

VÝZNAM JOHANNA NEPOMUKA HUMMELA PRE GENÉZU ŠTÝLU „ROMANTICKEJ“ HUDBY

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 study aims to draw attention to specific stylistic features of the work of Johann Nepomuk Hummel, which is generally thought to be characterised by a certain anachronism, or a one-sided concentration on virtuosity and brilliance. Along with many compositions which correspond to the standard level of contemporary musical thinking and are dominated by virtuoso piano-playing, Hummel also composed a number of works which go beyond this stylistic level, due to their innovative quality and originality in harmony, texture, form and content. These works had an important influence on Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert and Liszt. When considering Hummel's work one needs to distinguish between the compositional line of the contemporary standard and his supreme works, which are among the supreme opuses in European musical literature.

Key words: musical style, virtuosity, classical style, romantic style

Hudba bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela (1778 – 1837) sa v posledných zhruba troch desaťročiach teší veľkému záujmu interpretov. Renesanciu Hummelovej hudby sprevádza aj vlna záujmu o reflexiu jeho postavenia v dejinách hudby. Hummel, ktorý bol Mozartovým a Haydnovým žiakom a Beethovenovým významným rivalom, bol počas svojho života považovaný za jedného z popredných európskych skladateľov, klavírných virtuózov a hudobných pedagógov. Krátko po Hummelovej smrti však väčšina jeho tvorby upadla do zabudnutia a jeho postavenie sa začalo reflektovať ako problematické: nakoľko sa na jednej strane akoby nedokázal „vymaniť“ z tieňa trojice „viedenských klasikov“ a na druhej strane akoby inovatívny potenciál jeho hudby nebol natoľko významný, aby ho bolo možné považovať za priekopnícky zjav nastávajúcej epochy hudobného romantizmu.

Ako tvorca vynikal Hummel predovšetkým v umení improvizácie, variácie a ornamentácie. Jeho rozsiahla tvorba zahŕňa prakticky všetky dobové žánre okrem symfónie a ťažiskovú úlohu v nej zohráva klavír, pre ktorý Hummel komponoval s priam fenomenálnou invenciou. Okrem sólových kompozícií tento nástroj dominuje aj v Hummelových koncertantných a komorných opusoch.

„Znovuobjavovanie“ Hummelovej hudby v 20. storočí sprevádza aj zmena pohľadu na význam jeho diela, pričom sa ukazuje, že Hummelove zásluhy na konštituovaní štýlu predovšetkým klavírnej hudby 19. storočia sú oveľa zásadnejšie, než sa donedávna predpokladalo. Nakoľko tieto skutočnosti reflektovala predovšetkým zahraničná resp. cudzojazyčná literatúra, cieľom tejto štúdie je poukázať na aktuálny stav poznania v tejto oblasti a na argumenty, potvrdzujúce Hummelov výrazný štýlotvorný vplyv na hudbu jeho nasledovníkov.

Na úvod citujem pasáže uverejnené v aktuálnych vydaniach najvýznamnejších hudobných encyklopédií MGG a Grove Dictionary zamerané na objasnenie Hummelovho kompozičného „štýlu“:

„V popredí stoja často virtuózne figurácie a brilantnosť hry. Tieto charakteristiky sa neviažu na druhý, pričom kompozície, čo je pri takom rozsiahlom diele takmer samozrejmé, vykazujú – pokiaľ ide o technické nároky – také rozpätie, ktoré sotva umožňuje hovoriť o nejakom „hummelovskom“ štýle. Hoci virtuoza vystupuje do popredia najmä v nesprevádzaných sólových dielach pre klavír, technicky náročný part klávesového nástroja tvorí ťažisko často aj v komorných dielach s klavírom, zvlášť v septetách, ktoré sú svojím obsadením blízke klavírnemu koncertu. Pritom sa však skladby nevyčerpávajú tým, že by na obdiv vystavovali technické finesy a uspokojovali sa len s opakovaním známych pasáží: typické figurácie virtuóznej klavírnej hudby sú často podstatne preniknuté chromatikou alebo vedené v sextách príp. terciách, okrem toho Hummel používa niektoré dovtedy zriedka požadované alebo nové efekty (ako napríklad oktavové glissando) [...] Opakovane sa poukázalo na to, že Hummel tvorí spojovací článok medzi ornamentikou 18. storočia a figuratívnymi modelmi Chopina. [...] Napriek všeobecnej dominancii vrchného hlasu a faktúre jednoznačne rozštiepenej na melodické a sprievodné vrstvy [Hummel – pozn. a.] vsúva stále znovu polyfonické pasáže, najmä na koniec rozvedení v sonátových častiach alebo finále. Dlho tradovaný predsudok, že Hummel len kopíruje virtuózne prvky Mozartovej klavírnej sadzby, bez toho, že by mu vo svojej hudobnej reči pridal niečo nové, alebo ju dokázal naplniť nejakým originálnym hudobným obsahom, vyvracia napríklad inštrumentácia jeho klavírných koncertov; známe je napríklad *Larghetto* s lesnými rohmi z tretieho *Klavírneho koncertu h mol* op. 89 (1821). Takýmto obohateniami žánru brilantného klavírneho koncertu stál Hummel – podobne v komornej hudbe – a to predovšetkým v klavírnom triu – kompozično-technicky na vrchole svojej doby [...] V prípade takej „pokrokovej“ kompozície, akou je *Klavírna sonáta fis mol* op. 81 (1819), je pre hudobnú reč, ktorú si ešte Schumann ctil ako mimoriadnu, rozhodujúcou voľba tóniny. Popritom mohla spolu s patetickým gestom istú rolu zohrávať aj harmonická faktúra s chromatickými pasážami a mediantnými zvukovými spojami.“

(MGG)¹

¹ GREGER-AMANSCHAUER, Sabine: Hummel, Johann Nepomuk [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Bd. 6, ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1999, stĺpec 509-510.

„Hummelova hudba patrí po štylistickej stránke k tomu najskvelejšiemu z posledných rokov klasicizmu, so zásadne homofonickou textúrou, s dobre konštruovanými, prepracovanými, virtuózne zdobenými melódiami talianskeho charakteru, klenúciami sa nad modernizovaným Albertiho sprievodom. Jeho štýl, ktorý je najmodernejší v dielach využívajúcich klavír, sa uberal priamočiarou vývinovou cestou počas celého jeho života, hoci po návrate na koncertné pódium roku 1814 jeho kompozície zásadne expandovali, pokiaľ ide o výrazovú škálu, harmonickú a melodickú variabilitu a brilantnosť. Napriek týmto preromantickým prvkom je tento štýl vo svojej podstate stále ešte zreteľne klasický a zotrúvanie v jednej výrazovej polohe počas dlhých úsekov je v zásadnom rozpore s emocionálnymi kontrastmi, ktoré využíva mladšia generácia. [...] Prítomnosť takých formúl v Hummelových rukopisoch, akou je číslovaný bas, svedčí o tom, že hudbu chápal ako ozdobovanie harmonických postupov. Táto zdanlivo archaická metóda sa však nevylučuje s moderným a imaginatívnym harmonickým slovníkom. [...] Napriek orientácii na skôr harmonicky koncipované štruktúry Hummel exceloval v traktovaní melódie, obzvlášť vo svojich zreloch dielach, kde sa línie stávajú menej predvídateľnými a symetrickými a kde napokon podoba ornamentácie a nové harmonické prostriedky vyústili do dlhých fráz, ktoré stáli na najvyššej úrovni doby (s výnimkou Beethovena). Nakoľko svoje melódie podporuje dôkladnou sprievodnou textúrou, a tento sprievod je zriedka umiestnený inde než pod melódiou, môžeme jeho hudbu popísať tak, ako by ju fyzicky vnímal klavirista – ako „pravorukú“.“

(Grove Dictionary)²

Obe lexikónové heslá pri hodnotení Hummelovej tvorby prezentujú dnes štandardne prevládajúci všeobecný názor na štýl Hummelovej tvorby. Obom textom je spoločná istá, hoci nie celkom otvorene artikulovaná rozpačitosť, pokiaľ ide o „progressivnosť“ Hummelovej štýlovej orientácie, napríklad:

1. Hummel nebol tvorcom formátu, ktorý by bol schopný dospieť k štýlotvorným zmenám.
2. Hummelova predstavivosť a invencia vychádzajú z predstavy elementárnej tradičnej klavírnej sadzby („pravoruká“ hudba), t. j. faktúry založenej na sopránovej kantiléne v pravej ruke sprevádzanej rozloženými akordmi. Hummelov prínos spočíva len v ozvláštnení týchto prvkov: vo vynachádzavosti v oblasti ornamentiky a melodických variácií, kde sa nechal inšpirovať technikou talianskeho belcanta, ktorú transformoval do média klavírnej hry a v určitej modernizácii sprievodu v podobe rozložených akordov („Albertiho basov“) v ľavej ruke.
3. Hoci sa S. Greger-Amanshauer snaží Hummela obhájiť voči obvineniam, že „len kopíruje virtuózne prvky Mozartovej klavírnej sadzby“, či trpí nedostatkom originality, pokiaľ ide o obsahovú zložku jeho kompozícií, jej jedinými argumentmi v prospech Hummela sú len druhoradé kompozičné aspekty – ako originálna inštrumentácia a stupňovanie brilantnosti.
4. J. Sachs má zjavne ambíciu priznať Hummelovi štýlový pokrok smerom k „preromantizmu“ v neskorom štádiu jeho tvorby; podstatu tohto pokroku však definuje dosť hmlisto (rozširovanie výrazovej škály, ďalšie stupňovanie harmonickej a melodickkej variability a brilantnosti...).

² 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.

5. Oblasť inovácie, ktoré obaja autori Hummelovi pripisujú, sú skôr podružné: „originalitu“ pripisujú Hummelovým klavírnym koncertom len na základe inštrumentácie, jeho *Klavírnej sonáte fis mol* na základe výberu tóniny; vyzdvihnutie modernosti a inovatívnosti Hummelovho harmonického slovníka je vzápätí oslabené poznámkou o archaickom využívaní techniky číslovaného basu; aj konštatovanie o ústupe z klasických pozícií na základe nového spôsobu traktovania melodickéj línie znamená nakoniec len toľko, že sa stávajú „menej predvídateľnými, symetrickými a natoľko dlhými, že stoja na najvyššej úrovni doby;“ – pravda, „s výnimkou Beethovena...“

Pozornosť bratislavskému rodákovi venovali, samozrejme, aj slovenskí muzikológovia. Obsažný príspevok na margo významu tvorby J. N. Hummela uverejnil Igor Berger pri príležitosti 200. výročia narodenia skladateľa roku 1978:

„J. N. Hummel vstúpil do dejín hudby ako jeden z najvýraznejších predstaviteľov brilantného slohu a klasickej virtuozy. Ako žiak a obdivovateľ Mozarta nastolil vo svojej klavírnej tvorbe nový pohľad na využitie kantabilných a technických prvkov, ktoré boli práve u Mozarta tak dokonale skĺbené. Hummelova klavírna tvorba je značne rozsiahla [...] Z nej sú nesporne najvýznamnejšie klavírne koncerty a *mol* a *h mol* a *Sonáta fis mol*. Celá jeho klavírna tvorba sa vyznačuje pôvabom, eleganciou, leskom prstových pasáží a melodickou krásou. Novátorstvo dokázali oceniť už jeho generační druhovia a prví interpreti, ktorí boli postavení pred celkom nové technické i výrazové problémy. Azda najvypuklejšie sa to odráža v klavírnej kantiléne, z hľadiska ktorej nemôžeme Hummela už v žiadnom prípade označiť za epigóna veľkých majstrov klasicizmu. Jeho nekonvenčné intervalové kroky a melodické obraty narušujú tradičnú náväznosť melodickéj stavby. Neraz sa preto stáva, že Hummelove hudobné myšlienky sa hodnotia ako menej pôsobivé i menej nápadité než Mozartove či Beethovenove. Veľké množstvo prstových pasáží, figúr, terciových, sextových a oktavových behov kladie značné nároky na interpretov. Hummel v značnej miere využíva aj bohatú akordickú sadzbu. Pozornosť si zasluhuje i narušanie metrickej periodicity hudobných myšlienok. Konštelácia melicko-metrickej faktúry dosiahla v tvorbe Haydna, Mozarta či Beethovena optimálnu skĺbenosť a táto sa začínala postupne opotrebovať. Hummel a po ňom i J. L. Dusík cítili potrebu novej melicko-rytmickej väzby a realizovali ju vo svojej tvorbe. Hummelova klavírna sadzba – najmä vo vyzretom období – sa vyznačovala romantickými črtami. Melodická kresba nevyužívala však chromatické postupy, ale celý tento prerod sa odohrával na poli diatonickej konštelácie (chromatické kroky využíva skladateľ skôr v prstových figuráciách a v evolučnom type hudby). Hudobné myšlienky sa často drobia, resp. vyrastajú z jedného motivického jadra, pričom dôležitú úlohu zohráva prostá transpozícia, transgenerácia či transmutácia: spleť ozdôb jednoduchých behov či rozložených akordov je zabudovaná zväčša do vnútornej stavby motívu. Toto bol zároveň jeden z argumentov namierených proti Hummelovej klavírnej tvorbe: vyčítala sa mu najmä nedostatočná miera pre únosnosť, narušenie a popretie myšlienkového a tektonického kontinuity. Zaiste, nemožno poprieť, že u Hummela došlo k narušeniu klasickej invenčnej súdržnosti, ale treba to kvalifikovať ako zámer, z vývojového hľadiska nesporne pozitívny. Túto skutočnosť si povšimli a na ňu i nadviazali prví romantici včítane Chopina. Tento Hummelov prvok „prerušovanej kantilény“ bol príznačný takmer pre všetkých romantikov, najmä však Chopina a Liszta. Hummel teda vedome siahol po hypertrofii ozdôb a pripravoval tak zvrät vo vývoji klavírnej kantilény. Až u Hummela si plne uvedomujeme funkciu ozdôb

a ich vývojové smerovanie v klavírnej literatúre. Veď z nich sa vyvinula pohyblivosť klavírnej dikcie, množstvo behov a prstových figurácií uprostred hudobných myšlienok. Práca s hudobnou myšlienkou, či už vo forme sonátovej alebo variačnej, nie je u Hummela dopovedaná v takej výrazovej intenzite ako u jeho veľkých predchodcov, Hummel skôr ozdobuje svoje myšlienky, než by ich rozvíjal. Vo vývoji klavírnej literatúry – najmä ranoromantickej – možno hodnotiť túto Hummelovu črtu progresívne, pretože ďalší vývoj klavírnej sonáty najmä v tvorbe Schuberta alebo klavírných koncertov v tvorbe Mendelssohna sa neniesol v znamení evolučných partii – aspoň nie v beethovenovskom poňatí.

Pri pohľade na Hummelove harmonické myslenie musíme konštatovať mnohé progresívne prvky, ktoré v mnohom inšpirovali ďalšiu generáciu romantikov. Niekedy pôsobí jeho harmonické myslenie priam staticky – najmä v úsekoch kde dominuje klavírna virtuosita. Tu sa stáva striedanie harmonických funkcií čímsi sekundárnym. Sled funkčných zmien sa spomaľuje, je potrebný pridlhý úsek na to, aby mohlo vzniknúť vnútorné napätie. V každom prípade je skladateľova harmonická zložka statickejšia než melodická. Okrem toho pohyblivosť kantilény často vyviera zo snahy virtuózne dokresliť načrtnutý melodický spád. Preto Hummelova klavírna virtuosita je „voľne zavesená“ na melodicko-harmonickej kostre. Harmonická zložka v rámci vývinových zákonitostí klasicizmu bola nesporne dopovedaná Beethovenom. V jeho hudobnej reči sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia, kým Hummel vyzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách.

Ako vidieť Hummelov prínos vo vývoji klavírnej literatúry sa nedotýka rovnomerne všetkých zložiek hudobnej reči, avšak významné je to, že často naznačil, čo sám nedokázal dopovedať. Práve preto bolo v minulosti jeho miesto vo vývoji klavírnej literatúry sporné a neujasnené. Niektorí teoretici a skladatelia ho hodnotili ako Chopinovho predchodcu, iní zasa znevažovali či nedoceňovali jeho význam. Jeho miesto vo vývoji klavírnej literatúry je však trvalé a nezastupiteľné.³

Aj v podtexte tohto Bergerovho textu rezonuje rozpačitosť a pochybnosti:

1. Hoci Hummel vo svojej klavírnej tvorbe nastolil nový pohľad na „využitie kantabilných a technických prvkov“ v porovnaní s Mozartom, je prínosnosť tohto kroku vzápätí spochybnená konštatovaním, že tieto prvky „boli práve u Mozarta tak dokonale skĺbené“, zatiaľčo u Hummela dominujú technicko-virtuózne prvky.
2. Hummelovo novátorstvo spočíva v klavírnej kantiléne; ak však Berger vzápätí poukazuje na to, že Hummelove „nekonvenčné intervalové kroky a melodické obraty narušajú tradičnú návaznosť melodické stavby,“ takže jeho myšlienky sú v konečnom dôsledku „menej pôsobivé i menej nápadité než Mozartove či Beethovenove,“ je skutočný prínos Hummelovho „novátorstva“ dosť sporný.
3. V oblasti tektoniky sa Hummelovi vyčíta „„drobenie“ hudobných myšlienok,“ „nedostatočná miera pre únosnosť, narušenie a popretíranie myšlienkového a tektonického kontinuity.“ Pre objasnenie Hummelovho spôsobu narábania s hudobnými myšlienkami používa Berger termíny popredného slovenského muzikológa Jozefa Kresánka „transpozícia, transgenerácia a transmutácia.“ Používanie tejto terminológie, ktorá sa vyvinula na báze skúmania melodických útvarov v rámci suboktáv

³ BERGER, Igor: Klavírna tvorba Johanna Nepomuka Hummela. In: *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 23, s. 7.

vovej tonality, je však v prípade Hummela neadekvátne.⁴ Hoci figurácie v Hummelových skladbách často integrujú aj nedoškálne melodické tóny, posuny týchto melodických resp. figuratívnych modelov prebiehajú vždy na báze určitého tonálno-harmonického plánu, takže ide o tradičné sekvencie.

4. Tvrdenia, že v Hummelovej hudbe dochádza „k narušeniu klasickej invenčnej súdržnosti,“ konštatovanie uplatňovania „hypertrofie ozdôb“ či „prerušovanej kantilény,“ vyznievajú v zásade negatívne; Berger sa ich však vzápätí snaží ospravedlniť „ako zámer, z vývojového hľadiska nesporne pozitívny,“ nakoľko tento štylistický moment výrazne ovplyvnil „všetkých romantikov, najmä však Chopina a Liszta.“
5. Konštatovanie, že „Hummel skôr ozdobuje svoje myšlienky, než by ich rozvíjal“ implikuje, že Berger pri definícii Hummelovej práce s hudobným materiálom vychádza z paradigmy beethovenovského evolučného štýlu a jeho ideálu hudobnej logiky. Tvrdenie, že „práca s hudobnou myšlienkou, či už vo forme sonátovej alebo variačnej, nie je u Hummela dopovedaná v takej výrazovej intenzite ako u jeho veľkých predchodcov“, je výrazom dosť zásadnej pochybnosti; tú sa však Berger opätovne snaží zmierniť poukazom na to, že v Hummelovom prípade ide o „progresívnosť“, nakoľko „ďalší vývoj klavírnej sonáty najmä v tvorbe Schuberta alebo klavírných koncertov v tvorbe Mendelssohna sa neniesol v znamení evolučných partíí – aspoň nie v beethovenovskom poňatí.“
6. Hummelovu harmóniu Berger najskôr všeobecne charakterizuje ako „progresívnu“ a poukazuje na jej inšpiratívny vplyv na generáciu romantických skladateľov; vzápätí však platnosť svojho výroku relativizuje poukazom na statickosť harmonickej zložky v úsekoch s dominanciou klavírnej virtuozy, ktorá „je ‚voľne zavesená‘ na melodicko-harmonickej kostre.“
7. Podobne ako pri objasňovaní podstaty narábania s melodickými motívmi a figúrami, opiera sa Berger aj pri objasňovaní podstaty Hummelovho harmonického myslenia o idey významného slovenského teoretika Miroslava Filipa publikované v jeho najvýznamnejšej práci *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*: „Harmonická zložka v rámci vývinových zákonitostí klasicizmu bola nesporne dopovedaná Beethovenom. V jeho hudobnej reči sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia, kým Hummel vyzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách.“ To je dosť svojrázna interpretácia Filipových teórií, ktoré si však v súvislosti s objasnením podstaty Hum-

⁴ Viď KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (1. vyd. 1951), s. 132-133. Kresánek tieto termíny prevzal od Josefa Huttera a používal ich v súvislosti s uplatňovaním sa modifikácií suboktávových tonálnych jednotiek (kostier) v ľudových piesňach. Kresánek samotný zmysel týchto pojmov objasňuje nasledovne: „a) Transpozícia nastáva keď sa celý útvar (tetrachord, kvintakord atď.) posunie na iný stupeň, ale tak, že sa jeho genos nemení. Intervaly medzi tónmi zostávajú neporušené. b) Translácia nastáva, keď sa celý útvar (tetrachord, kvintakord atď.) posunie na iný stupeň, ale v rámci tónového radu, v rámci doškálnej stupnice. Tým sa zmení jeho genos, čiže intervaly medzi tónmi sa prispôbia novej polohe v tónovom rade (v stupnici). c) Transmutácia nastáva, keď sa nemenia tóny hestotes (útvar sa neposunuje), ale alteruje sa iba kinumanoi. Genos útvaru sa zmení na mieste chromatickou zmenou tónov kinumanoi. d) Transgenerácia kombinovaná nastáva vtedy, keď sa vykoná translácia i transmutácia zároveň. Pritom sa teda posunie celý útvar a zároveň nastane chromatická zmena, meniaci genos.“

melovho hudobného myslenia pozornosť zasluhujú. Pripomeňme si preto podstatu Filipovej teórie: harmóniu Filip chápe ako dialekticky protirečivú jednotu zložky horizontálnej ako prvotnej a vertikálnej ako druhotnej. Historickým predpokladom Filipovho uvažovania o podstate harmónie je povedomie o existencii kvintakordu ako jednotky a povedomie o harmonickej funkčnosti. Vývoj harmónie podľa Filipa prebieha cyklicky v zmysle nasledujúcich zákonitostí: 1. Zákon kontrastu a priorita horizontálnej zložky, t. j. hybným činiteľom harmonickeho vývoja je melodická zložka, ktorá prináša do relatívne stabilizovaných akordických štruktúr a harmonickej spojov nové, kontrastné prvky, predovšetkým v podobe melodických tónov – priechodného, striedavého a prietahu. 2. Zákon premeny následnosti na súčasnosť, t. j. po etape zvýšenej frekvencie výskytu určitého postupu, napríklad inštalovaní septimy do dominantného akordu melodickou cestou sa septima – pôvodne melodický kontrastujúci tón – stáva súčasťou nového súzvuku, dominantného septakordu, ktorý sa ako „vyšší komplex“ stáva novou „jednotkou“. 3. Zákon harmonickej korelácie, t. j. potom, ako sa pôvodne kontrastujúci prvok, napríklad dominantný septakord, stal súčasťou novej základne, resp. novej paradigmy hudobného myslenia, je pôda pripravená pre vývojový cyklus na novej úrovni, „špirále vývoja“; kvôli názornosti zotrviám pri dominantnom septakorde: v zmysle rozrastania súzvukovej bázy na báze superpozície tercií sa v tvorbe Schuberta, Schumanna, Chopina, Brahmsa a pod. postupne etabluje dominantný nónakord ako jednotka – pričom tento krok bol, samozrejme, postupne pripravovaný v harmónii obdobia klasicizmu zvýšenou frekvenciou výskytu nóny dominantného akordu ako melodického tónu, až kým na základe nárastu kvantity vývoj došiel k zmene kvality. A napokon 4. zákon, ktorý Filip formuluje skôr implicitne: najprv sa menia vzťahy, až potom tvary pre názornosť zostanem pri fenoméne dominantného septakordu: pri rozvoze tohto akordu sa najskôr uplatnili všetky možné spôsoby tzv. „dominantného rozvodu“: t. j. štandardný rozvod D-T, kedy sa „dynamické jadro súzvuku“, tritonus *h-f* rozvádza do *c-e* podľa starého známeho pravidla „tercia stúpa, septima klesá“ a následne prídu na rad všetky ďalšie možnosti klamných rozvodov, kedy je síce smerný tón stále ešte vedený poltónovým stúpajúcim krokom k „rozvodnému“ tónu, ktorý však reprezentuje terciu príp. kvintu nasledujúceho durového alebo molového súzvuku, napríklad $G7 \rightarrow a$; $G7 \rightarrow As$; $G7 \rightarrow f/F$. Potom prichádza na rad enharmonický ekvivalent dominantného septakordu, t. j. tvar *g-h-d-eis*, v klasickej harmónii označovaný ako „zväčšený kvintsextakord“, v intenciách Filipovej terminológie „frýgická dominanta“: tu „dynamické jadro“ súzvuku, teda tritonus *h-eis*, smeruje do súzvuku *ais-fis* s úplne opačnou tendenciou smerovania – t. j. spodný tón tritónového súzvuku je vedený nadol a vrchný nahor –, čo Filip označuje ako „princíp frýgického rozvodu“. Bergerovo tvrdenie, že vývoj klasickej harmónie „bol dopovedaný Beethovenom“, je v skutočnosti *proti* podstate Filipovej teórie, ktorú ja osobne považujem za jedinú systematicky exaktnú teóriu harmónie, pomocou ktorej je možné objasniť aj ďalší vývoj harmónie v 19. a 20. storočí: potom, ako sa cyklus zákonitostí vyčerpá a pôvodne kontrastné prvky sa stanú súčasťou novej paradigmy (napríklad harmónie obdobia klasicizmu), je pôda pripravená pre ďalšie inovácie. Napokon je otázne, či Beethovenova harmónia je „progresívnejšia“ než napríklad Mozartova; Berger akoby v tomto ohľade podľahol mýtu o Beetho-

venovi ako „zavŕšiteľovi“ tradícií hudby klasicizmu. Filip v každom prípade čerpá z Mozartovej hudby prinajmenšom rovnako výdatne ako z Beethovenovej; príklady z tvorby oboch skladateľov v jeho knihe dominujú v celkovom počte 430 ukážok. Na základe tvrdenia, že v Beethovenovej hudobnej reči „sa najmarkantnejšie prejavil harmonický zákon zachovania a popretia“, zatiaľčo Hummel „vzdvihuje najmä moment zotrvania vyváženej zmeny v nových myšlienkových proporciách“ Berger implicitne vyjadruje názor, že Hummelovo harmonické myslenie má oproti Beethovenovmu hierarchicky nižší status, čo je však podľa môjho názoru mylná interpretácia Filipových teórií. Nakoľko v Hummelovej poetike ťažisko spočíva predovšetkým v umení ornamentácie, harmonický pôdorys jeho skladieb je často dosť jednoduchý. Túto jednoduchosť však kompenzujú početné chromatismy v melodickej zložke; ba práve vo veľmi špecifickom spojení horizontálnej a vertikálnej zložky spočíva originalita Hummelovho štýlu. Okrem toho v Hummelových vrcholných opusoch nájdeme rafinované harmonické postupy, ktoré významne inšpirovali Schuberta alebo Chopina. Preto nie je spravodlivé pripisovať Hummelovi globálne spiatočníctvo či nedostatočnú progresivitu („moment zotrvania“) oproti Beethovenovi.

8. Bergerovo vyhodnotenie Hummelovho celkového prínosu do vývoja klavírnej literatúry je dosť rozpačité: poukazuje na to, že „často naznačil, čo sám nedokázal dopovedať“, svedčí skôr o pochybnostiach.

Ďalším významným príspevkom zameraným na vyhodnotenie významu Hummelovej tvorby je štúdiá Jána Albrechta *Inštrumentálna sadzba v Hummelových komorných skladbách*. Ten na margo osudu recepcie Hummelových skladieb poznamenáva:

„Hummelova tvorba patrí k markantným obetiam historickej bezohľadnosti. Pri oceňovaní jeho diela je ťažké pochopiť jeho historickú cestu od postov ožiarенých 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.“⁵

Albrecht súčasne poukazuje na tri polohy, resp. štýlové vrstvy v Hummelovej tvorbe:

„Jednu reprezentuje jeho zakotvenosť v klasicizme, jeho fundovanosť v klasicistickej koncepcii, druhú jeho individuálne rozvíjanie pozícií klasicizmu, syntéza materinského jazyka klasicizmu s novými aspektmi brilancie, tretiu predstavujú jeho skladby orientované v aplikovanej podobe na novodobý trend inštrumentálnej virtuozity, romantickej bravúry.“⁶

Hummelova spôsobilosť vyjadriť sa v rozmanitých dobových štýloch súvisí s jeho schopnosťou vyhovieť podmienkam „odberateľov“ resp. „objednávateľov“ jeho hud-

⁵ ALBRECHT, Ján: *Inštrumentálna sadzba v Hummelových komorných skladbách*. In: *Človek a umenie. Výber z diela*. Ed. Vladimír Godár. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1999, s. 321.

⁶ ALBRECHT, Ref. 5, s. 321.

by. Povedané dnešnou terminológiou, Hummel sa dokázal veľmi pružne adaptovať na požiadavky vtedajšieho trhu a prispôbiť sa podmienkam diktovaným vtedajším vkusom a marketingom.⁷

Tolko prierez všeobecnými názormi na štýl Hummelovej hudby. Ich spoločným menovateľom je rozpačitosť – každý z autorov síce Hummelovi priznáva určitú „progressivnosť“; súčasne však u všetkých rezonuje podtón pochybnosti: vzhľadom na to, že Hummelov štýl je možné považovať za anachronický, alebo príliš jednostranne zameraný na virtuoziu a brilantnosť.

Žiaden z autorov nepoukazuje na fenomén, ktorý je však podľa môjho názoru pri vyhodnocovaní významu Hummelovho diela a jeho štýlotvorného potenciálu pre budúcnosť rozhodujúci: Hummelova tvorba sa totiž vyznačuje pozoruhodnou kvalitatívnou nevyrovnanosťou, t. j. vedľa množstva kompozícií zodpovedajúcich štandardnej úrovni hudobného myslenia doby s dominanciou klavírnej virtuozy Hummel skomponoval niekoľko diel, ktoré sa z tejto kvantitatívne dominujúcej „mainstreamovej“ štýlovej línie úplne vymykajú svojím novátorstvom a originalitou: ide predovšetkým o *Fantáziu Es dur* op. 18 (1805), klavírne koncerty a mol op. 85 (1816) a h mol op. 89 (1819), *Sonátu pre klavír fis mol* op. 81 (1819), *Septeto d mol* op. 74 pre klavír, flautu, hoboje, lesný roh, violu, violončelo a kontrabas (1816). Tieto kompozície prinášajú celý rad originálnych štýlových prvkov a impulzov, tak pokiaľ ide o invenciu v oblasti harmónie a faktúry, ako aj o kompozičnú zovretosť v oblasti formy a obsahovú závažnosť výpovede, a významne ovplyvnili nielen Chopina, Schumanna, Schuberta či Liszta, ale dokonca aj Beethovenovu neskorú tvorbu.

Keďže cieľom tejto štúdie je poukázať na to, že Hummelove najvýznamnejšie opusy zohrali zásadnú úlohu v procese vytvárania idiomatiky hudobného štýlu v prvej polovici devätnásteho storočia, sústredím v nasledujúcich odstavcoch pozornosť na objasnenie vzájomných vzťahov a prienikov medzi Hummelom na jednej strane a Beethovenom spolu so skladateľmi z generácie „raných romantikov“ na druhej strane.

Hummel a Beethoven

Obaja skladatelia sa snažili presadiť v rakúskej kultúrnej metropole Viedni. Beethoven sa tu usadil od roku 1792; o osem rokov mladší Hummel, ktorý sa v tom čase rozhodol dočasne rezignovať na dráhu cestujúceho virtuóza, sa tu snažil etablovať ako skladateľ, učiteľ a koncertný umelec po svojom návrate z prvého koncertného turné roku 1793.

Ako sa dozvedáme zo spomienok Carla Czerného z rokov 1801 – 1804, okolo Hummela a Beethovena sa onedlho sústredili „tábory“ priaznivcov.

„Pokiaľ Beethovenova hra vynikala úžasnou silou, svojráznosťou, neslýchanou bravúrou a ľahkosťou, na druhej strane Hummelova interpretácia bola vzorom všetkého čistého

⁷ Viď KRAFT, Walther: Johann Nepomuk Hummel: Protagonist und erstes Opfer der Kulturindustrie. 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 – Slovakia 2009, s. 151-167.

a zreteľného, tej najšarmantnejšej elegancie a krehkosti. Jej náročné úseky boli neustále plánované tak, aby spôsobili ten najmocnejší a najpôsobilivejší efekt, keďže Mozartov štýl kombinoval s Clementiho školou tak múdro prispôsobenou nástroju. Preto bolo dosť prirodzené, že v celom svete nadobudol povest' lepšieho interpreta a že zástancovia oboch majstrov onedlho vytvorili dve frakcie, ktoré sa navzájom napadali všetkou silou a mocou. Hummelovi prívrženci vyčítali Beethovenovi, že klavír týra, jeho hra chýba čistota a zreteľnosť, že jeho spôsob využívania pedálu produkuje len zmätený hluk a jeho skladby sú príliš prepracované, umelé, nemelodické, a ich forma je navyše nepravidelná. Zástancovia Beethovena na druhej strane tvrdili, že Hummelovi chýba akákoľvek skutočná imaginácia a vyhlasovali, že jeho hra je monotónna ako verklík, že má prsty neustále zahnuté ako pavúk a jeho kompozície sú skôr spracovaniami Mozartových a Haydnových tém.⁸

Mýtus o osobnom nepriateľstve medzi Hummelom a Beethovenom sa datuje od 13. septembra 1807, kedy bol Beethoven pri príležitosti narodenín Marie von Liechtenstein, kňažnej Esterházy, pozvaný na predvedenie svojej *Omše C dur* op. 86 pod Hummelovou taktovkou do Eisenstadtu. Knieža bolo veľkým obdivovateľom Haydnových omší a Hummel, ktorý post „kapelmajstra“ na Haydnovo odporúčanie zastával od roku 1804, v oblasti omšovej kompozície organicky nadviazal na líniu vytýčenú Haydnom.

Keďže hudobná reč Beethovenovej omše zjavne prekračovala horizont toho, čo by knieža vedelo pochopiť, obrátilo sa naňho s otázkou: „*Ale milý Beethoven, čo ste nám to tu zasa urobili?*“⁹ Viaceré pramene udávajú, že Hummel, ktorý stál obďaleč, sa v tomto momente zasmial; Beethovenov tajomník Schindler tento úsmev označil ako „fatálny“ a tvrdí, že incident sa stal zdrojom Beethovenovej roztržky s Hummelom, na ktorú si Beethoven s veľkou trpkosťou spomínal ešte aj po štrnástich rokoch. S myšlienkou, že Hummel a Beethoven boli nepriateľmi, však Mark Kroll, autor najnovšej a doteraz najobsažnejšej Hummelovej monografie v anglickom jazyku, polemizuje a vyslovuje domnienku, že určitým zdrojom napätia medzi Hummelom a Beethovenom bola skôr Beethovenova náklonnosť k Elisabeth Röckelovej, ktorá sa 19. mája 1813 stala Hummelovou manželkou.¹⁰

Objektívne fakty svedčia o tom, že medzi Hummelom a Beethovenom nevládlo nepriateľstvo, ale – napriek rozdielnym názorom a estetickým stanoviskám – vzájomný rešpekt a zdravá rivalita. Hummel dirigoval premiéru Beethovenovho *Fidelie* v Stuttgarte 20. júla 1817 a dielo uviedol aj v Londýne roku 1833. Pre klavír alebo komorné zoskupenia transkriboval viaceré Beethovenove symfonické diela (o. i. jeho symfónie č. 1 – 7, ouvertúru k *Fideliovi* a baletnú hudbu k *Prométheovi*). Keď sa Hummel roku 1827 dozvedel, že Beethoven leží na smrteľnej posteli, ihneď sa za ním z Weimaru vydal spolu s manželkou a svojím vtedy pätnásťročným študentom Ferdinandom Hillerom, ktorý zanechal písomné svedectvo o posledných dňoch Beethovenovho života a Hummelovej spoluúčasti. Hummel bol jedným z tých, ktorým sa dostalo pocty niesť Beethovenovu rakvu a na Beethovenovu vlastnú žiadosť aj improvizoval na motívy druhej časti jeho 7. symfónie op. 92 na koncerte usporiadanom na počesť jeho pamiatky 7. apríla 1827.

⁸ KROLL, Mark: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*. Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, 2007, s. 72-73.

⁹ KROLL, Ref. 8, s. 60.

¹⁰ Bližšie viď in: KROLL, Ref. 8, s. 62.

Beethovenovu skladateľskú genialitu si Hummel naplno uvedomil:

„Bol to pre mňa závažný moment, keď sa objavil Beethoven. Mal som sa pokúsiť ísť v šlapajách takéhoto génia! Chvilu som nevedel, na čom som; ale nakoniec som si povedal: najlepšie bude, ak zostaneš verný sám sebe a svojej povahe.“¹¹

Napriek tomu Beethoven prirodzene Hummela ovplyvnil, napríklad v *Koncerte pre klavír a orchester* op. 110 z roku 1814.¹² Na druhej strane je zjavné, že aj Hummel mal výrazný vplyv na Beethovenovu tvorbu, ktorý je badať dokonca v takej doméne Beethovenovej tvorby, akou sú jeho klavírne sonáty. Takisto ako v ostatných žánroch, existujú aj v oblasti Hummelových klavírných sonát značné kvalitatívne výkyvy. Dielom zásadného významu je *Sonáta fis mol* op. 81 (vyšla 1819), ktorá by podľa Schumannovho názoru samotná stačila na to, aby Hummela učinila nesmrteľným.¹³ Na významný vplyv tohto diela na Beethovenovu neskorú tvorbu poukazuje aj Anselm Gerhard, ktorý nachádza príbuznosť v pomalých častiach Hummelovho op. 81 a Beethovenovho op. 110 na základe využitia recitatívnej techniky, ako aj vo finále Hummelovho op. 81 a Beethovenovho op. 106 na základe podobného spôsobu využitia kontrapunktických techník a spojenia sonátového a fúgového princípu.¹⁴ V záverečnom súhrne Gerhard, ktorý vo svojej štúdii poukazuje nielen na Hummelov vplyv na Beethovena, ale aj na Schuberta, Schumanna a Mendelssohna, konštatuje:

„Hummelove sonáty znamenajú teda oveľa viac, než len nejakú vedľajšiu cestičku obchádzajúcu Beethovena; javia sa byť rozhodujúce pre vývoj žánru klavírnej sonáty, ktorá sa vzhľadom na svoj rozmanitý vývoj v prvej štvrtine 19. storočia nedá redukovať na všadeprítomného Beethovena.“¹⁵

Hummel a Chopin

Spomedzi generácie Hummelových slávnych nasledovníkov ho zrejme najväčšmi uctieval Chopin. Hummelove diela sa za čias Chopinovej mladosti vo Varšave často uvádzali. Hummelov *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 85 tu hral Chopin pravdepodobne už ako trinásťročný roku 1823.¹⁶ Roku 1828, kedy Hummel v rámci koncertného turné účinkoval aj vo Varšave, sa obaja skladatelia zoznámili osobne – od tohto momentu sa datuje ich vzájomné priateľstvo. Chopin bol prítomný aj na ďal-

¹¹ Cit. podľa: KROLL, Ref. 8, s. 55.

¹² Vid' CALELLA, Michel: Hummels Klavierkonzerte. In: GERHARD, Anselm – LÜTTEKEN, Laurenz (ed.): *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000*. Kassel : Bärenreiter, 2003, s. 69-87.

¹³ BENYOVSKÝ, Karl: *J. N. Hummel. Der Mensch und Künstler*. Bratislava : Eos-Verlag, 1934, s. 175-176. Ku kompozičným súvislostiam medzi týmto Hummelovým dielom a Schumannovými vlastnými skladbami pozri WENDT, Matthias: Schumann und Hummel. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 123-145.

¹⁴ GERHARD, Anselm: Hummels Klaviersonaten. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 64.

¹⁵ GERHARD, Ref. 14, s. 68.

¹⁶ GOLDBERG, Halina: *Music in Chopin's Warsaw*. New York : Oxford University Press 2008, s. 262.

ších Hummelových koncertoch roku 1829.¹⁷ Chopinove klavírne koncerty e mol op. 11 (1830) a f mol op. 21 (1829), predstavujúce vrchol jeho raného tvorivého obdobia, vznikli bezprostredne po tejto Hummelovej návšteve¹⁸ a vykazujú mnohé styčné body s Hummelovými koncertmi a mol op. 85 a h mol op. 89, napríklad pokiaľ ide o ornamentáciu a využitie rozmanitých fines klavírnej techniky. Analógie nájdeme aj v koncepcii hudobnej formy, podstatou ktorej nie je kontrastné protipostavenie dvoch tém a ich následná dramatická konfrontácia, ale striedanie „tematických“ a „virtuózne-brilantných“ úsekov; na rozdiel od Beethovena tak Hummel ako aj Chopin zámerne nevyužívali naplno možnosti orchestra a nesnažili sa o zrovnoprávenie sólistu s orchestrom.¹⁹ Chopin bol dôkladne oboznámený s Hummelovou klavírnou školou²⁰ a považoval Hummela za „najerudovanejšieho“ v oblasti zásad prstokladovej systematiky,²¹ ktoré sám uplatňoval a ďalej rozvíjal. Dielo Hummela považoval Chopin spolu s dielom J. S. Bacha za „kľúč k umeniu klavírnej hry“²² a jeho skladby – tak inštruktívne ako aj prednesové – boli neoddeliteľnou súčasťou kmeňového repertoáru, ktorý dával hrať svojim žiakom.²³

Podľa Fredericka Niecksa

„Hummel, Field a Moscheles boli skladatelia klavírnej hudby, ktorí Chopina zjavne najväčšmi uspokojovali. Mozart a Bach boli jeho bohmi, títo však jeho priateľmi. Gutmann ma informoval, že Chopin mal zvláštne zalúbenie v Hummelovi; Liszt píše, že Hummel bol jedným zo skladateľov, ktorých hral Chopin znovu a znovu s najväčším potešením; a od Mikuliho sa dozvedáme, že jeho učiteľ z Hummelových kompozícií najväčšmi obľuboval Fantáziu, Septeto a koncerty.“²⁴

Päť rokov po Hummelovej smrti, 10. decembra 1842, Chopin konštatuje, že

„Mozart, Beethoven a Hummel sú ‚majstrami, ktorých všetci uznávame‘ a prehlasuje, že ešte stále počuje ‚vo svojich ušiach znieť Hummelovo Adagio.“²⁵

¹⁷ GOLDBERG, Ref. 16, s. 277.

¹⁸ KROLL, Ref. 8, s. 320.

¹⁹ Bližšie na túto tému viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: Chopins Vorbild. Die Klavierkonzerte von Johann Nepomuk Hummel als Modell für Frédéric Chopin. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.), Ref. 7, s. 103-131.

²⁰ HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : Tobias Haslinger, 1828.

²¹ MILŠTEJN, Jakov Izakovič: *Štúdie o Chopinovi*, preložil Cyril Dianovský. Bratislava : Hudobné centrum 2004, s. 76-77.

²² 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.

²³ MILŠTEJN, Ref. 21, s. 90-91.

²⁴ Cit. podľa: KROLL, Ref. 8, s. 311.

²⁵ KROLL, Ref. 8, s. 311.

Hummel a Schubert

Hummel sa so Schubertom stretol na jar 1827, kedy sa v sprievode svojho študenta Ferdinanda Hillera vydal do Viedne – ide o už vyššie spomenutú návštevu Beethovena na smrteľnej posteli. Na základe svedectva Hummelovho žiaka Ferdinanda Hillera vieme, že skladatelia sa stretli v salóne svojej spoločnej známej Katariny Buchwieser-Lászny. Na koncerte odznelo niekoľko piesní v podaní speváka Michaela Vogla, ktorého na klavíri sprevádzal samotný Schubert. Podľa Hillerových slov Schubertove piesne dojali Hummela k slzám; na záver koncertu Hummel improvizoval na motívy Schubertovej piesne *Blinder Knabe*, čo Schubertovi spôsobilo veľkú radosť.²⁶

Krátko pred svojou smrťou roku 1828 chcel Schubert uverejniť svoje posledné tri sonáty pre klavír, ktoré mienil venovať Hummelovi.²⁷ Sonáty vyšli nakoniec až jedenásť rokov po Schubertovej a dva roky po Hummelovej smrti, pričom vydavateľ (Anton Diabelli) adresáta svojvoľne zmenil – sonáty sú tak nakoniec venované Schumannovi. Či Schubert Hummela o svojom dedikačnom zámere informoval, nevieme. Tiež nie je známy dôvod, prečo sa Schubert rozhodol sonáty venovať práve Hummelovi. Arthur Godel v štúdiu zaoberajúcej sa Schubertovými poslednými tromi sonátami poznamenáva:

„Čo spájalo Schuberta s Hummelom? [...] Schubert mal viackrát možnosť počuť Hummela a študovať jeho kompozície. Napriek tomu nenachádzame takmer žiadny vplyv Hummelovho virtuózneho a klasicistického štýlu na Schubertove kompozície, dokonca ani v posledných troch klavírných sonátach. Zamýšľané venovanie týchto diel Hummelovi mohlo mať aj obchodno-technické dôvody. Tento [t. j. Hummel, p. a.] bol vtedy zásluhou svojich koncertných ciest známy v celej Európe a na základe svojho pôsobenia vo Weimare bol uctievaný obzvlášť v Nemecku. Hummelovo meno na titulnom liste klavírných sonát v zahraničí dosiať málo známeho skladateľa by ako odporúčanie určite zapôsobilo.“²⁸

S tým však Hans-Joachim Hinrichsen, autor porovnávacej štúdie zameranej na odhalenie väzieb medzi Schubertom a Hummelom, nesúhlasí a poukazuje na to, že nie je pravda, že by Hummelov štýl „*nezanechal žiadne stopy v Schubertových kompozíciách*.“ Odvolávajúc sa na Waltera Dürra poukazuje na to, že Hummelove vplyvy sa prejavujú napríklad v Schubertovej *Grazer Fantasie* (D 605A) a taktiež *Wandererfantasie* (*Fantázia Pútník* D 760).²⁹ Toto dielo sa podľa Elizabeth McKay

„odlišuje od ostatných Schubertových diel pre klavír svojím agresívnym charakterom a virtuóznymi nárokmi [...] Fantázia je v rýchlych tempách, a dokonca aj druhá pomalá časť (Adagio) obsahuje rozsiahle pasáže s veľmi rýchlymi notami. Táto hudba je energická, sebavedomá, vášnivá, dokonca egoistická, hnevľivá a nekompromisná. Medzi

²⁶ Vid' KROLL, Ref. 8, kapitolu „Hummel's Tears“, s. 79-93 a HINRICHSEN, Hans-Joachim: Spuren einer kompositorischen Rezeption. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 103-121.

²⁷ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 103-104.

²⁸ GODEL, Arthur: *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958-960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*. Baden-Baden : Koerner 1985, s. 32.

²⁹ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 105.

Schubertovými kompozíciami pre sólový klavír nenájdeme porovnateľnú kompozíciu, ktorá by bola taká atypická pre tohto skladateľa a jeho pianistické nároky.³⁰

Na to, že Schubert sa vo svojich posledných sonátach D. 958-960 nechal inšpirovať Hummelom, poukazuje aj Mark Kroll, ktorý konštatuje, že tieto skladby sa nápadne odlišujú od jeho ostatných klavírných opusov, nakoľko tu Schubert sústavne využíva kvetnaté a technicky náročné pasážové behy, ako aj špecificky klavírne figurácie príznačné pre diela významných virtuózov raného 19. storočia ako rýchle oktávové pasáže, úseky s krížením rúk a pod.³¹

Otázkou kompozično-technických vplyvov Hummela na Schubertovu poetiku sa zaoberal aj Richard Davis, ktorý dokonca tvrdí, že

„všetci jeho súčasníci sa od neho učili, Schubert bol jeho najväčším dlžníkom.“³²

Vráťme sa však k Hinrichsenovej štúdii, ktorej ťažiskom je preskúmanie paralel medzi Hummelovým *Klavírnym kvintetom d mol* op. 74 (ktoré vyšlo v roku 1816 súčasne ako alternatívna verzia obsadenia skladby pre hoboje, flautu, lesný roh, violu, violončelo, kontrabas a klavír) a Schubertovým *Pstruhovým kvintetom* (D 667). Schuberta na Hummelov op. 74 upozornil violončelista Sylvester Paumgarten, ktorý mal súbor s obsadením zodpovedajúcim verzii Hummelovej skladby pre klavírne kvinteto (klavír, husle, viola, violončelo a kontrabas) a objednal si uňho skladbu príbuznú Hummelovej. Medzi oboma skladbami existujú významné súvislosti: predovšetkým tak Hummelova ako aj Schubertova skladba zahŕňa časť vo forme variácií; v Schubertovom diele ide o variácie na melódiu piesne Pstruh (D 550) z roku 1817, ktorú Paumgarten obdivoval. Hinrichsen na základe podrobnej porovnávacej analýzy poukazuje na principiálne analógie v stavbe a tonálno-harmonickom pláne tejto cyklickej časti; navyše sa už u Hummela objavujú originálne modulačné postupy, za „wynálezcu“ ktorých sa považuje Schubert.³³ Na základe týchto súvislostí a analógií Hinrichsen konštatuje:

„Výsledok porovnania oboch variačných častí Hummela a Schuberta je teda akýmsi dôkazom intenzívnej Schubertovej konfrontácie s Hummelovým op. 74 – konštruktívnej konfrontácie, ktorá, na rozdiel od číreho napodobňovania, ho podnietila k integrácii určitých konštrukčných znakov do jeho vlastného osobného štýlu.“³⁴

Vo všetkých častiach Hummelovho op. 74 sa napríklad uplatňuje charakteristický model kvintovo-terciových sekvencií (napríklad v 1. časti, takt 312 a ďalej: D → G / Es → As / F → B / G → C / A → d), v doterajšej literatúre považovaný za jeden z charakteristických „schubertovských“ postupov. Hinrichsen k tomu podotýka:

„Ako je známe, Schubert bol jedným z prvých, ktorý sa odvážil vsunúť enharmonické zámeny ako modulačný prostriedok už do expozície a tým nechal zámerne preniknúť mnohoznačnosť do tohto formového úseku, ktorý sa predtým vyznačoval zreteľným

³⁰ KROLL, Ref. 8, s. 87.

³¹ KROLL, Ref. 8, s. 83-87.

³² HINRICHSEN, Ref. 26, s. 105-106.

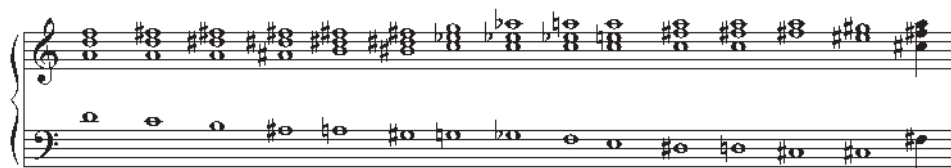
³³ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 106-113.

³⁴ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 113.

a cieľavedomým modulačným procesom. Hummel, a to predsa Schubertovi muselo na-
padnúť, učinil veľký krok vpred smerom k tomuto kvalitatívnemu skoku.³⁵

Pozoruhodné názory vyslovuje Hinrichsen napokon v súvislosti s Hummelovou záľubou v rozsiahlych virtuózných pasážach, ktoré sa všeobecne považujú za slabú stránku jeho poetiky. Napríklad, Hinrichsen poukazuje v rozvedení 1. časti Hummelovej *Sonáty pre klavír fis mol* op. 81 na harmonický postup, ktorý Elmar Seidel v štúdiu *Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts Winterreise* z roku 1969 označuje za charakteristickú črtu Schubertovej poetiky:

Príklad 1:³⁶



Ide tu o schému harmonického postupu z 1. časti Hummelovej *Sonáty pre klavír fis mol* op. 81, takty 116-124, proces smeruje z d mol do Cis dur ako dominantnej oblasti hlavnej tóniny fis mol, do ktorej proces vyústi v priebehu nasledujúcich desiatich taktov. Sekvenčný model pozostáva z troch akordov: $D^2 \rightarrow H^7 \rightarrow dis_4^6 / H^2 \rightarrow Gis^7 \rightarrow c_4^6 / As^2 \rightarrow F^7 \rightarrow a_4^6$, a vyčerpáva maloterciový kruh (D – H – Gis – F) nad chromaticky klesajúcim basom a s chromatickým protipohybom v okrajových hlasoch. Individuálne ozvláštnenú sekvenčnú techniku Hummel kombinuje s takisto individuálne ozvláštneným výkladom tradičného lamento-basu resp. ciacconového basu,³⁷ čo tomuto miestu dodáva pútavosť a pôsobivosť.

V súvislosti s týmto harmonickým postupom Hinrichsen vyslovuje podnetnú myšlienku, ktorá vyzýva k zmene názoru na „bezúčelnosť“ rozsiahlych virtuózných pasáží

³⁵ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 115.

³⁶ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 117-118.

³⁷ Tradičnú rétorickú figúru *passus duriusculus*, ktorej najznámejšími podobami sú „lamento-bas“ resp. „ciacconový bas“, tvorí štandardne klesajúci chromatický postup v rozmedzí intervalu kvarty, harmonizovaný najčastejšie ako smerovanie od molovej tóniky k durovej dominante. Primárne sémantické konotácie asociované s lamento-basom v barokovej hudbe ako žiaľ, bolesť, muky, trápenie, smrť a pod. sa v inštrumentálnej hudbe 18. storočia od čias C. Ph. E. Bacha, odkedy sa tento postup objavuje v tonálne labilných, napríklad introdukčných alebo evolučných pasážach kompozícií fantazijského a rapsodického charakteru, neutralizujú. Bližšie k tejto problematike vid: ŠTEFKOVÁ, Markéta: kapitola „Rétorická figúra ‚passus duriusculus‘ (lament-bas)“. In: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis – Slovakia, 2007, s. 57-93. Hummel tento postup používa takpovediac v „augmentovanej“ podobe, akoby na „vyššom stupni“ vývojevej špirály; východiskové d mol je jednak vo frýgickom vzťahu k Cis dur ako dominante cieľovej tóniny fis mol; súčasne a predovšetkým sú však d mol ako východisko a fis mol ako cieľ modulačno-sekvenčného postupu vo vzťahu chromatickej terciovej príbuznosti. Využívanie diatonických a chromatických terciových príbuzností, rafinovaná hra s dur a mol sa doteraz v teórii a dejinách vývoja harmónie považovali predovšetkým za originálny prínos Franza Schuberta; ako sa ukazuje, Schubert sa však v tomto ohľade zjavne nechal významne inšpirovať nielen Beethovenom, ale aj Hummelom.

v Hummelových skladbách: zásluhou harmonickej objavnosti Hummel vo svojich najlepších dielach takéto pasáže takpovediac esteticky „opravňuje“; kvantitatívny nárast virtuozity totiž neznamená nejaký bezbrehý nárast rozmerov hudobnej formy; z hľadiska psychológie hudobného vnímania sa pozornosť poslucháčov mimovoľne „upriamuje“ na sledovanie originálnych postupov v harmonickej oblasti, takže opakovanie špecifických nástrojových figúr neevokuje dojem mechanickosti alebo stereotypu. To je podľa Hinrichsena možné pozorovať aj v mnohých Schubertových skladbách.³⁸ Súčasne podľa môjho názoru v niektorých Hummelových skladbách na základe využitia originálnych harmonických postupov, chromatiky a enharmoniky dochádza aj ku *kvalitatívnej premene* virtuózných pasáží na zvukovo-farebné resp. sonoristické plochy. Ak sa takéto harmonicky originálne virtuózne pasáže a figurácie hrajú v dostatočne rýchлом tempe a za predpokladu, že interpret nekladie dôraz na intonačnú a artikulačnú zreteľnosť a perlivosť, ale usiluje sa skôr o splyvavosť znenia a tým podčiarkuje zvukomalebné aspekty hudobnej štruktúry, je súčasne zrejmé, aký dôležitý bol Hummelov vplyv v tejto oblasti na poetiku Chopina, Liszta, Debussyho, Skriabina a pod., o ktorých už vieme s istotou, že so sonoristickými aspektmi klavírnej sadzby narábali cieľavedome. Zo štýlového hľadiska tak môžeme tento aspekt Hummelovej poetiky považovať za celkom nový a originálny prvok, na základe ktorého sa jednoznačne „vymaňuje“ z tieňa viedenských klasikov.

Podobne ako u Beethovena, vynára sa aj v prípade vzťahu Hummel–Schubert otázka, či a do akej miery Schubertova tvorba ovplyvnila Hummela. Podľa doterajších výskumov neexistuje dôkaz, že by Hummel interpretoval nejaké Schubertove dielo, hoci je isté, že sa s jeho kompozíciami stretol. V Hummelových skladbách, ktoré vznikli po stretnutí so Schubertom, podľa Krolla môžeme pozorovať intenzívnejšie využitie chromatiky, to však podľa jeho názoru možno chápať aj ako výsledok prirodzeného vývoja Hummelovho hudobného jazyka. Na priame súvislosti upozorňuje Kroll v súvislosti s významnými dielami oboch autorov pre klavír štvorročne: Hummelovou *Sonátou As dur* op. 92 a Schubertovou *Fantáziou f mol*, D. 940.³⁹

Hummel a Schumann

Pri mapovaní referencií o podstate Hummelovho kompozičného štýlu sme sa opakovane konfrontovali s názormi, že Hummelov štýl bol skôr eklektický a že Hummel nebol tvorcom s natoľko vyhraneným skladateľským rukopisom, aby dokázal prekonať štýlové výdobytky trojice klasikov viedenskej školy.

Pri pátraní po pôvodcovi týchto názorov dospievame k Robertovi Schumannovi, ktorý vo svojej recenzii Hummelových etúd pre klavír op. 125 uverejnenej v *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* v roku 1834 ako prvý vyslovil pochybnosti o Hummelovi ako skladateľovi, ktorý sa „narodil príliš neskoro“ a je anachronickým „štýlovým dinosaurom“, „predĺženou rukou klasicizmu“, „čírym appendixom 18. storočia“, „epigónským predĺžením Mozarta do prítomnosti“ a pod.

Stalo sa tak v Schumannovom vôbec prvom texte, kde svoje názory vyjadruje prostredníctvom „Davidových spojencov“ (Davidsbündler), introvertného Eusebia a extrovertného Florestana, medzi názormi ktorých sprostredkuje a definitívne záve-

³⁸ HINRICHSEN, Ref. 26, s. 117-118.

³⁹ KROLL, Ref. 8, s. 87-89.

ry formuluje majster Raro. Táto vôbec najdlhšia Schumannova recenzia stojí teda pri zrode mýtu o Hummelovi ako „klasicistickom“ skladateľovi – na tomto mieste však treba ihneď poznamenať, že termín „klasicistický“ tu nemôžeme ponímať v tom zmysle, v akom sa jeho používanie etablovalo u nás zásluhou terminologického vyjasnenia Pavla Poláka v práci *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*, ktorý na margo pojmovej nejednoznačnosti v nemeckej rečovej oblasti a nemeckej hudobnej vede poznamenáva:

„Napri. v nemčine, kde sa v hudobnej terminológii vo všeobecnosti používa slovo *Klassik* tak v zmysle našej klasiky, ako aj v zmysle klasicizmu, existuje aj výraz *Klassizismus*, je však skoro výlučne platný vo výtvarnom umení, kde ho všeobecne používajú v zmysle nášho klasicizmu [...], kým v hudbe sa tento termín zatiaľ veľmi málo zaužíval (podobne aj v literatúre). V tomto zmysle ho používajú iba niektorí muzikológovia, zato však, aby chaos bol úplný, aj nemecká hudobná teória pozná výrazy *Klassizismus*, *klassizistisch*, čo však značí niečo úplne iné. V aplikácii na hudbu [...] je to degradujúci, znehodnocujúci, pejoratívny pojem, ktorým sa charakterizujú hladké, plytké, nepôvodné, formalistické diela, tvorené v zastaralom, prekonanom slohu, ktorý napodobňujú bez ohľadu na to, o akú epochu ide (*Klassizistischer Romantismus* alebo dokonca *Romantischer Klassizismus*).“⁴⁰

Práve v tomto zmysle poukazujú Laurenz Lütteken a Anselm Gerhard v úvode k zborníku z medzinárodného kolokvia *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, ktoré sa uskutočnilo roku 2000 v Düsseldorfe, na to, že Schumannova recenzia dala rozhodujúci podnet k tomu, že Hummelova pozícia ako „klasicistického“ skladateľa sa začala reflektovať ako problematická, pričom súčasne „odhliadnuc od nezmyselného sporu o klasicizme a klasicite sa v Schumannových pochybnostiach zdá byť predznamenáný ďalší osud hudobníka Hummela.“⁴¹

Spomedzi generácie „raných romantikov“, ktorí Hummela uctievali, bol Schumannov vzťah k Hummelovi určite najkomplikovanejší. Ako vyplýva zo Schumannovej korešpondencie s jeho blízkymi, predovšetkým matkou, počas štúdií v Lipsku u Friedricha Wiecka sa dvadsaťročný Schumann roku 1830 rozhodol odísť do Weimaru a pokračovať v štúdiu u Hummela, ktorého *Sonáta fis mol* op. 81 a *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 85 patrili k ťažiskovej súčasti jeho repertoáru. Okrem toho sa Schumann dôkladne zaoberal Hummelovou klavírnou školou, ktorú si zaobstaral krátko po jej vydaní roku 1829.⁴² Naštudovaniu Hummelových etúd a cvičení následne venoval celé týždne; Hummelova klavírna škola mala rozhodujúci význam pre Schumannovo pianistické vzdelanie.⁴³

⁴⁰ POLÁK, Pavol: *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava : VEDA 1974, s. 23. Pokiaľ Polák upozorňuje na to, že žiaden významný súdobý nemecký slovník sa objasneniu termínu *Klassizismus* nevenuje, zahŕňa aktuálne vydanie MGG naozaj vyčerpávajúcu definíciu; pozri STEPHAN, Rudolf: *Klassizismus* [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Bd. 5, ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1996, stĺpec 241-256.

⁴¹ LÜTTEKEN, Laurenz – GERHARD, Anselm: Vorwort. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. VII - XIII.

⁴² HUMMEL, Ref. 20.

⁴³ WENDT, Ref. 13, s. 125.

Po tom, ako Hummel na Schumannov veľmi zdvorilý a rozsiahly list z augusta 1831 neodpovedal,⁴⁴ odhodlal sa Schumann k napísaniu ďalšieho listu, ku ktorému tento raz priložil aj partitúru svojho op. 1 – *Variácií na tému Abegg* a op. 2 – *Pappilons*. Hummel odpovedal 24. marca 1832:

„Veľavážený pane,

dávnejšie by som rád odpovedal na Váš cenný list, už dlhší čas som však taký zavalený najrozmanitejšími objednávkami, že to pre mňa bolo celkom nemožné. Dve diela, ktoré ste mi poslali, som si pozorne preštudoval a pritom sa veľmi potešil Vašej usilovnej činnosti; nanajvýš by som k tomu poznamenal, že miestami nasledujú za sebou príliš časté harmonické zmeny, na základe čoho poslucháč trochu stráca prehľad; taktiež sa zdá, že sa často príliš oddávate originalite, pod čím rozumiem niečo bizarné; neželal by som si, aby ste si túto zvyklosť osvojili ako súčasť štýlu, nakoľko by to bolo na škodu krásy, zreteľnosti a jednoty kompozície inak sa riadiacej správnymi pravidlami. Hudba je prostriedkom, ktorý vhodne účinkuje skôr na cit než rozum. – Pokračujte takto usilovne a pokojne ďalej a nepochybujem, že dokonale dosiahnete Váš cieľ. –

Žíte spokojne a buďte si istý mojou veľkou úctou.⁴⁵

To bolo, samozrejme, zdvorilé, ale rozhodné odmietnutie Schumannovej žiadosti študovať u Hummela, čo Schumanna ranilo do takej miery, že svojim príbuzným a – ako vyplýva z jeho intímneho denníka – dokonca sám sebe (!) začal nahovárať, že s Hummelom, ktorý má vynikajúci názor na jeho tvorbu, pravidelne korešponduje.⁴⁶

Je dôležité uvedomiť si, že tieto udalosti predchádzali Schumannovej recenzii Hummelových etúd z roku 1834. Je totiž zjavné, že Schumannova kritika Hummela bola z jeho strany motivovaná osobne; ako mladý začínajúci umelec si však Schumann zrejme nemohol dovoliť vysloviť otvorene pochybnosti o skladateľovi, ktorý bol v tom čase uznávanou autoritou.⁴⁷ To bol zjavne aj dôvod, že sa svoje názory rozhodol tlmočiť prostredníctvom trojice Eusebius, Florestan a Raro, ktorí podľa Marka Krolla reprezentujú Schumannovo alter ego v podobe „pedantného duchovného“ (Eusebius), „ohnivého virtuóza“, ktorým je azda Schumann samotný (Florestan) a príkladného majstra Rara (pravdepodobne Wieck).⁴⁸

Vidieť v tejto Schumannovej recenzii predzvesť jeho duševnej choroby by bolo azda prehnané; recenzia v každom prípade odráža rozporuplnosť Schumannových pocitov, ktorú nepokryte vyjadril v liste Antonovi Theodorovi Töpkenovi z 18. augusta 1834:

„Len sa na tie etudy pozrite, a nikde sa nezaprie ruka majstra, ale ani starecká slabosť.“⁴⁹

Keď sa Schumann s odstupom dvoch a viacerých rokov v rámci recenzií pre *Neue Zeitschrift für Musik* niekoľkokrát vyjadril kriticky na Hummelovu adresu, patrilo už

⁴⁴ WENDT, Ref. 13, s. 132-133.

⁴⁵ WENDT, Ref. 13, s. 136.

⁴⁶ WENDT, Ref. 13, s. 136-137.

⁴⁷ WENDT, Ref. 13, s. 141.

⁴⁸ KROLL, Ref. 8, s. 276.

⁴⁹ „Sehen Sie die Studien nur an und Sie werden die Meisterhand nirgends verkennen, aber auch die Altersschwäche nicht,“ cit. podľa: WENDT, Ref. 13, s. 141.

k uznávaným autoritám na poli hudobného umenia. Porovnávanie Hummela s Mozartom (ktorý Hummela v rokoch 1786 – 1788 nielen zdarma vyučoval, ale ho dokonca aj nechal bývať vo svojej domácnosti), z ktorého Hummel vychádza zásadne ako epigón, sa v Schumannových recenziách stalo akýmsi „toposom.“⁵⁰

Hummelov skladateľský vplyv na Schumanna je obzvlášť výrazný predovšetkým v *Toccate* op. 7, azda najvirtuóznejšej skladbe v Schumannovej tvorbe a jednom z technicky najnáročnejších diel v klavírnej literatúre 19. storočia vôbec.⁵¹

Hummel a Liszt

Počiatočný bod resp. prvý „priesečník“ medzi životnými dráhami Liszta a Hummela sa datuje do časového rozmedzia 1805 – 1808, t. j. do obdobia, kedy Liszt ešte ani neuzrel svetlo sveta a kedy jeho otec Adam pôsobil v Eisenstadte na dvore kniežata Mikuláša Esterházyho. Hoci tu bol oficiálne angažovaný vo funkcii „úradného zapisovateľa,“ bol súčasne nadšeným amatérom a violončelistom v orchestri, na čele ktorého vo funkcii „kapelmajstra“ v rokoch 1804 – 1811 stál Johann Nepomuk Hummel. Adam Liszt bol aj zdatným klaviristom, ktorý si trúfal interpretovať dokonca Hummelove klavírne koncerty. Hre na klavíri spočiatku vyučoval svojho syna sám; keď však zistil, že Franzov talent ďaleko presahuje jeho schopnosti, obrátil sa roku 1820 na Mikuláša Esterházyho so žiadosťou o preloženie do „mesta hudby“ Viedne, aby svojmu synovi umožnil nadobudnúť adekvátne vzdelanie. Pri uvažovaní o výbere učiteľa bol Hummel kandidátom číslo jeden: ako jeden z najslávnejších a najvplyvnejších, ale súčasne aj najdrahších učiteľov klavírnej hry. V lisztovskej literatúre dlho tradovaný mýtus o tom, že Hummel Adama Liszta odmietol len preto, že jeho nároky na honorár boli privysoké, však najnovšie výskumy popierajú (Hummelov list adresovaný Adamovi Lisztovi z roku 1821). Podstatne dôležitejším faktorom bolo, že vyučovanie by nebolo bývalo mohlo prebiehať vo Viedni, ale vo Weimare.⁵²

Výučbu mladého Franza zveril Adam Liszt roku 1822 Carlovi Czernemu, u ktorého Liszt študoval zdarma počas štrnástich mesiacov; Hummelove skladby patrili k zásadným pilierom Lisztovho repertoáru. Svoj koncertný debut vo Viedni uviedol jedenásťročný Liszt 22. decembra 1822 Hummelovým *Koncertom pre klavír a orchester a mol* op. 85; 13. apríla 1823 sa predstavil ako sólista v *Koncerte h mol* op. 89. Na tento koncert sa Liszt s odstupom päťdesiatich rokov rozpomínal ako na začiatok svojej koncertnej kariéry a tvrdil, že po jeho skončení mu Beethoven vtisol posvätný bozk na čelo, čo sa však podľa výsledkov najnovších výskumov javí byť mystifikáciou; Beethoven bol na tento koncert síce pozvaný, je však takmer isté, že sa ho nezúčastnil.⁵³

Aj v rámci svojho parížskeho debutu roku 1824 sa Liszt predstavil ako sólista v Hummelovom op. 89; tieto a ďalšie Hummelove skladby sa v programoch Lisztov-

⁵⁰ Vid' WENDT, Ref. 13, s. 129 a KROLL, Ref. 8, s. 287.

⁵¹ Vid' WENDT, Ref. 13, s. 144-155 a KROLL, Ref. 8, s. 288-289.

⁵² KROLL, Ref. 8, s. 304 a WINKLER, Gerhard: Johann Nepomuk Hummel und Franz Liszt. Musikgeschichtliche Überlegungen zu einer vielfältigen Beziehung. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.), Ref. 7, s. 145.

⁵³ WINKLER, Ref. 52, s. 146.

vých koncertov na začiatku jeho koncertnej kariéry objavovali často a pravidelne. Či sa v tomto období obaja virtuózi a skladatelia spoznali osobne, nevieme; príležitosť na osobné stretnutie v každom prípade mali roku 1825, kedy obaja koncertovali v Paríži. Okrem toho Liszt so svojim otcom v tomto období niekoľkokrát navštívili koncerty v salóne Sebastiana Ěrarda, ktoré však na Adama Liszta neurobili veľký dojem: podľa jeho spomienok návštevnosť bola slabá a Hummelove improvizácie „suché.“⁵⁴ V rámci svojho londýnskeho debutu roku 1827 sa Liszt opäť predstavil ako interpret Hummelovho klavírneho koncertu (o ktorý koncert konkrétne išlo, nevieme). Zaujímavé však je, že v tej istej koncertnej sezóne Filharmonickéj spoločnosti s Hummelovým koncertom debutoval aj žiak Ferdinanda Riesa, istý „L. Schlesinger“ – ako sa ukazuje, „obstáť“ ako sólista niektorého z Hummelových klavírných koncertov bolo pre debutujúcich klaviristov v tomto období asi rovnakým „skúšobným kameňom,“ akým pre vtedajšie primadony znamenalo predstaviť sa ako Margaréta v Gounodovom *Faustovi*.⁵⁵

Lisztov „hummelovský repertoár“ sa však neobmedzoval len na klavírne koncerty. Jeho najobľúbenejším dielom z oblasti Hummelovej komornej hudby bolo *Septeto* op. 74, ktoré koncertne interpretoval dokonca len niekoľko dní po jeho vydaní 7. apríla 1828. O tejto skladbe, ktorá patrila medzi Lisztove „exkluzívne čísla“, sa vyjadril:

„Logické napredovanie tohto diela, majestátnosť jeho štýlu, jasnosť a plasticnosť jeho ideí uľahčujú jeho pochopenie. Okrem toho pasáže, ktoré uzatvárajú jednotlivé časti, sa nikdy nemíňajú účinkom.“⁵⁶

Zaujímavá je aj správa Adamiho o spôsobe Lisztovej interpretácie tohto diela:

„Hummelovo nádherné Septeto, odkedy ho Majster napísal, dosiaľ azda nikto neinterpretoval tak geniálne a s takým prenikavým účinkom. Objavili sa efekty, na ktoré autor samotný iste ani nepomyslel, a to nie na základe pridania niečoho nového, ale jednoducho na základe vynájdenia, alebo lepšie povedané na základe vycítienia skrytých krás. Pri všetkej genialite poňatia v žiadnom prípade nedošlo k ujme vernosti hudobnému dielu, a tak to aj v hudbe má byť, rovnako ako v divadelnom umení: *Interpret je pánom a súčasne sluhom básnika!*“⁵⁷

Obdiv voči Hummelovmu dielu Liszt vyjadril napokon aj tým, že Hummelovo septeto (vychádzajúc z jeho verzie v podobe klavírneho kvinteta, ktoré, ako bolo uvedené vyššie, inšpirovalo Schuberta k napísaniu *Pstruhového kvinteta*) aranžoval – pravdepodobne v štyridsiatych rokoch 19. storočia – pre klavír štvorročne a sólový klavír.⁵⁸

Súčasťou Lisztovho repertoáru boli, samozrejme, aj početné Hummelove skladby pre sólový klavír; pričom favorizovaným dielom bola *Fantázia Es dur* op. 18. Toto dielo, ktoré Hummel skomponoval ako dvadsaťpäťročný roku 1805, bolo všeobecne

⁵⁴ KROLL, Ref. 8, s. 298.

⁵⁵ KROLL, Ref. 8, s. 298.

⁵⁶ KROLL, Ref. 8, s. 467.

⁵⁷ KROLL, Ref. 8, s. 467.

⁵⁸ KROLL, Ref. 8, s. 300.

veľmi populárne u generácie „raných romantikov“. Skladba je mimoriadne originálna predovšetkým z hľadiska koncepcie hudobnej formy. Podľa Arnfrieda Edlera⁵⁹

„je táto fantázia veľmi blízka sonáte a Hummel zohral so svojou Fantáziou op. 18 vo vývoji tohto hudobného druhu úlohu, ktorú doterajší výskum takmer vôbec nezaznamenal, hoci [...] existuje dostatočné množstvo odkazov v prameňoch z 19. storočia.“⁶⁰

Liszt toto Hummelovo dielo v recenzii Thalbergovej fantázie op. 22 z roku 1837 kladie na roveň Schubertovej *Fantázii Pútnik* a na oboch vyzdvihuje „pekné rozvíjanie“ a „zručne vypracované pokračovania tém“.⁶¹ Hummel v tejto skladbe prináša nielen koncept zlúčenia sonátovej formy a fantázie, resp. pokus o organické a syntetické prepojenie viacerých princípov hudobnej formy (ktorý nachádzame aj v Beethovenových neskorých sonátach!), ale aj koncept zlúčenia sonátovej časti a sonátového cyklu. Edler k tomu poznamenáva:

„... že by Schubert svoju *Fantáziu Pútnik* napísal bez znalosti tohto diela [t. j. Hummelovej *Fantázie op. 18*, p. a.], je takmer nepredstaviteľné, a Lisztov názor na jeho hodnotu [...] dokazuje, že si priekopníci Double-function-form tento pôvod uvedomovali.“⁶²

Vynález tohto princípu, ktorý sa zvykne označovať aj ako princíp „mnohočastovosti v jednočastovosti“, sa všeobecne pripisuje Schubertovi a Lisztovi (*Sonáta h mol*).

Gerhard Winkler pri hľadaní styčných bodov medzi Hummelom a Lisztom vyslovuje niekoľko pozoruhodných myšlienok: napriek geografickej blízkosti „fenomén Liszt“ nie je bezprostredne nasledujúcim článkom v línii tzv. „viedenského klasicizmu“, ale pokračovateľom skôr postrannej línie „viedenskej klavírnej školy“, exemplárne stelesnenej menami Hummel a Czerny. Ako jeden z generácie skladateľov narodených okolo roku 1810 sa Liszt dlho nedokázal vymaniť zo špecifického „klavírneho ústrania“, a tak v podstate zostal „outsiderom“ (Außenseiter) v dejinách „nemeckého hudobného umenia“. Hummel sa podľa Winklera ako prvý „odklonil“ od tradície rakúsko-nemeckej hudby, nie však ako čirý epigón vrcholných predstaviteľov klasicizmu alebo „Kleinmeister“, ale ako tvorca, ktorý dokázal zo svojej jedinečnej situácie vyťažiť a vytvoriť si nové možnosti uplatnenia, predovšetkým na poli virtuózneho klavírnej literatúry. Tradíciu brilantnej viedenskej klavírnej školy Hummel na základe svojej koncertnej činnosti rozšíril po celej Európe. Hummela je tak možné považovať za spájajúci článok, „missing link“ medzi Mozartom a Chopinom, ktorý obišiel Beethovena a hlavnú líniu nemecko-rakúskej hudobnej tradície. Súčasne existuje medzi Mozartom, Hummelom a Lisztom analógia v tom, že všetci títo skladatelia ako „cestujúci virtuózi“ v ranom detstve v sprievode svojich otcov precestovali celú Európu; v tomto ohľade tak Hummel predstavuje „missing link“ medzi Mozartom a Lisztom.⁶³

⁵⁹ KROLL, Ref. 8, s. 468.

⁶⁰ EDLER, Arnfried: Charakterstück, Variation, Etüde und Fantasie im Klavierwerk Hummels. In: GERHARD – LÜTTEKEN (ed.), Ref. 12, s. 45.

⁶¹ EDLER, Ref. 60, s. 45.

⁶² EDLER, Ref. 60, s. 52.

⁶³ WINKLER, Ref. 52, s. 145.

Repertoár „cestujúcich virtuózov“ bol špecifický: významnou súčasťou Hummelových koncertných produkcií boli virtuózne klavírne aranžmány, transkripcie, potpourri, variácie na známe témy iných skladateľov a pod. Táto súčasť Hummelovej tvorby, za čias jeho života veľmi populárna, vo svetle romantickej hudobnej estetiky s jej kultom génia a originality však zatlačená do úzadia, sa v ostatných rokoch čoraz častejšie objavuje na koncertných pódioch a stáva sa aj predmetom záujmu odbornej reflexie, nakoľko ide o aktuálny komplex problematiky intertextuality (zámerného vzťahu medzi hudobnými skladbami rozmanitých autorov). Aj v tomto smere nachádzame súvislosť medzi oboma skladateľmi, ktorí aranžovali pre komorné zoskupenia, príp. sólový klavír Mozartove klavírne koncerty a Mozartove a Beethove-nove symfónie.⁶⁴

Venujme napokon pozornosť štýlovým paralelám a odlišnostiam klavírnej tvorby Hummela a Liszta. Ako vyplýva z vyššie uvedených faktov, Hummelove klavírne diela zohrávali na počiatku Lisztovej dráhy klavírneho virtuóza významnú úlohu a patrili k jeho ťažiskovému repertoáru. A predsa predstavujú Hummel a Liszt podľa Krolla dve „pianistické univerzá“. V druhej a tretej dekáde 19. storočia došlo v oblasti klavírneho umenia k zásadným zmenám, ktoré súviseli s dominantným presadením sa „symfonického ideálu“ v 19. storočí. V tejto situácii sa klavír prestáva chápať len ako sólový, príp. komorný nástroj a stáva sa nástrojom, ktorý je schopný vyjadriť dynamickú intenzitu a farebnosť symfonického orchestra. Liszt bol vedúcim reprezentantom týchto tendencií, pričom maximálne zúročil technické zdokonalenia a nové možnosti a dispozície klavírov svojej doby, umožňujúcich, napríklad, využitie nových pedálových techník, dosiahnutie mohutnejšieho zvuku, docielenie ďaleko širšej a bohatšej škály dynamických a farebných nuansí a pod.; do procesu hry už nestačilo zapájať len prsty, dlane a ramená, ale celé telo.⁶⁵

Ako dokumentuje Hummelova klavírna škola *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* z roku 1828, Hummel v zásade zotrval na haydnovsko-mozartovských štýlových pozíciách. „Klasickosť“ Hummelovej didaktiky je podľa Winklera založená na tom, že vychádza z predstavy pianistických figúr ako určitých vzorcov, „patterns“.⁶⁶ Tie sú špecificky klavírne, resp. inšpirované tzv. „taktílnou invenciou“ vznikajúcou pri dotyku interpreta alebo skladateľa s klávesmi, ktorú si interpret ukladá do pamäti ani nie tak na základe porozumenia štruktúrnym zákonitostiam, ale predovšetkým „mnemotechnicky“ (viď charakteristiku štýlu Hummelových klavírných skladieb ako „pravorukej“ hudby, SACHS, Ref. 2).

Vývinové trendy, ktoré sa presadili od tridsiatych rokov 19. storočia, už Hummel nezachytil: ide predovšetkým o tzv. „trojručnú techniku“ („Dreihandtechnik“, resp. „three handed effect“): t. j. spôsob hry, pri ktorom klavirista simuluje akoby existenciu „tretej ruky“ a pri ktorom obraz notového zápisu plne nekorešponduje s reálne počuteľným výsledkom. Za „vynálezcu“ tejto techniky sa považuje Thalberg (mimochodom roku 1837, kedy zomrel Hummel); Liszt ju však zdokonalil a systematicky zabudoval

⁶⁴ WINKLER, Ref. 52, s. 148.

⁶⁵ KROLL, Ref. 8, s. 301.

⁶⁶ WINKLER, Ref. 52, s. 149.

do štýlu svojich klavírnych skladieb; jeho transkripcie Schubertových piesní by bez osvojenia tejto techniky boli úplne nemysliteľné.⁶⁷

Napriek tomu boli Hummelove klavírne skladby pre Liszta významným „odrazovým mostíkom“ pri vytváraní jeho osobitého štýlu: hlavne pokiaľ ide o uplatnenie ornamentácie, nástrojových koloratúr a brilantných pasáží s množstvom krátkych notových hodnôt.⁶⁸

Liszt, ktorý sa spolu s Paganinim v rokoch 1830 – 1840 stal jedným z čelných reprezentantov novodobého „kultu virtuózov“, sa na Hummelovu adresu vyjadroval vždy pozitívne a s obdivom. Roku 1839 navštívil Hummelov rodný dom v Bratislave a využil možnosť zahrať si na jeho obľúbenom klavíri značky Erard a roku 1881 pri príležitosti iniciovania výstavby pamätníka na Hummelovu počesť v Bratislave spolu so svojim študentom Aladárom Juhászom 3. apríla 1881 interpretoval o. i. Hummelovu *Sonátu As dur pre klavír štvorročne op. 92*.⁶⁹

Záver

Ak si Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann a Liszt Hummelovu tvorbu vysoko cenili a čerpali z nej mnohé inšpirácie, natíska sa otázka: prečo nastávajúce generácie na Hummela a jeho prínos zabudli? Prečo Hummelove diela, za čias jeho života nesmierne populárne, na niekoľko desaťročí takmer vymizli z repertoáru?

V prvom rade Hummel komponoval pre nástroje, ktoré sa odlišovali od našich dnešných klavírov. Mechanika moderného, resp. „romantického“ klavíra je výsledkom zdokonalenia nástrojov s tzv. anglickou mechanikou, ktoré sa v priebehu 19. storočia postupne presadili oproti nástrojom s viedenskou mechanikou. Hummel uprednostňoval nástroje s viedenskou mechanikou, ktorých charakteristické zvukové vlastnosti lešie zodpovedali, resp. vyhovovali estetike brilantného štýlu. Zvukový výsledok sa vyznačoval perlivou brilanciou rýchlych pasáží, jadrnosťou, zreteľnosťou a eleganciou. Ľahší chod mechaniky, menší odpor klávesov a možnosť rýchlej repetície toho istého tónu teda úzko súvisia so štýlom Hummelových klavírnych skladieb a jeho záľubou v bohato zdobených melódiách, brilantných pasážach a figuráciách. Hra na nástrojoch s viedenskou mechanikou si od klaviristu vyžaduje špecifickú techniku: úder na klávesy má byť kratší a ľahší, príbuzný dnešnému *staccato*. Klaviatúra kladie menší odpor než naše dnešné klavíry, takže interpret nemusí vyvíjať taký tlak ako pri hre na nástrojoch s anglickou mechanikou; pedál sa využíval len sporadicky a jeho možnosti boli, prirodzene, neporovnateľné s tým, aké zvukové a výrazové nuansy možno dosiahnuť s pomocou rozmanitých pedálových techník pri hre na dnešných nástrojoch.

Nástroje s anglickou mechanikou sa vyznačujú dlhším, prenikavejším a plnokrvnejším tónom. Klávesy je nutné stláčať hlbšie a s väčšou váhou. Nástroje s anglickou mechanikou významne napomohli rozvoj „romantického“ štýlu, ku ktorého charakteristickým znakom patria širokodyché melodické oblúky sprevádzané veľkorysými akordickými rozkladmi. Tieto nástroje poskytovali aj širšiu škálu dynamickej dife-

⁶⁷ WINKLER, Ref. 52, s. 149.

⁶⁸ KROLL, Ref. 8, s. 301.

⁶⁹ KROLL, Ref. 8, 302.

renciácie, samozrejme, aj vďaka možnostiam, ktoré prinieslo technické zdokonalenie pedálu a rozvoj rozmanitých pedálových techník, ktoré ho sprevádzali. Vývoj predovšetkým Chopinovho a Lisztovho hudobného jazyka bol s týmito novými vymoženosťami nerozlučne spätý; odlišný bol len estetický ideál oboch skladateľov: pokiaľ Chopinovi išlo predovšetkým o docielenie vokálnych efektov, Liszta fascinovala skôr možnosť dosiahnuť takmer symfonickú zvukovosť.

Ďalším faktorom, ktorý sa negatívne odrazil na reputácii Hummelovej hudby, je jeho nešťastná pozícia skladateľa „na rozhraní“, ktorého štýl už nie je „klasický“ resp. „klasicistický“, ale ešte ani romantický, je teda anachronický, eklektický, neosobitý. Pri zrode tohto mýtu stál Robert Schumann.

„Comeback“ Hummelovej hudby do bežného koncertného repertoáru, ktorého sme svedkami v období ostatných zhruba troch desaťročí, sprevádzajú prekvapujúce odhalenia: totiž že mnohé nové resp. originálne momenty, ktoré sa doteraz pripisovali Beethovenovi, Chopinovi, Schumannovi, Schubertovi a Lisztovi, nachádzame už v Hummelových vrcholných opusoch. Ide napríklad o originálnu ornamentiku a figurácie, inovatívne harmonické postupy a koncepčné paralely. Faktické dôkazy a argumenty prinášajú rozmanité štúdie predovšetkým zahraničných autorov založené na porovnávacích analýzach; niekoľko desiatok príkladov zahŕňa monografia Marka Krolla z roku 2007.

Ako sa ukazuje, pre budúcu reflexiu Hummelovej tvorby a pri vymedzení špecifik Hummelovho štýlu bude potrebné diferencovať medzi „mainstreamovou“ líniou a Hummelovými vrcholnými opusmi s neobyčajným vyžarovaním do budúcnosti. Tie si zasluhujú špeciálnu pozornosť, nakoľko patria nielen medzi vrcholné opusy v Hummelovej tvorbe, ale aj európskej hudobnej literatúre vôbec.

SUMMARY

THE IMPORTANCE OF JOHANN NEPOMUK HUMMEL FOR THE GENESIS OF THE STYLE OF 'ROMANTIC' MUSIC

The author's aim is to draw attention to specific stylistic features of the work of an important composer and native of Bratislava, Johann Nepomuk Hummel. She points to the hesitancy of opinion among authors of entries in the latest editions of the lexica (MGG, Grove Dictionary), and also among Slovak authors reflecting on the style and significance of Hummel's work (Igor Berger, Ján Albrecht): a certain anachronism is attributed to Hummel, or an excessively one-sided focus on virtuosity and brilliance. Hummel's work is distinguished by unevenness in quality, i.e. along with many compositions corresponding to the standard level of contemporary musical thinking where virtuoso piano-playing is dominant, Hummel also composed a number of works whose innovatory quality and originality take them beyond this quantitatively dominant 'mainstream' stylistic line. These include above all the *Fantasia in E flat Major* op. 18 (1805), the piano concertos in A Minor op. 85 (1816) and H Minor op. 89 (1819), *Sonata for Piano in F sharp Minor* op. 81 (1819), *Septet in D Minor* op. 74 for piano, flute, oboe, horn, viola, cello and double bass. These compositions introduce numerous original style elements and impulses, shown in his inventiveness in harmony and texture, as also in the form and weight of content of his musical statement. The author draws attention to the manner in which Hummel influenced Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert and Liszt. She points to the essential need to differentiate between the 'mainstream' line of Hummel's work and those compositions which are supreme opuses not only in Hummel's own work but in European musical literature as a whole.