazu *individuálneho charakteru* kompozície, je v porovnaní s Riglerom možné považovať za naozaj revolučný počin, ktorým Hummel súčasne predznamenáva novú éru v oblasti určenia tempa skladateľom, ktoré už nie je viazané len na vymedzenie základného označenia jednotlivých temp a ich pozície v čoraz precíznejšom „rastri" od „čo najpomalejšieho" po „čo najrýchlejšie", ale ktoré je rovnako dôležité určiť aj z hľadiska konkrétneho a jedinečného charakteru príslušnej kompozície. Tým Hummelova klavírna škola súčasne reprezentuje aj zásadný posun od afektovej teórie smerom k interpretácii založenej na báze individuálneho rozhodnutia interpreta pre najvhodnejšie tempo vychádzajúc z jedinečného a neopakovateľného charakteru interpretovaného diela, čo sa v zásade považuje za prístup v intenciách romantickej estetiky a zvykne spájať až s menami Beethoven, Chopin a Liszt.

V súvislosti s Beethovenom na margo tohto problému poznamenáva Mauser:

„Die kompositionsgeschichtliche Tendenz zur Originalisierung und Subjektivisierung des Werkbegriffs, die Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus eingeleitet hatten, erreicht in Ludwig van Beethovens Musik einen Standard, der das traditionelle Gewebe von Notation und Aufführungstradition mit ihren geschriebenen und ungeschriebenen Regeln auflöst und einen neuen Typus von Vermittler, Ausleger und Übersetzer

[54] ČEPEC, Ref. 18, s. 88.
[55] PERGLER, Ref. 20, s. 61-63.

– so der ursprünglich dreifache Wortsinn von ‚interpres' – notwendig macht. In dem Maß, wie sich der musikalische Sachverhalt möglichst eindeutig und ausschließlich im Notat zu artikulieren beginnt und dieses als allein relevante Spielanweisung fungiert, verschiebt sich das Verhältnis vom einbezogenen Vortragenden mit allgemeingültigen Aufführungskenntnissen zum Interpreten als verantwortlichem Subjekt gegenüber dem individuellen Werk."[56]

Tento nový prístup k interpretácii potvrdzuje o. i. citát z Beethovenovho listu z roku 1826:

„Wir können beynahe keine Tempi ordinari mehr haben, in dem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muß."[57]

V zmysle tohto postoja predpisuje Beethoven kombinácie talianskych pojmov ďalej diferencujúce charakter skladby v rámci základného určenia tempa (*adagio*, *allegro*, *presto*), postupne pribúdajú aj dovtedy neobvyklé výrazové upresnenia, často v nemčine – v oblasti klavírnych sonát počnúc op. 90, kde jednotlivé časti nesú nasledovné označenia: I. „mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck"; II. „nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen". To veľmi pripomína Hummelovu charakterovú a výrazovú diferenciáciu základných temp na základe upresňujúcich talianskych označení (viď Príklad 6 vľavo), ktoré zároveň objasňuje aj v nemčine (vpravo).

Beethoven, rovnako ako Hummel, bol však súčasne nadšeným zástancom využitia metronómu, nakoľko voľbu správneho tempa považoval za prvý dôležitý predpoklad adekvátnej interpretácie svojich diel.[58] Tým, že Hummel a Beethoven doplnili vo viacerých svojich dielach tempovo-výrazové pokyny aj metronomickými údajmi (Beethoven o. i. vo všetkých svojich symfóniách a v *Sonáte pre klavír op. 106*), napomohli interpretom ozrejmiť svoje kompozičné zámery.[59] Problematike využitia Mälzelovho metronómu Hummel vo svojom traktáte venuje samostatnú kapitolu.[60] V dvoch úvodných paragrafoch poukazuje na jeho užitočnosť a funkciu:

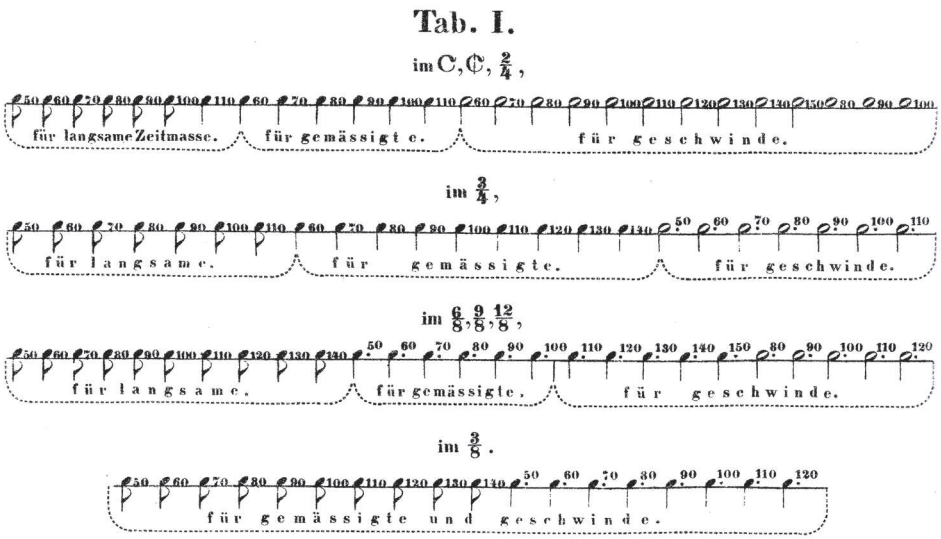
„Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen; nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, dass man seinem gleichmässigen Gange durch alle Theile des ganzen Stücks hindurch folgen müsse, ohne dem Gefühle dabei Freiheit zu lassen.
Für die Komponisten hat der Metronom den grossen Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht, wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten

56 Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 385.
57 Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 385.
58 Viď MAUSER, Ref. 12, s. 385-386.
59 Viac k tomuto problému viď kapitolu „K záväznosti originálnych metronomických údajov" in ŠTEFKOVÁ, Ref. 48, s. 94-98.
60 HUMMEL, Johann Nepomuk: Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Metronom's (Zeitmessers). In: HUMMEL, Ref. 4, s. 455-457.

musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht.“[61]

V závere kapitoly uvádza Hummel nasledovné tabuľky:

**Príklad 7:**[62]




**Příklad 8:**[63]

**Tab. II.**

**Benennung der Bewegungen.**

| Nahmen der Autoren. | Ursprüngliche Bezeichnung des Stücks | Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom. | Im Zeitmass. |
|---|---|---|---|
| bei Paer | *Allegro moderato* | ♩ = 50 Grade | C |
| „ Paer | *Allegro moderato* | ♩ = 80 — | C |
| „ Mehul | *Allegro moderato* | ♩ = 72 — | C |
| „ Mehul | *Allegro moderato* | ♩ = 88 — | C |
| „ Clementi | *Allegro* | ♩ = 54 — | C |
| „ Clementi | — — — — | ♩ = 50 — | C |
| „ Cherubini | — — — — | ♩ = 112 — | C |
| „ Cherubini | — — — — | ♩ = 126 — | C |
| „ Cherubini | — — — — | ♩ = 72 — | C |
| „ Mehul | — — — — | ♩ = 96 — | C |
| „ Berton | *Allegro molto* | ♩ = 176 — | C |
| „ Spontini | *Presto* | ♩ = 72 — | C |
| „ Spontini | — — — — | ♩ = 88 — | C |
| „ Beethoven | — — — — | ♩ = 152 — | C |
| „ Beethoven | — — — — | ♩ = 176 — | C |
| „ Beethoven | — — — — | ♩ = 224 — | C |
| „ Clementi | — — — — | ♩ = 96 — | C |

61 HUMMEL, Ref. 4, s. 455.
62 HUMMEL, Ref. 4, s. 456.
63 HUMMEL, Ref. 4, s. 457.

| Nahmen der Autoren. | Ursprüngliche Bezeichnung des Stücks | Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom. | Im Zeitmass. |
|---|---|---|---|
| „ Cherubini | *Andantino* | ♩ = 76 — | 2/4 |
| „ Cherubini | — — — — | ♩ = 164 — | 2/4 |
| „ Cramer | *Moderato* | ♩ = 63 — | 2/4 |
| „ Cramer | — — — — | ♩ = 116 — | 2/4 |
| „ Cramer | *Allegro non tanto* | ♩ = 138 — | 2/4 |
| „ Cramer | *Presto* | ♩ = 138 — | 2/4 |
| „ Cramer | *Moderato* | ♪ = 100 — | 2/4 |
| „ Cramer | — — — — | ♪ = 258 — | 2/4 |
| „ Viotti | *Andante* | ♪ = 52 — | 3/8 |
| „ Berton | — — — — | ♪ = 152 — | 3/8 |
| „ Nicolo | *Andantino* | ♩. = 52 — | 6/8 |
| „ Catel | — — — — | ♩. = 126 — | 6/8 |
| „ Paer | *Andante* | ♩. = 50 — | 6/8 |
| „ Berton | — — — — | ♩. = 100 — | 6/8 |
| „ Cramer | *Più tosto moderato* | ♩. = 92 — | 6/8 |
| „ Cramer | *Allegro agitato* | ♩. = 66 — | 6/8 |
| „ Paer | *Lento* | ♪ = 120 — | 6/8 |
| „ Paer | *Andante* | ♪ = 120 — | 6/8 |
| „ Paer | — — — — | ♪ = 112 — | 6/8 |
| „ Berton | — — — — | ♪ = 300 — | 6/8 |

V tabuľke I (Príklad 7) prezentuje Hummel rozmedzie metronomických údajov pre pomalé, stredne rýchle a rýchle tempá v rôznych typoch taktov, ako ich udáva samotný Mälzel; v tabuľke II (Príklad 8) poukazuje na rozmanitosť ponímania toho istého tempového označenia u dobových skladateľov na základe ich metronomických údajov.

## Reflexia Hummelovej klavírnej školy

Ako sme už uviedli, aj Hummelova *Klavírna škola* sa stala v Schumannovej recenzii z roku 1834 predmetom jeho kritiky, presnejšie povedané kritiky Florestana, podľa názoru ktorého obsahuje „neben vielem Nützlichen viel Zweckloses, bloß Angehäuftes und Bildunghemmendes" a ktorý ju napokon celkovo hodnotí ako „nicht zeitgemäss".[64] Vo svojej štúdii venovanej významu Hummelovej klavírnej školy konštatuje Grimm:

> „[...] Hummels Lehrwerk [hat] in musikwissenschaftlichen Reflexionen des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts nur noch wenig Gnade gefunden. [...] So hebt bezeichnenderweise selbst das Vorwort zur Reprint-Ausgabe der Klavierschule von Andreas Eichhorn (1989) insgesamt eher Defizite und problematische Dimensionen der Klavierschule hervor [...]. Eichhorn konstatiert vor allem eine einseitige Orientierung auf die ‚rein technische Dimension des Klavierspiels' und ein ‚enttäuschend niedriges Reflexionsniveau' im künstlerisch-gestalterischen Bereich."[65]

[64] WENDT, Ref. 6, s. 139-140.
[65] GRIMM, Ref. 17, s. 89.

Eichhorn sa vo svojom predslove viackrát odvoláva na Schumannovu recenziu; zničujúcemu úsudku Florestana patrí dokonca posledné slovo. Grimm samotný oceňuje Hummelovu klavírnu školu predovšetkým ako pokus vybudovať v rámci troch častí diela trojstupňovú hierarchiu hudobného prednesu, ktorá má nielen prekonať priepasť medzi „einer pädagogisch vermittlungsfähigen technischen und einer ästhetisch wertigen, aber nicht lehrbaren Vortragsart," ale aj medzi „technisch richtigem und schönem Vortrag".[66]

Podnietený kritickými výhradami k prvému vydaniu svojej klavírnej školy pozmenil a doplnil Hummel v druhom vydaní, ktoré vyšlo až po jeho smrti roku 1838, predovšetkým tie kapitoly v tretej časti, v ktorých rozoberá rozdiel medzi pekným a výrazným prednesom a rozšíril state venované problematike preludovania a fantazijnej improvizácie na klavíri.

Pri zvažovaní významu Hummelovej klavírnej školy je napokon dôležité uvedomiť si, že dielo sa stalo zásadným predobrazom klavírnej školy Carla Czerneho, považovanej za najvýznamnejší interpretačný traktát klavírnej hry z prvej polovice 19. storočia:

> „[...] Hummels Schule [hatte] durch die enge Verbindung von Klavierpraxis und Musiklehre und die didaktisch wohlbedachte Kombination von Übungsexempeln und ästhetisch abgerundeten ‚Handstücken' im Hinblick auf den Anspruch eines theoretisch-praktischen Lehrbuchs Massstäbe gesetzt, die zu den wichtigsten Voraussetzungen für die vierbändige *Vollständige theoretische-practische Pianoforte-Schule* gehören, die Czerny dann 1839 vorlegte."[67]

Okrem toho upozorňuje Grimm už v úvodnom odstavci svojej štúdie na to, že sústredenie pozornosti na Czerneho interpretačný traktát klavírnej hry, považovaný za kľúčový pramenný zdroj z prvej polovice 19. storočia, je pravdepodobne dôvodom absencie samostatných prác venovaných reflexii Hummelovej klavírnej školy,

> „[...] da die pädagogisch orientierte Forschung zu Klavierspiel und Klavierunterricht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bislang vor allem die Auseinandersetzung mit der Klavierschule von Carl Czerny in den Mittelpunkt ihres Interesses gestellt hat."[68]

Za organické pokračovanie, resp. dovŕšenie Hummelových snáh, považuje Czerneho klavírnu školu aj Mauser:

> „Die Betonung der technisch-praktischen Seite des Klavierspiels, die sich in Form umfangreicher systematischer Übungen bereits bei Johann Nepomuk Hummel [...] andeutet, dominiert in Carl Czernys *Großer Pianoforteschule* op. 500 eindeutig. Als Schüler Ludwig van Beethovens und Lehrer Franz Liszts, Theodor Leschetizkys und Theodor Kullaks, die ihrerseits als wesentliche Repräsentanten des Virtuosentums eine Vielzahl von Schülern ausbildeten, darf sein Wirken als entscheidende Nahtstelle im Sinn des 19. Jahrhunderts gesehen werden. [...] Diesem Vordringen der technischen Seite des Klavierspiels [...] [entspricht] jedoch eine differenzierte Vortragslehre [...]. Zweifellos wurde mit Carl Czernys klaviermethodischem Werk endgültig die Position moderner

[66] GRIMM, Ref. 17, s. 100.
[67] GRIMM, Ref. 17, s. 102.
[68] GRIMM, Ref. 17, s. 89.

Virtuosen- und Interpretenkultur fixiert, auf der sich die Kunst des Klavierspiels bis heute bewegt."[69]

V záujme objektívneho vyhodnotenia Hummelovho skladateľsko-interpretačného prínosu, ako aj postavenia Hummelovej klavírnej školy v rámci traktátov 19. storočia, je dôležité zohľadniť aj okolnosť, že Czerneho postoj voči Hummelovi nebol neutrálny, nakoľko v rámci dilemy medzi estetikou kompozično-interpretačných ideálov Beethovena a Hummela bol Czerny stúpencom „opozičného" tábora.

Pri snahe o objektívne vyhodnotenie významu Hummelovej klavírnej školy si napokon treba uvedomiť, že práve v čase jej vzniku (1820 – 1825) sa v stavbe klavírov presadili výdobytky, na základe ktorých tento nástroj dosiahol svoj dodnes obvyklý status: repetičná mechanika – Erard 1821; liatinový rám – Babcock 1825; pevné struny z liatej ocele – Webster 1834; krížový poťah strún a ťažké hlavice kladiviek potiahnuté plsťou – Pape 1824 und 1826.[70] Zdokonalenie nástrojov bolo bezprostredným predpokladom novej paradigmy estetiky klavírnej hry, ktorá sa konštituovala v dielach Chopina a Liszta.

Hummelove výdobytky mali bezprostredný význam predovšetkým pre Chopina, ktorý si Hummela vážil najväčšmi spomedzi generácie raných romantikov. Chopin bol dôkladne oboznámený s Hummelovou klavírnou školou a jeho prstokladovou systematikou, o ktorej mal mimoriadne vysokú mienku:

„Podľa Chopina ‚Hummel bol v danej oblasti najerudovanejší'. Vyznanie nie je náhodné, pretože práve Hummel, ktorý zafixoval svoje metodické (prstokladové) názory do veľkej klavírnej školy [...], sa tešil Chopinovmu zvláštnemu uznaniu a pocitu umeleckej spriaznenosti."[71]

Hummela si Chopin rovnako vážil aj ako skladateľa:

„Veľký význam v pedagogickej práci pripisoval Hummelovi a jeho skladbám: nazýval ich podobne ako Bachove diela ‚kľúčom ku klavírnej hre' a neustále ich používal na hodinách so žiakmi."[72]

Voči Hummelovmu najvýznamnejšiemu rivalovi Beethovenovi a jeho poetike mal Chopin skôr rezervovaný vzťah:

„Beethoven bol pre neho príliš mohutný, napätý. I pri všetkom nadšení Beethovenovými dielami mnohé z nich, povedané slovami Liszta, sa mu zdali neotesané. [...] Možno povedať, že Chopin pociťoval k Beethovenovi úctu, no buričský, dramaticky napätý duch beethovenovskej hudby mu zostával cudzí. Pritom vo vyučovacom procese mu

---

69 MAUSER, Ref. 12, s. 393.

70 MAUSER, Ref. 12, s. 360.

71 MIĽŠTEJN, Jakov Izakovič: Štúdie o Chopinovi. In: ZAGAR, Peter (ed.): MIĽŠTEJN, Jakov Izakovič – KREMENŠTEJNOVÁ, Berta Ljebaševna: *Štúdie o Chopinovi. – Pedagogika G. G. Nejgauza*. Bratislava : Hudobné centrum, 2004, s. 77.

72 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 90. Viď aj BULA, Karol: Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischen Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin. In: JUNG, Hans Rudolf: *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar*. Weimar : Druckhaus Weimar, 1978, s. 40.

neprekážalo, aby po svojom demonštroval Beethovenove sonáty a navrhoval žiakom rôzne varianty interpretácie."[73]

Chopin a Liszt boli určujúcimi skladateľmi v rozvoji nového štýlu klavírnej hry, pre ktorý sú príznačné veľkorysé akordické rozklady a rovnomernejšie využitie rozmanitých registrov nástroja. Estetický ideál veľkopriestorového a veľkorozmerného zvuku však obaja skladatelia dosiahli odlišným spôsobom: v Chopinových kompozíciách je primárna melódia, určujúcim parametrom je plastická horizontálna konštrukcia, zatiaľ čo u Liszta dominuje harmónia a vertikála. Pokiaľ Liszt uprednostňuje monumentálne akordické komplexy, koncipuje teda Chopin hudobnú faktúru skôr melodicky – jeho figurácie sú založené predovšetkým na chromatickom obohrávaní trojzvukov a ďalších harmonických útvarov rozličnými priechodnými, pomocnými a prieťažnými tónmi, aké nachádzame už u Hummela, avšak takmer len v oblasti diskantu. Polyfónia vedľajších hlasov patrí k charakteristickým znakom Chopinových diel: samostatné melodické línie Chopin často ozrejmuje aj prostredníctvom notácie (dlhšie rytmické hodnoty); nie náhodou sa Chopin často označuje ako „skladateľ ľavej ruky". V kapitole *O klavírnej faktúre Chopina a Liszta* charakterizuje Miľštejn rozdiel medzi oboma autormi nasledovne:

„Melos sa u Chopina celkove vyskytuje nielen v melodickej línii, ale aj v línii sprievodu, v basoch a všetkých vedľajších hlasoch. [...] Pre Chopinovu faktúru (oveľa viac než pre faktúru Lisztovu) je príznačná polyfónia vedľajších hlasov (v duchu hudby slovanských národov); sprievod je u Chopina takmer vždy aktívne-melodickým prvkom a nie prvkom pasívne-figuratívnym [...]. U Chopina možno hovoriť dokonca o zvláštnej faktúre vedľajších hlasov, o celom systéme kombinácií a vyčlenení samostatných vedľajších melodických línií (najmä v jeho neskorších skladbách), konečne o faktúre fiktívnej polyfónie (napríklad o vyčlenení melódie na hrebeňoch široko lomených rozkladov, o demonštrovaní skrytých melodických nôt v pasážach atď.), jedným slovom: o melodickom nasýtení hudobného tkaniva ako celku."[74]

Napriek tomu, že hudobné tkanivo v Chopinových dielach sa formuje predovšetkým melodicky, jeho harmónia, ktorá je výsledkom melodických peripetií viacerých simultánne prebiehajúcich línií, je bohato diferencovaná a nasýtená chromatikou. Naproti tomu Lisztovým východiskom býva skôr určitý harmonický spoj alebo harmonický sled, z ktorého sa melodické kontúry vyčleňujú ako sekundárny element. Podľa Miľštejna

„Pre Chopina je prvoradá plastická, horizontálna konštrukcia; Liszt je náchylnejší k vertikálnemu princípu organizácie matérie, plastická konštrukcia nie je pre neho tak podstatná a určujúca."[75]

Hudobná faktúra Chopinových diel tak prezentuje vnútorne podstatne individualizovanejší ideál zvukovej plnosti.

Ak Liszt nadviazal skôr na Beethovenov inštrumentálny štýl a jeho zámerom bolo dosiahnuť na klavíri orchestrálne efekty, budoval Chopin skôr na klasických princípoch klavírnej hry. So svojím priehľadným, zreteľným a svetlým zvukovým ideálom

[73] MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 91.
[74] MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 143.
[75] MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 143.

nadväzuje Chopin na Hummela a jeho estetiku klavírnej hry. Podobne ako Hummel, uprednostňoval aj Chopin Pleyelove nástroje oproti Érardovým alebo Broadwoodovým kvôli možnosti ľahšieho úhozu a kvôli ich striebristo svetlému, trochu zastrenému tónu.[76]

Chopin ďalej kultivoval a diferencoval kultúru úhozu: tak napríklad rozlišuje medzi viacerými druhmi artikulácie *legato*, o. i. kombinuje predpis *legato* nezriedka s *leggiero* a *leggierissimo* a tým postuluje ideál viazanej hry so svetlou zvukovosťou, ktorá nadväzuje na estetické ideály hudobného klasicizmu, naďalej rozvíjané Hummelom. V tomto duchu sa nesie aj

> „technika zvláštneho brilantného legata, ktoré sa niečím blížilo k non legatu – tzv. jeu perlé (‚perlivá hra', ‚hra ako perly'). Bolo nemysliteľné bez rovnomernosti tónov, presnosti dotyku prstov, ktoré sú v sústavnom dotyku s klávesmi [túto požiadavku opakovane nachádzame aj v Hummelovej klavírnej škole, konkrétne v jeho komentároch k technike hry prstokladových cvičení v druhej časti, p. a.]."[77]

Chopinovým ideálom, rovnako ako Hummelovým, bolo dosiahnuť na klavíri spevnosť príbuznú umeniu spevu eliminujúcu drsné, ostré, „klopajúce" tóny.[78] Rovnako ako pre Hummela, bol aj pre Chopina ohľadom kantability klavírneho prednesu rozhodujúci predobraz spevu a ideály operného umenia bel canto. Podľa Miľštejna

> „So Chopinovým vokálnym zameraním nepochybne súvisí aj hudobná terminológia pre rôzne klaviristické postupy. Určite netreba rozvádzať pojem cantabile, ktorý priamo poukazuje na plynulo tečúcu kantilénu (Chopinovo cantabile znamená nasledovať príklad dobrého speváka: pomocou ponoru prstov do klávesov pridávať melódii objem a prirodzenosť znenia)."[79]

Miľštejn, ktorý v súvislosti so Chopinom viackrát poukazuje na zásadný vplyv Hummela na Chopinovu poetiku, však zjavne nie je celkom oboznámený s Hummelovou klavírnou školou, resp. nedoceňuje Hummelov vplyv na Chopina, pokiaľ ide o uplatnenie prvkov vokálnej interpretačnej praxe v oblasti interpretačnej praxe klavírnej hry:

> „V dôsledku neoblomného želania aplikovať vokálne výrazové možnosti a prostriedky na klavír Chopin v podstate objavil bel canto klavírnej hry, pričom jeho podstata nespočíva vo vonkajšej analógii klaviristických postupov s vokálnymi postupmi talianskej školy, ale v ich vnútornej jednote."[80]

Zo speváckej terminológie prevzal Chopin viaceré prednesové a dynamicko-agogické inštrukcie; viaceré z nich však nachádzame už u Hummela, ako napríklad *calando* (podľa Hummela *beruhigend* späté so súčasnou „Verminderung der Stärke";[81] podľa Miľštejna obsahuje Chopinovo calando „prvky diminuenda a ritardanda, teda zoslabenie znenia a spomalenie pohybu"[82]), alebo *smorzando* (podľa Hummela *verlö-*

---

76 MAUSER, Ref. 12, s. 396.
77 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 58.
78 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s, 50-51.
79 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 54.
80 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 54-55.
81 HUMMEL, Ref. 4, s. 58.
82 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 61.

*schend*;[83] podľa Chopina „sotva badateľné zoslabenie už predtým zoslabeného znenia až po jeho úplný zánik)".[84]

Ako interpret si Chopin vytvoril meno aj na základe svojej dokonalej legatovej hry. Pozoruhodná v tejto súvislosti je predovšetkým technika takzvaného „fiktívneho" *legata*,[85] ktoré Chopin na jednej strane, opierajúc sa o Hummelovu prstokladovú systematiku, dosiahol na základe rafinovaného prekonania nemožnosti fyzického spojenia určitých klávesov v dôsledku prekladania a podkladania prstov, na druhej strane s pomocou pedála. Pokiaľ Hummel vo svojej klavírnej škole od využitia pedála ako „Deckmantel [...] eines unreinen und notenverschluckenden Spiels"[86] skôr odrádza, je umenie klavírnej hry po Chopinovi a Lisztovi bez využitia pedála úplne nepredstaviteľné. To prirodzene súvisí s novými možnosťami tónového nuansovania, ktoré prinieslo technické zdokonalenie pedálov. V snahe dosiahnuť kantabilné a výrazovo bohato diferencované vedenie línií vypracoval Chopin rozmanité pedálové techniky: okrem už známych techník ako tónový, harmonický a spájajúci pedál dosiahol Chopin veľmi subtílne výrazové efekty s pomocou rýchlej výmeny pedála bez jeho pustenia (polovičný, štvrtinový pedál) a rôzne ďalšie jemné gradácie a tieňovania až po nepretržitú pulzáciu a pedálové vibrato.[87] K ďalšej diferenciácii výrazu nabádal Chopin na základe využitia ľavého pedála (*una corda*), ktoré odporúčal predovšetkým pri modulačných prechodoch, durovo-molových zmenách a enharmonických prehodnoteniach.[88]

## Problém prednesu a charakteru

Chopinovo umenie klavírnej hry preslávil aj jeho *rubatový prednes*, ktorý sa zvykne považovať za pokračovanie v tradícii C. Ph. E. Bacha, ktorý roku 1787 v treťom vydaní svojho interpretačného traktátu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* charakterizuje *rubato* ako kombináciu dvoch protichodných síl – jednej, ktorá sa metricky podvoľuje a druhej, ktorá sa metra striktne pridržiava – a ktorý pôsobenie týchto síl identifikuje s rukami klaviristu:

> „Wenn die Ausführung so ist, daß man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünctlichste alle Tacttheile anschläget: so hat man gethan, was man hat thun sollen."[89]

V tomto zmysle však o problematike rubatového prednesu píše už Wolfgang Amadeus Mozart v liste svojmu otcovi z 23. – 27. októbra 1777:

---

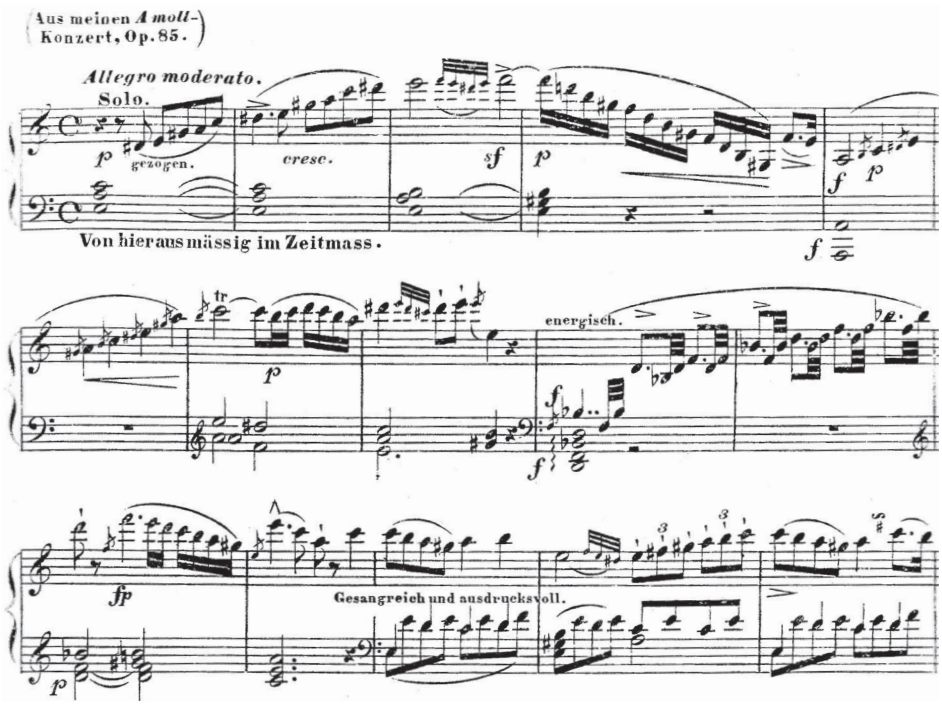
83 HUMMEL, Ref. 4, s. 58.
84 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 61.
85 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 65.
86 HUMMEL, Ref. 4, s. 452.
87 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 69.
88 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 68.
89 Cit. podľa MAUSER, Ref. 12, s. 369.

„[...] daß ich immer accurat im Tact bleybe: über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bei ihnen gibt die lincke Hand nach.“[90]

Hoci Hummel o problematike rubata vyslovene nehovorí, poskytuje v kapitole *Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend* svojej klavírnej školy na základe výňatkov zo svojich vlastných diel celkom konkrétne inštrukcie na uplatnenie tohto spôsobu prednesu. Ako sme už spomenuli, v druhom vydaní tretej časti svojej klavírnej školy demonštruje Hummel na príkladoch zo svojich vlastných diel požiadavky na flexibilitu tempa a spôsob úhozu, pričom zreteľne rozlišuje predovšetkým medzi perlivo-brilantnými pasážami na jednej strane a kantabilnými pasážami na druhej strane.

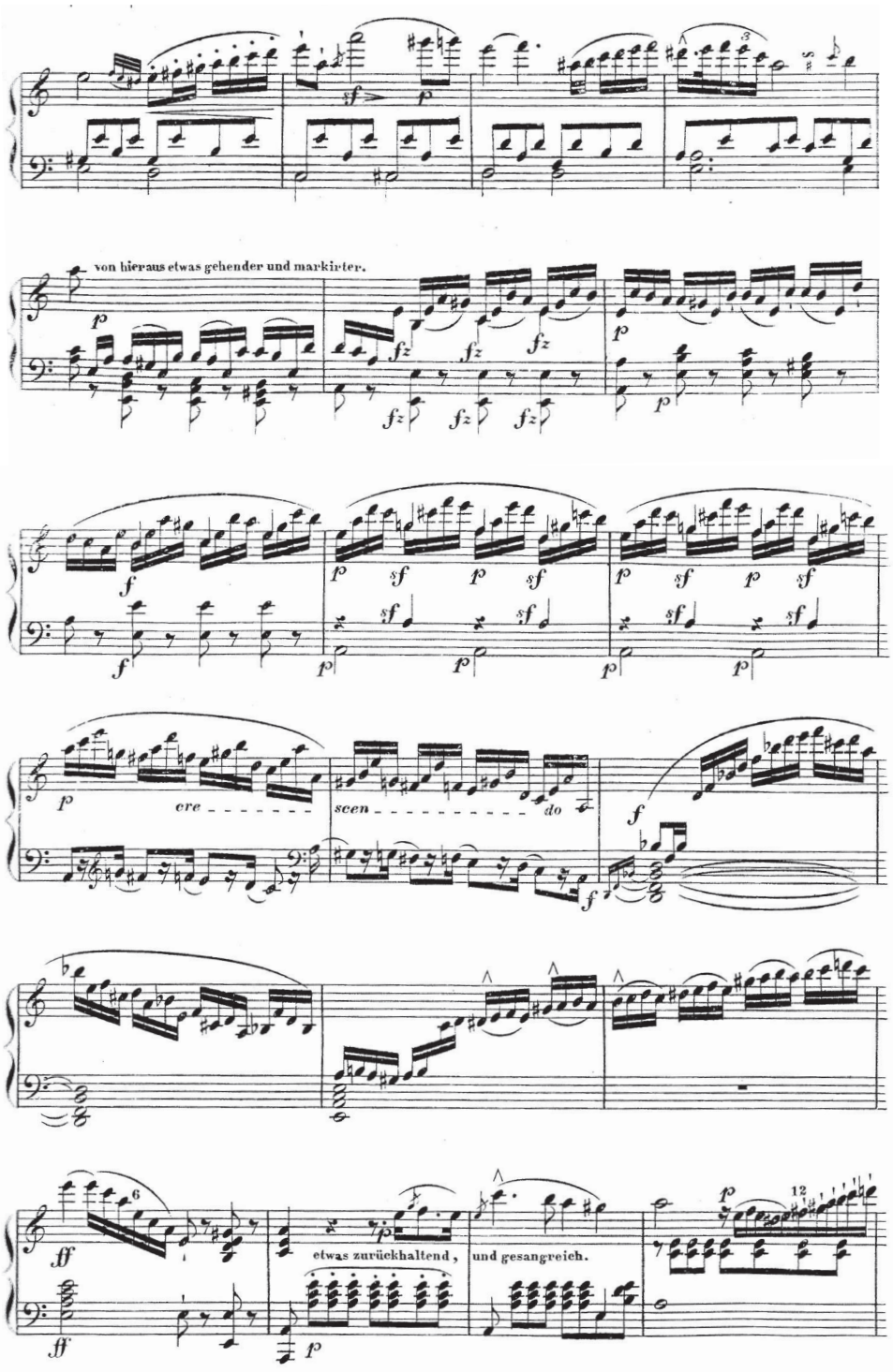
Pokúsim sa teraz aspoň naznačiť, čo Hummel chápal pod pojmom „pekný prednes“: nasledujúci príklad prezentuje prvý sólový vstup klaviristu v *Koncerte pre klavír a orchester a mol* op. 85 s prednesovými označeniami doplnenými samotným Hummelom, ako „von hier aus mässig im Zeitmass, gezogen, energisch, gesangreich und ausdrucksvoll, von hier etwas gehender und markirter“:

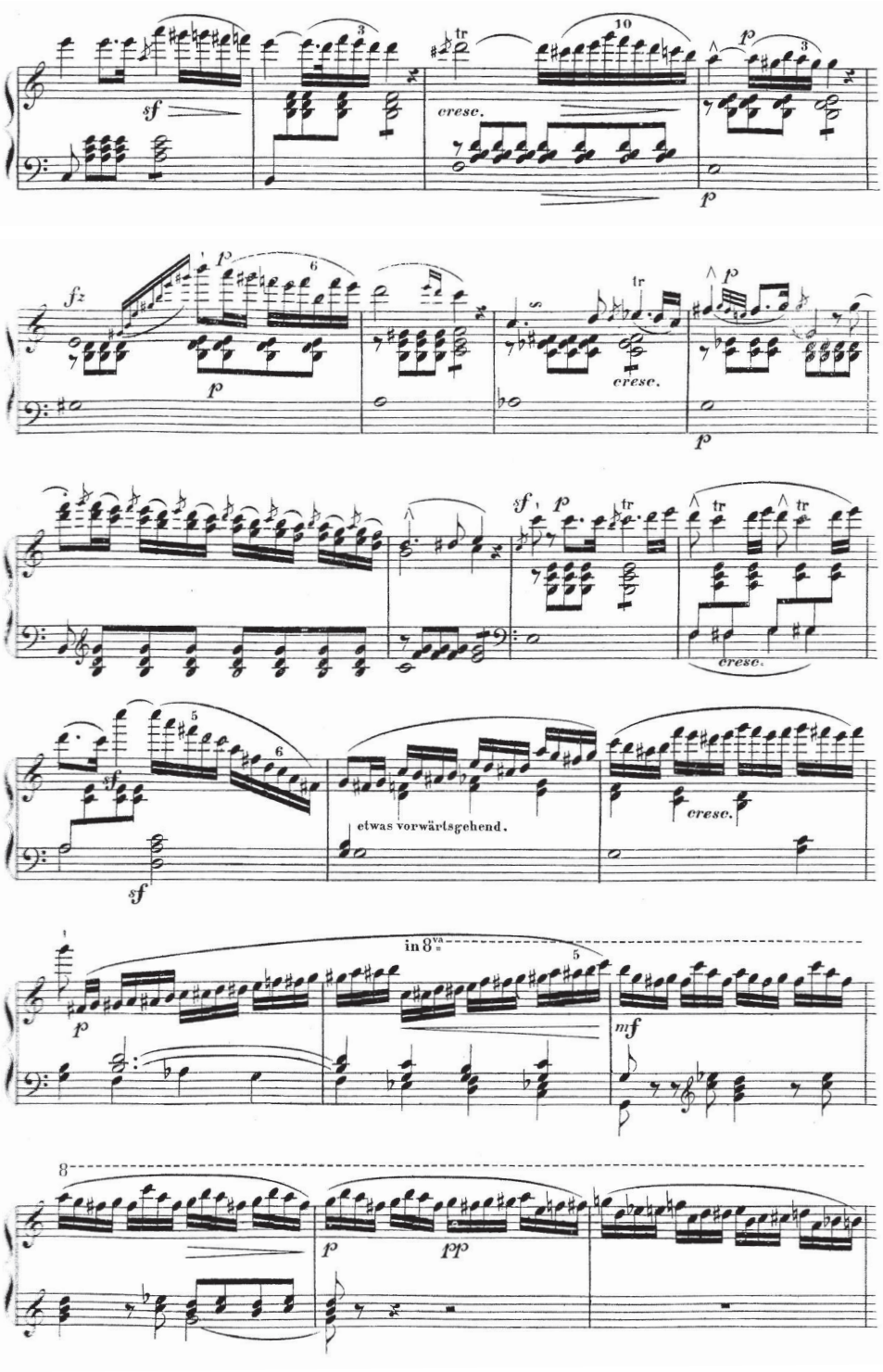
**Príklad 9:**[91]

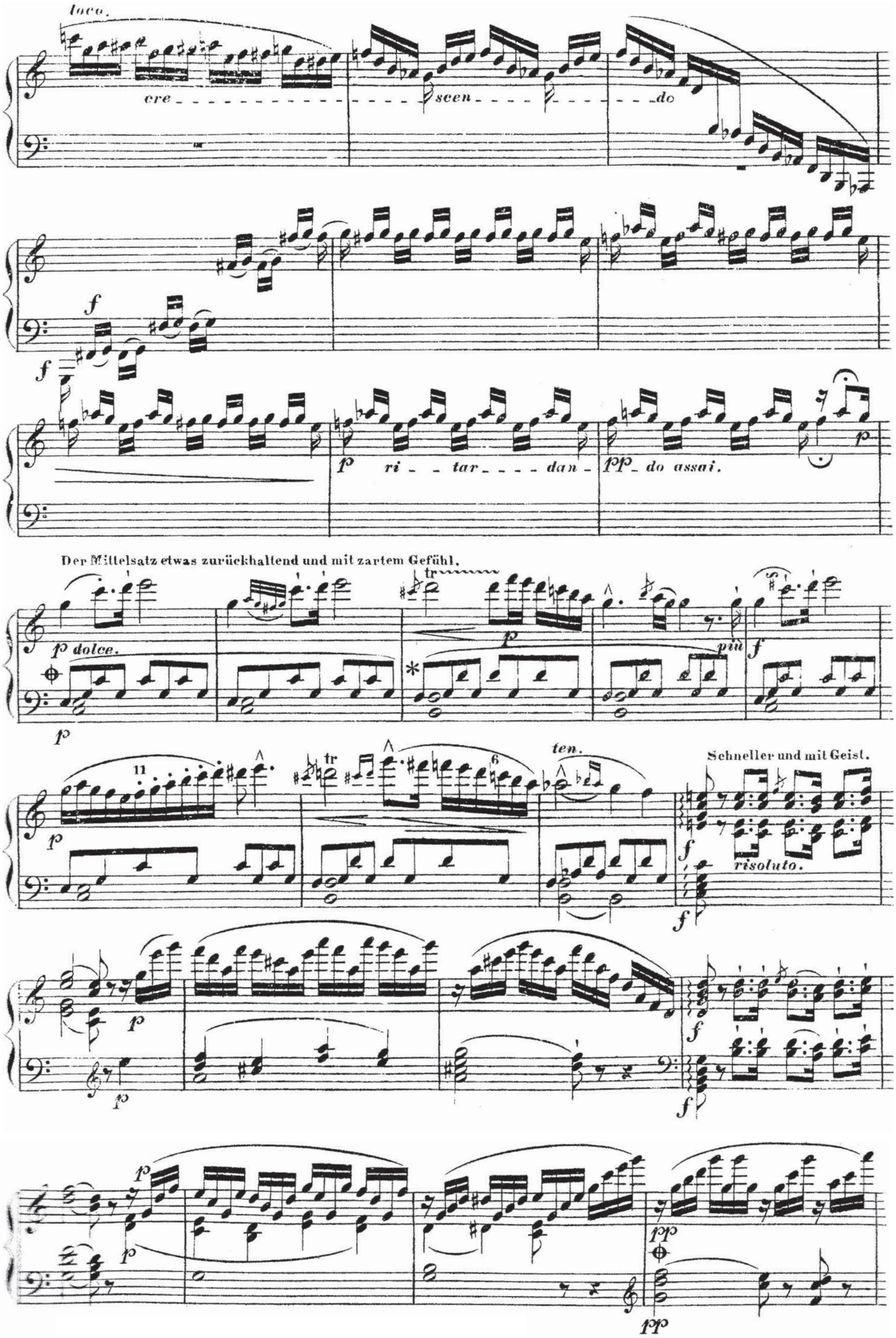


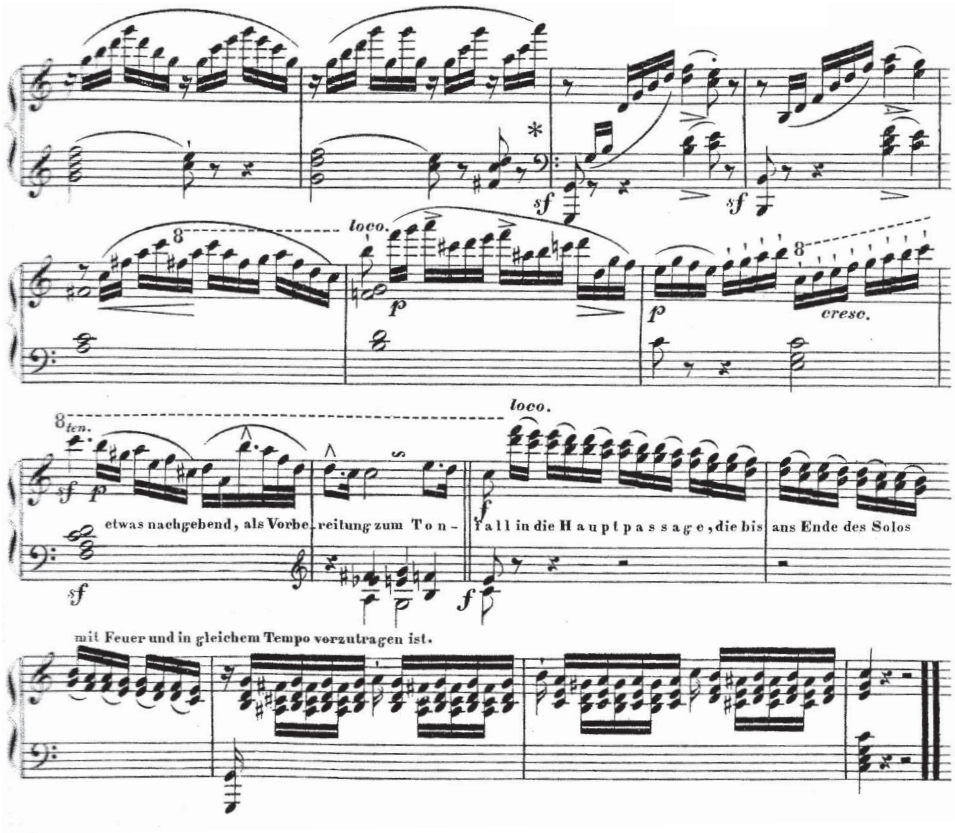

[90] UHDE, Jürgen – WIELAND, Renate: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung.* Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1988, s. 257.

[91] HUMMEL, Johann Nepomuk: *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 85, 1. časť, t. 120-214.


von hieraus etwas gehender und markirter.
cre
scen
do
etwas zurückhaltend,
und gesangreich.


sf
cresc.
p
fz
tr
etwas vorwärtsgehend.
in 8va
mf
pp


loco.
cre - - - - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - do
ri - - tar - - - - dan - pp - do assai.
Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.
p dolce.
più
ten.
Schneller und mit Geist.
risoluto.




Na tomto príklade poznamenáva Hummel celkom všeobecne k problematike interpretácie kompozícií v tempe *allegro*:

> „Das Allegro fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische, theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im Allegro kommenden sangbaren Stellen können [...] zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rhapsodisches Ansehen bekommt.“[92]

> „Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittelideen, muss fast nur unmerklich geschehen, und nie bis zu dem Adagio herabgezogen werden; so auch, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint.“[93]

Ako ozrejmujú tieto komentáre, bola pre Hummela pri voľbe tempa určujúca predstava základnej tempovej osi, ktorá mala v princípe zostať zachovaná v priebehu celej skladby a od ktorej sa interpret, celkom v duchu moderných teórií hudobnej interpre-

92 HUMMEL, Ref. 4, s. 428.
93 HUMMEL, Ref. 4, s. 437.

tácie, napríklad Theodora Wiesengrunda Adorna,[94] mal flexibilne odchyľovať v súlade s rozmanitým individuálnym charakterom jednotlivých úsekov.

> „Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo, sondern ergreife (mag er auch bei Gesangsstellen anhalten, oder gewisse Passagen ein wenig modificiren) immer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass [...]. Er übertriebe auch nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompanieren können."[95]

Nasledujúca poznámka ozrejmuje, že Hummel bol aj významným zástancom rubatového prednesu:

> „Die kleinen Verzierungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind."[96]

Podľa Miľštejna predstavuje rubato v Chopinovom poňatí nóvum, keďže rytmicky uvoľnenú hru dokázal spojiť s výrazom individuálneho charakteru:

> „[...] klasická strohosť sa u neho snúbi s romanticky plastickou improvizovanosťou voľného pohybu. Jeho rubato [...] súvisí nielen s temporytmom, ale aj s dynamikou, artikuláciou, koloristickými efektmi."[97]

## Záver

Určite nie je náhoda, že renesanciu záujmu o Hummelovu hudbu datujeme od ostatných desaťročí 20. storočia. Roku 1987 vyšla nahrávka Hummelových *Koncertov pre klavír a orchester a mol* op. 85 a *h mol* op. 89, ktorú anglický klavirista Stephen Hough nahral na modernom koncertnom krídle spolu s English Chamber Orchestra pod taktovkou Brydena Thomsona. Na základe tejto interpretácie, ktorá síce celkom nezodpovedá interpretačným ideálom samotného Hummela, ktoré zastáva vo svojej klavírnej škole a demonštruje skôr tie výdobytky, ktoré Chopin odhalil pri interpretácii Hummelovej hudby na modernejších nástrojoch, poukázal Hough na Hummelove zásluhy o vývoj nielen hudby samotného Chopina, ale klavírnej hudby 19. storočia všeobecne a týmto spôsobom ozrejmil potenciál jeho hudby pre budúcnosť.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu Kontexty hudby pre klávesové nástroje na Slovensku : osobnosti, štruktúra, funkcia. VEGA 2/0078/12, 2012–2015

---

94 K Adornovej teórii hudobnej interpretácie viď bližšie ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011 a ŠTEFKOVÁ, Ref. 48.

95 HUMMEL, Ref. 4, s. 428.

96 HUMMEL, Ref. 4, s. 433.

97 MIĽŠTEJN, Ref. 71, s. 47.

# RESUMÉ


## The Importance of the Piano Textbook of Johann Nepomuk Hummel for the Development of the Aesthetic Ideals of Piano Performance in the 19th Century

At the turn of the 19th century the Bratislava-born Johann Nepomuk Hummel, a pupil of Haydn and Mozart, was regarded as a rival of Ludwig van Beethoven.

In the second half of the 19th century, however, the opinion began to hold sway that while Beethoven was a fundamental innovator, Hummel should rather be considered an eclectic and "classicist" mannerist who had not been able to free himself from the shadow of the three "Viennese classics".

The author concentrates principally on assessing the status of Hummel's piano textbook in the context of 18th century performance tractates (J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart), which were premised on the aesthetic tenets and principles of performance of the late baroque period, though at the same time giving admittance to a number of innovative elements according with the aesthetic of the gallant or sensitive ("empfindsamer") style. She also undertakes a comparison of Hummel's piano textbook with the performance tractate by F. P. Rigler, who was an important model for Hummel and probably also his teacher in Bratislava. She elucidates Hummel's monumental piano textbook and points out that it was an exceptionally carefully considered work. It is above all the second part of the work that has an epochal importance, focused as it is on perfecting the principles of systematic finger placement; however, the third part, which concentrates on the question of performance modes and musical delivery, also offers valuable suggestions.

The author also undertakes a comparison of the performance ideals of Hummel and Beethoven, whose work and performance textbooks (which in Beethoven's case remained at the level of a draft) became significant premises for the new paradigm of the aesthetic ideal of piano-playing, represented by Franz Liszt and Fryderyk Chopin.

In contrast to Liszt, who was inspired rather by Beethoven's instrumental style and whose aim was to achieve orchestral effects on the piano, Chopin, with his transparent, clear and bright sound ideal, leans notably to the side of Hummel and his aesthetics of piano play.

Chopin was thoroughly familiar with Hummel's piano textbook and its system of finger placement, of which he had an exceptionally high opinion. In his views on the art of piano playing also, Chopin identified to a significant degree with Hummel. Basing herself on critical study of the current literature of Western and Eastern provenance, the author points to the fact that Hummel's influence on Chopin has not yet been fully appreciated, not only in terms of the evolution of his compositional ideal but also in his aesthetic ideal of piano-playing.