

10.18132/LFZE.2011.14

MALI EMESE

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
ZONGORASZONÁTÁI

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

10.18132/LFZE.2011.14

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
ZONGORASZONÁTÁI

MALI EMESE

TÉMAVEZETŐ: PÉTERI JUDIT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

TARTALOMJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSEK	III.
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	IV.
BEVEZETÉS	V.
I. fejezet: AZ ÉLETPÁLYA	
1. Tanulmányok, hatások	
1. 1. Kisgyermekkor	1.
1. 2. Tanulmányok Mozartnál, az első koncertkörút	1.
1. 3. Tanulmányok érettebb fejjel	4.
2. Hummel útkeresése, utazások, koncertek	
2. 1. Eisenstadt	5.
2. 2. Bécs	6.
2. 3. Stuttgart	7.
3. Megállapodás: Weimar	8.
II. fejezet: HUMMEL ZONGORASZONÁTÁI	
1. A szonáták rendszerezése; keletkezése; korabeli kiadásai	13.
2. A szonáták ismertetése	18.
C-DÚR SZONÁTA Op. 2a No. 3	19.
ESZ-DÚR SZONÁTA Op. 13	24.
F-MOLL SZONÁTA Op. 20	30.
C-DÚR SZONÁTA Op. 38	39.
FISZ-MOLL SZONÁTA Op. 81	45.
D-DÚR SZONÁTA Op. 106	50.
3. Hummel korabeli megítélése, hatása a romantikus zeneszerzőkre	55.

III. fejezet: HUMMEL ZONGORATECHNIKÁJA

1. Az Anweisung zu Piano-forte-Spiele segítségével a technikai feladatok megoldásához	64.
2. Hummel zongorajátéka, kortársai tollából és egyéb forrásokból	73.
3. A szonáták hangszerteknikai megvilágításban	
3. 1. A Hummel-korabeli hangszerek	76.
3. 2. Milyen hangszerekre komponált, és milyen hangszereken játszott Hummel?	79.
ÖSSZEGZÉS	81.
FÜGGELÉK	82.
BIBLIOGRÁFIA	84.

RÖVIDÍTÉSEK

Benyovszky	Benyovszky, Karl: <i>Johann Nepomuk Hummel: der Mensch und Künstler</i> . Bratislava: EOS, 1934.
Bie	Bie, Oscar: <i>Das Klavier und seine Meister</i> . München: Bruckmann, 1901.
Deutsch: <i>Schubert</i>	Deutsch, Otto Erich (szerk.): <i>Franz Schubert: die Dokumente seines Lebens und Schaffens</i> . München: Müller, 1913-1914.
New Grove	Sadie, Stanley (szerk.): <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . London: Grove, 2001.
Hiller	Hiller, Ferdinand: <i>Künstlerleben</i> . Köln: DuMont-Schauberg, 1880.
<i>Anweisung</i>	Hummel, Johann Nepomuk: <i>Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an, bis zur vollkommensten Ausbildung</i> . Wien: Haslinger, 1828.
Kroll	Kroll, Mark: <i>Johann Nepomuk Hummel – A Musician's Life and World</i> . Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
MGG	Finscher, Ludwig (szerk.): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume</i> . Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 1999-2004.
Somfai	Somfai, László: <i>Joseph Haydn zongoraszonátái</i> . Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
Smoleńska	Smoleńska-Zielińska, Barbara: <i>Frederyk Chopin élete és zenéje. Életek & művek</i> . Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009.
Weber	Kaiser, Georg (szerk.): <i>Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber</i> . Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921.
Weber: <i>Ein Lebensbild</i>	Weber, Max Maria von: <i>Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild</i> . Leipzig: Keil, 1864-1866.
Zimmerschied	Zimmerschied, Dieter: <i>Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel</i> . Hofheim am Taunus: Hofmeister, 1971.
Zimmerschied: <i>Die Kammermusik</i>	Zimmerschied, Dieter: <i>Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels</i> . Ph. D. diss., Gutenberg Universität, Mainz, 1966.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm családom szeretettel teli támogatását és Péteri Judit témavezetőm önzetlen, kitartó jelenlétét a disszertáció elkészítése során bejárt rögzös utamon.

Köszönöm Christoph Hust, a mainzi Johannes Gutenberg Egyetem oktatójának szíves segítségét, hogy hozzáférhettem a kiterjedt Hummel-levelezés eddig nyomtatásban megjelent részleteihez is.

Köszönöm Mali Mártának az angol, Nóti Juditnak a német szövegek fordításának ellenőrzését, Horváth Marcellnak pedig a kottagrafikák elkészítésében való segítségét.

Mali Emese 2011. február 25.

BEVEZETÉS

Johann Nepomuk Hummel névével már kisgyermekként találkoztam, és zenei tanulmányaim kezdetén foglalkoztam is néhány zongoradarabjával, hiszen sok – magyar – zeneiskolában játsszák előszeretettel egyszerűbb zongoraműveit, például rondóit és más karakterdarabjait.

Amikor úgy döntöttem, doktori értekezésemet zongorára komponált szonátáiról fogom megírni, elsősorban a kíváncsiság vezérelt: milyen mélységeket rejthetnek a szerző „komolyabb”, összetettebb, nagyobb szabású billentyűs művei, ezeken belül is szonátái? Mivel a szonáta-műfaj Hummel egész életét végigkíséri – pályája csaknem minden korszakában komponált zongoraszonátákat –, a kérdés kézenfekvő: miként változott időközben a stílusa, mennyire ragadta őt magával a „korszellem”, nevezetesen az átmenet a klasszikából a romantikába, illetve mennyire volt inkább maga irányító, kezdeményező ebben az átalakulási folyamatban? Egyáltalán, hova helyezhetjük őt, mint komponistát, kora jelentős zenei egyéniségei között, lévén Mozart-tanítvány, Haydn-utód, Beethoven-kortárs, Chopin-példakép és Liszt-előd? Az is foglalkoztatott, hogyan alakult maga a szonáta-műfaj a stílusváltásnak köszönhetően.

Kiemelkedő zeneszerzői tevékenységén túl Hummel művész-egyénsége is felkeltette érdeklődésemet. Úgy érzékelem, mint előadóról, még annál is kevesebb szó esik róla napjainkban, mint amennyire ritkán hallhatjuk műveit a koncertpódiumokon. Vajon miért merült hamar feledésbe neve, az élete során rá jellemző hihetetlen népszerűség után?

Hummelről viszonylag sok említést tesznek kortársai, és azóta is, egészen napjainkig foglalkoznak vele különböző tudományos fórumokon, Mark Krollnak a közelmúltban megjelent Hummel-monográfiája pedig minden eddiginél átfogóbb képet nyújt a szerzőről. Kutatásaim során azonban szembesültem azzal, hogy több írás mára már nem elérhető – az egyik, a Grove lexikonbeli Hummel-szócikk irodalomjegyzékében említett disszertáció¹ például megsemmisült a II. világháborúban, egy francia nyelven, Hummel szonáta-interpretációjáról írott értekezés² pedig nem megtalálható –, zongoraszonátáiról és

¹ W. Meyer: *J. N. Hummel als Klavierkomponist* (diss. of U. Kiel, 1922)

² G.Sporck: *L'Interpretation de sonates de Johann Nepomuk Hummel* (Paris, 1933)

zongoraiskolájáról pedig kevés irodalmat találtam. Dolgozatom többek között ezt a hiányosságot kísérli meg pótolni.

I. fejezet

AZ ÉLETPÁLYA

1. Tanulmányok, hatások

1. 1. Kisgyermekkor

Johann Nepomuk Hummel édesapja ágán német származású. Apai nagyapja, Caspar Melchior Balthasar Hummel Unterstinkenbrunnban (Alsó-Ausztria) földművelő, emellett aktívan zenél, énekel is. Legidősebb fia, Johannes (1754-1828), testvéreitől eltérően nem gazdálkodó lesz: komolyabban szeretne zenével foglalkozni, így a jezsuita gimnázium elvégzése után Grassalkovich Antal herceg szolgálatába áll: a herceg bécsi udvari zenekarának (Wiener Hauskapelle) hegedűse lesz, majd követi a herceget Pozsonyba is.

Amikor Pozsonyban 1776-ban megnyílik az új színház, Johannes Hummel azonnal elnyeri az itteni zenekarvezetői állást, három évvel később pedig Wartberg bei Pressburgban, Mária Terézia katonaiskolájában lesz zenei vezető. Két évvel Pozsonyban való letelepedése után, 1778-ban megnősül, a szlovák származású Margarethe Sommert veszi feleségül.

Rövidesen, 1778. november 14-én megszületik fiuk, Johann Nepomuk. A kisfiú különleges zenei tehetsége korán megmutatkozik: négyévesen kottát olvas, ötévesen hegedül, zongorázik és énekel, nagyon szeret szerepelni. Első zenetanára édesapja. 1786-ban Johannes Hummel a bécsi Theater auf der Wieden zenei igazgatója lesz, így a család Bécsbe költözik. Johann Nepomuk zenei látóköre a színház meghatározó jelentőségű élményével bővül.

1. 2. Tanulmányok Mozartnál, az első koncertkörút

A nyolcéves Hummel 1786-ban, röviddel a család Bécsbe költözése után Wolfgang Amadeus Mozart tanítványa lesz. Az éppen a *Figarót* komponáló Mozartot

olyannyira lenyűgözi a fiú tehetsége, hogy ingyen tanítja, sőt, a házába fogadja, és mély barátság alakul ki köztük. Már is felmerül a kérdés, amelyre értekezésem elemző részében igyekszem megtalálni a választ: hogyan, mit tanulhatott Hummel Mozarttól? Mennyire maradt Hummel stílusa később is Mozart zsenijének „árnyékában”, és mennyire tudott kilépni Mozart hatása alól?

A korai tanulóéveket ötéves koncertkörút szakította félbe: Hummel, Mozart javaslatára, édesapja kíséretében 1788 és 1793 között Csehországban, Németországban, Dániában, Angliában, Franciaországban, Spanyolországban és Hollandiában lépett fel. Joel Sachsnek, a New Grove-, és Christoph Hustnak, a MGG cikkírójának feltételezése szerint Hummel első nyilvános fellépése egyébként még a koncertkörút előtt, Drezdában volt 1787-ben, Mozart vezényletével, de az életének ebből az időszakából fennmaradt bizonyítékok ellentmondanak egymásnak.¹ Mark Kroll ezt a koncertet az 1789-es drezdai fellépéssel azonosítja.²

A hangversenykörút főbb állomásai:

1788 Csehország – Brünn, Iglau, Prága

1789 Németország – Drezda (koncert: 1789. március 10.³): Hummel édesapjának állítása szerint ezen a fellépésen jelen volt maga Mozart, de Mozart Joel Sachs szerint valójában a hetekkel későbbi berlini hangversenyen volt ott), Berlin, Magdeburg, Braunschweig, Göttingen, Kassel, Weissenstein, Hannover, Zelle, Hamburg, Kiel, Rensburg, Flensburg, Lübeck, Schleswig

1790 Dánia – Koppenhága, Odense

Skócia – Edinburgh

Anglia – Durham, Cambridge, London, Bath, Bristol

Egészen 1792-ig Angliában, Londonban tartózkodnak. Hummel londoni koncertjei kapcsán találhatjuk az első utalásokat zongoraszonátáira. Johann Nepomuk debütálása 1791 márciusában zajlott le Londonban, ahol nagyszerűen adott

¹ New Grove: 11. kötet, 828.

² Kroll: 100.

³ „Hummel egy zongoraversenyt, Mozart változatait a 'Lison dormait' témájára, és saját variációs művét játszotta, amely valószínűleg a legkorábbi darabjai közül való.” New Grove: 11. kötet, 829.

elő egy szonátát.⁴ Egy 1792. május 5-i hangverseny plakátján⁵ Op. 3-ként hirdetnek három frissen megjelent, hangszerkíséretes zongoraszonátát, azonban ez alatt az opusz-szám alatt a műjegyzékek mindegyike három zongorára írt variációt tart számon. Bővebben nem derül ki, vajon ez a hivatkozás azt az Op. 2a számú három szonátát jelenti-e, amelyekről Dieter Zimmerschied Hummel műjegyzék-katalógusában az alábbi adatokat olvashatjuk, és amely szonátákból a harmadik nem is hangszerkíséretes, hanem szóló-zongoramű:

Op. 2a, 3 Sonatas (London, 1792)

1. *For Violin (or Flute), Violoncello, and Piano* in B ♭ major
2. *For Violin (or Flute) and Piano* in G major
3. *For Piano, No. 1*, in C major

1792 Hollandia – Hága, Amsterdam

Németország – Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt, Bajorország

Ausztria – Linz

A külföldi tartózkodás alatt édesapjával együtt tanítványokat vállalnak, a bevételből fedezik utazásaik költségeit. Hummel már ekkor számos fontos ismeretséget köt: Prágában Franz Xaver Dussekkal (Mozart közeli zeneszerző-barátjával) és Vinzenz Mašekkel, Londonban pedig Joseph Haydnal és Muzio Clementivel találkozik. Mikor útnak indulnak, Johann Nepomuk mindössze 10 éves. Önkéntelenül is eszünkbe jut Mozart, a csodagyerek, aki ennyi idősen már szintén koncertezett, szintén édesapja kíséretében. Hummel Mozartról szóló életrajzi írásában találjuk az alábbi részletet: „Franciaországi, angliai, németországi és olaszországi koncertkörútjai mindegyikén csodagyereknek nevezték.”⁶

⁴ Benyovszky: 43.

⁵ Lásd a függelék 1. ábráját. In: Benyovszky: 45. Valószínűleg ugyanerről a hangversenyről tesz említést a „The Morning Herald” című napilap 1792. ápr. 19-i és 20-i száma, amelyre H. C. R. Landonnál találunk utalást: *Haydn: Chronicle and Works. Haydn in England 1791-1795*. (London: Thames and Hudson, 1976): 157.

⁶ Benyovszky: 186.

1. 3. Tanulmányok érettebb fejjel

A turnéról való hazatérés után Hummel – bár már komoly, rutinos művésszé fejlődött – folytatja tanulmányait Bécsben: 1793 és 1803 között Johann Georg Albrechtsbergernél ellenpontot, Antonio Salierinél zeneszerzést, esztétikát és zenefilozófiát, 1795-től pedig Haydnnál (miután az hazatért Angliából) orgonajátékot tanul.

A második tanulási periódusa alatt már maga is tanított: magánórákat adott, valószínűleg elsősorban anyagi okok miatt. Az 1799-ig tartó időszakban nem is koncertezett – kivéve egy 1793-as és 1796-os pozsonyi hangversenyt –, a komponálás és a tanítás minden idejét lefoglalta. Ebben az időben kerültek kiadásra a következő zongoraművei: Op. 7-es három fűgája (Albrechtsbergernek ajánlva), Op. 8-as G-dúr variációi és Op. 11-es Esz-dúr rondója.

Ekkoriban tűnik fel Ludwig van Beethoven is Bécsben, veszélybe sodorva Hummel eddigi szakmai magabiztosságát. Kezdetét veszi kettejük konfliktusokkal teli baráti kapcsolata.

2. Hummel útkeresése, utazások, koncertek

2.1. Eisenstadt

Bécsi tanulóévei befejeztével, 1803-ban Hummel Stuttgartba kap meghívást: Joseph Haydn ajánlja a hofkapellmeisteri posztra, azonban az állást mégsem ő kapja meg. A bécsi udvari színházban szívesen fogadnák igazgatónak, ám végül 1804-ben az Esterházy-udvar koncertmestere lesz.⁷ Ez ebben az esetben valójában egyet jelent a Kapellmeisterrel, de ezt a titulust továbbra is Haydn viseli. Haydnt 1790-ben, Esterházy „Fényes” Miklós halála után, Peter Salomonnal kötött koncertszerződése Londonba szólítja. 1795-ig ideje jelentős részét az angol fővárosban tölti, hazatérése után pedig már csak néhány darabot komponál az udvar számára.

Az idősödő Haydn mellé 1802-ben a templomi zene felelőseként Johann Nepomuk Fuchs kerül, Luigi Tomasini pedig a kamarazenei vezető lesz. Ekkorra az Esterházy-udvar zenei élete már nem olyan virágzó, mint 1790 előtt. Az udvar I. („Pompakedvelő”) Miklósnak köszönhetően jelentős kultúrközpont, halála után Esterházy Antal azonban felosztatja a zenekart és a színházat, és bár II. Miklós 1794-től újjászervezi a zenei életet birtokán, az már sosem lesz olyan, mint fénykorában. Haydn ugyan továbbra is Kapellmeister, de 1795-től már alapvetően Bécsben él.

Hummel feladata Eisenstadtban igen szerteágazó: zenét szerezni az udvar számára (főleg ünnepi alkalmakra), vezetni a körülbelül 100 tagú udvari zenekart, tanítani a kórista fiúkat különböző hangszereken játszani, valamint összeállítani a Haydn-archívumot. A hét évesre nyúló szolgálat pozitívuma, hogy Hummel tapasztalatot szerez a hangszerelésben, valamint hogy egyházi műveket is ír, amire sem ez idő előtt, sem utána nem nyílik lehetősége. 1805-ben készül el első miséje, az egyházi műveken kívül pedig baletteket, kantátát, operát is komponál. Ebben az időszakban kerülhetett sor Op. 13-as Esz-dúr (1805), és Op. 20-as f-moll (1807) zongoraszonátájának megírására is. Karmesterként szintén számos lehetőséget kap, 1804 augusztusában például Mozart *Varázsfuvoláját*, szeptemberében Haydn

⁷ Ehhez az álláshoz is Haydn segíti hozzá, koncertmesternek ajánlja Esterházy Miklóshoz. H. C. R. Landon: *Haydn: Chronicle and Works. The Late Years 1801-1809*. (London: Thames and Hudson, 1977): 280.

Teremtését vezényli az udvarban, 1807-1808 körül különösen sok koncert és operaelőadás dirigense.

Arra is Eisenstadtban kap lehetőséget, hogy katalógust készítsen az udvarban fellelhető előadható művekről, azonban mikor Haydn különböző tárgyait 1810-ben elárverezik, gyanú terelődik Hummelre, hogy az Esterházy-archívumból kéziratokat vett el és kiadatta őket. Esterházy Miklós herceg azonnal megtagadja tőle az archívum kezelését, holott a vád alaptalan.⁸

Eisenstadt és Hummel a pozitívumok ellenére nem váltotta be egymáshoz fűzött reményeit. Az udvar nem volt megelégedve Hummel teljesítményével, a komponistának pedig nem volt jó kapcsolata sem a herceggel, sem zenész kollégáival (Fuchsszal sem), mindezek mellett béklyózva érezte magát az udvar elvárásaitól: csak télen mehetett vissza Bécsbe, csak ilyenkor vállalhatott privát tanítást, illetve ilyenkor komponálhatott kedvére. Miután 1808-ban egy rövid időre megszakítják szerződését – de vélhetőleg Haydn közbenjárására visszaveszik Eisenstadtba –, 1811 májusában végérvényesen elküldik az Esterházy-udvartól.

2. 2. Bécs

1811-től Hummel újra Bécsben tartózkodik. Az elkövetkező években jelentősen gazdagítja zongora-, kamara- és drámai műveinek számát, valamint tanít; a koncertezés teljes mértékben háttérbe szorul életében. Zongoraszonátája ebben az időszakban csak egy készül el, az Op. 38-as C-dúr.

1813-ban megnősül, Elisabeth Röckelt (1793-1883), a Hoftheater der Burg énekesnőjét veszi feleségül, akinek testvére mellesleg jó barátságban van Beethovennel. Két fiuk születik: Eduard (1814), aki később zongorista,⁹ karmester, és Karl (1821), aki később festő lesz. Beethovennel való kapcsolata változó hangulatú ebben az időszakban. Egészen pontosan azóta, amióta Hummel Eisenstadtban kritizálta Beethoven C-dúr miséjét. Az újabb súrlódások fő oka:

⁸ Hummel Breitkopf&Härtelnek szóló, 1815. nov. 5-én íródott levelében beszámol a történetről. The British Library (Add. 38071, f. 15), kézirat.

⁹ Zongoristaként és karmesterként tevékenykedik különböző városokban, majd végül a bécsi Komische Oper-ben. Kroll, 246., Utalás fiaira Hummel levelezéseiben, egy Carl August Röckelnek 1836. szept. 3-án írt levélben: Eduard zenél, Carl pedig fest, kiállításon is részt vesznek alkotásai. Drezda, Sächsisches Hauptstaatsarchiv (Nachlass August Röckel, Nr. 8, fl. 21 f.), kézirat.

Hummel négykezes-átirata a *Fidelio*-nyitányból nem nyeri el Beethoven tetszését, ezért Ignaz Moschelest bízta meg az átírat elkészítésével.

2. 3. Stuttgart

Elisabeth Hummel arra ösztönzi férjét, hogy térjen vissza a koncertezés körforgásába, így a művész 1814-től kezdődően egyre több felkérésnek tesz eleget. 1816 tavaszán Graz, Klagenfurt, Trieszt, Pest, Pozsony és Prága városában lép fel. Miután azonban hazatér, újra stabil, anyagi biztonsággal járó állást szeretne.

A stuttgarti udvari karmester tisztségét pályázza meg és nyeri el ezúttal: azt, amelyre 1803-ban Haydn már ajánlotta. A feltételek kiválóak, a zenekar nagyszerű, Hummel sok lehetőséget kap a színházban is – Mozart-, Beethoven-, Cherubini- és Salieri-operákat vezényel –, azonban újra túlságosan kötve érzi magát az udvarbeli teendőitől; nincs ideje komponálni és koncertezni, valamint nem is érzi jól magát Stuttgartban – többek között a városi színház új zenei intendánsával való folyamatos nézeteltérések miatt. A zeneszerző kiadójának, C. F. Petersnek 1818-ban írott levelében így értékeli stuttgarti tartózkodását: „nincs itt olyan művész számára hely, aki munkáival gazdagabbá akarná tenni a világot; csak az evés-ivást előszeretettel kedvelőnek, aki mindenben egyaránt örömét leli”.¹⁰

A Stuttgartban töltött évek alatt végül két nagysikerű németországi hangversenyturnén vesz részt, 1817-ben és 1818-ban.

1818 őszén ismét váltásra szánja el magát: felajánlják neki és el is fogadja a weimari nagyhercegség karmesteri állását. Hummel tanári, előadóművészi és zeneszerzői elismertségére jellemző, hogy az állás elnyeréséért folyó versenyben Peter Josef von Lindpaitner mellett nem más, mint az ekkor 32 éves Carl Maria von Weber volt a vetélytársa.

¹⁰ Hummel levele Petersnek 1818. dec. 27-én. In: Benyovszky: 207.

3. Megállapodás: Weimar

Hummel ettől kezdve haláláig Weimarban él családjával, ahol végre minden vágya teljesül: munkaadója minden eddigi munkahelyénél kedvezőbb körülményeket biztosít számára: évi három hónapra kap eltávozási engedélyt, kertes házban élhet, van lehetősége eleget komponálni. Vezényel a weimari Operaházban, és ő az udvari hangversenyek vezetője. Weimar biztos bázist nyújt neki, de nem korlátozza céljai – a komponálás és a koncertezés – megvalósításában.

Ejtsünk most néhány szót az akkori Weimarról. Carl August nagyhercegnek (1757-1828) köszönhetően a város a 18. sz. végének és 19. sz. elejének legjelentősebb német kultúrközpontjává vált. Olyan kiválóságok éltek és dolgoztak itt, mint Goethe, Schiller, Herder, Wieland és Preller. Liszt találóan nevezte a gazdag kultúrájú Weimart „új Athénnek”. 1696-tól saját színháza volt a városnak, Goethe 1775-ös Weimarba költözését követően pedig igazi professzionális színházi előadásokra is sor kerülhetett itt. Goethét kinevezik az újjáalakult weimari udvari színház élére, aki Schillert veszi maga mellé társigazgatónak. Schiller 1805-ben bekövetkezett halála után egyedül irányítja a színházat. Mire Hummel Weimarba érkezik, Goethe ugyan már nincs a színház élén, de továbbra is a városban él, és összeismerteti a zeneszerzőt a kulturális élet szereplőivel. Goethe és Hummel szoros barátságba kerül, őszintén csodálják egymást.

Hummel alkotói, előadóművészi, és nem utolsósorban pedagógusi tevékenysége is a weimari időszakban teljeseedik ki. Ekkorra tudja megvalósítani azt, hogy szerteágazó teendőit harmonikus egyensúlyba hozza és mindnek hiányérzet nélkül eleget tegyen: változatos operarepertoárt vezényel az udvarban – többek között Rossini, Bellini, Auber, Halévy, Meyerbeer és Spohr műveit –, kantátákat komponál az udvar és a szabadkőműves páholy számára, kiadók megrendeléseinek eleget téve nyitányok, szimfóniák és versenyművek átíratát készíti el, zongoratanárként is nagy népszerűségnek örvend. Itt keletkezett zongoraiskolája, versenyműveinek nagy része, kamarazenei és zongorarepertoárjának jelentős hányada. A szonáta műfajban hosszú kihagyás után két újabb művet komponál: zongoraszonátái közül az Op. 81-es fisz-moll és az Op. 106-os D-dúr keletkezik

Weimarban.

Az udvarból való eltávozási lehetőségeket a zeneszerző teljes mértékben kihasználta. „Ahhoz képest, hogy Hummel Európa egyik leghíresebb zongoraművésze volt, koncertkarrierjének alakulása igencsak meglepő. Eltekintve azoktól az évektől, amelyek alatt csodagyerekként turnézott, és a rövid periódustól Stuttgartban való szolgálata előtt, hangversenyei az 1820-as évekre és az 1830-as évek elejére összpontosultak.”¹¹

1820 Prága, Bécs

1821 Németország – Berlin – megismeri a mindössze 12 éves Mendelssohnt –, Dessau

1822 Oroszország – nagy sikereket arat Szentpétervárott, Moszkvában (itt találkozik a Clementi-tanítvány John Fielddel és koncerteznek is együtt), Dorpat, Riga, Königsberg

1823 Hollandia – Amsterdam, Hága, Rotterdam, Utrecht, Halberstadt
Belgium – Brüsszel

1825 Franciaország – Párizs: vele tart idősebb fia, Eduard is. Útja kezdetén Frankfurtban ad hangversenyt, ahol megismerkedik Ferdinand Hillerrel és órákat ad neki; innen mennek tovább Párizsba fiával. Mivel az előző évben Hummel a *Zongoraiskolát* fejezte be és nem utazott turnéra, 1825-ben fél év szabadságot kap Weimarból. A zeneszerzőt rabul ejti Párizs pezsgő zenei élete, megismerkedik Ignaz Moschelesszel, Gioacchino Rossinivel, Ferdinando Paërrel. Párizs kíváncsian várja az Ausztriában és Németországban már karriert befutott művészt, akinek művei a francia fővárosban élő (főleg külföldi) zenészek körében eddigre már igen elterjedtek voltak.

1825 áprilisában négy estből álló hangversenysorozattal mutatkozik be a nyilvánosságnak az Érard-zongoraszalonban. A harmadik, április 22-i koncerten Hummel és Kalkbrenner előadják az 1820-ban keletkezett Op. 92-es Asz-dúr négykezes-sonátát. Sébastien Érard nagyvonalúan támogatja Hummelt: jó hangszereket és szállást biztosít neki. Hummel sikereket arat,

¹¹ New Grove: 11. kötet, 830.

különösen improvizálásával, megítélését azonban kedvezőtlenül befolyásolta Mozarttal való összevetése, mind zeneszerzőként, mind zongoraművészként. 1825 májusában egy ötödik, búcsúkoncertet is ad. A párizsi bemutatkozás nagy eredményének tekinthető, hogy számos kiadó – Farrenc, Érard, Schlesinger, Richault – ígéretet tesz Hummel újabb műveinek kiadására, a zeneszerző bekerül az „Académie des Enfants d’Apollon” nevű alkotói szervezetbe, és megbízást kap egy opera komponálására a Grand Opera de Paris részére (ez lett volna az *Attila* című opera, amely Hummel kezdeti lelkesedése után végül befejezetlenül eltűnt). Távollétében leég a weimari színház, de hamarosan újjáépítik.

- 1826 Németország – rövid út, koncertek Drezdában és Berlinben
- 1827 Breslau és Karlsbad érintésével Bécs: meglátogatja a haldokló Beethovent, akivel végleg békét kötnek. A temetésen Hummel is viszi a koporsót, az emlékkoncerten pedig Beethoven kívánságára ő improvizál Beethoven témáira, többek között a rabok kórusának témájára a *Fidelió*ból. Szintén ez alatt a bécsi tartózkodása alatt találkozik Franz Schuberttel.
- 1828 Lengyelország – Varsó: hangversenyén Chopin is ott van, akire nagy hatást tesz Hummel játéka.
- 1830 Párizs, London: mivel az 1829-es évben Hummel nem kapott turnéra való eltávozást Weimarból – egy karlsbadi kúrára azért elengedik –, 1830-ban fél évre utazik el. Valódi célja ezúttal London, ahol már egy 1821-es meghívás óta számítanak megjelenésére. Párizst röviden ejti útba. A francia fővárosban előző, 1825-ös látogatása után rendkívül gyakran adnak elő Hummel-műveket. Ő is saját szerzeményeit játssza a koncerteken. Ismét kedvező kritikákat kap. Ferdinand Hiller nagyon sokat segít a hangversenyek szervezésében és népszerűsítésében.

Londonban Hummel utoljára 1790 és 1793 között járt, Angliában ekkorra már ismert művészként tartották számon (a *Harmonicon* című újságban például, mint korának legnagyobb zenészét méltatták), és művei is elérhetőek voltak kiadott kották – főként kalózkiadások – formájában. Zongoraiskoláját szintén számos zeneműbolt árusította, olyan nagy volt az érdeklődés iránta. Az 1820-as évektől kezdődően főleg zongoraművei közül

tűztek sokat műsorukra a Londonban élő művészek. Hummel angliai népszerűsítését Ferdinand Hilleren kívül sokat segítette a Clementi-tanítvány Johann Baptist Cramer, J. R. Schultz, a kiadó, és Moscheles is. Ez a koncertkörút Hummel zongoraművészi karrierje csúcsának tekinthető. Hazafelé ismét útba ejti Párizst, ahol újabb babérokat arat le.

- 1831 Anglia – London: Hummel Strasbourgon keresztül, április végén érkezik meg ismét Londonba. Népszerűsége immár nem töretlen, az új előadó-csillagok árnyékába kerül és hanyatlani kezd; április végi és május végi koncertjein nincs telt ház. Niccoló Paganini feltűnése és nyolc koncertje (mind telt házzal) az angol fővárosban szintén csorbítja Hummel hírnevének fényét és elvonja a figyelmet róla.¹² A június 25-i, utolsó hangversenyéről beszámoló kritika a nem elég változatos műsorválasztást kifogásolja, más kritikák pedig koncertjeinek színvonalát marasztalják el. Júliusban – engedélyt kérve Weimartól távollétének meghosszabbítására – Manchesterben és Liverpoolban is fellép, ahol végül ismét nagy sikert arat.

Az 1832-es év szintén hangversenyturné nélkül telik el. Hummel Karlsbadban fürdőkúrára vesz részt, ahol Moschelesszel jótékonysági hangversenyt is adnak.

- 1833 London: Hummel ezúttal karmesterként érkezik az angol fővárosba: a King's Theaterben, a Német Opera vendégelőadásaként Weber *A bűvös vadász* című operáját és Beethoven *Fidelióját* vezényli. Sikert arat. Az, hogy nem zongoraművészként lép fel Londonban, saját döntése – az 1831-es koncertek kétes fogadtatásának köszönhető, azonban nem állja meg, hogy mégis ne lépjen fel ismét zongoravirtuózként is. Ez a döntése azonban elhibázottnak tűnik, a kritikák nem kedveznek neki.¹³

- 1834 Végleg elhagyja Angliát, ahová többé már nem tér vissza.

¹² Az *Iris im Gebiete der Tonkunst* című korabeli lap 1831. júl. 8-i számában olvasható: „Paganini továbbra is rajongó bámulatot kelt, ötödik koncertjét adja az Operaházban. Hummel ezzel szemben rossz üzletet csinált. Első koncertjét gyéren látogatták, a másodikra is csak 119 ember jött el, amelyből a fele tiszteletjeggyel. Mindazonáltal harmadik koncertet is tervez.”. In: Kroll: 139.

¹³ Hummel „uralma hangszere felett teljesen elveszett”. *The Musical World*, 1838. febr. 16.: 104.

Liszt megállapítása szerint „Weimar tönkretette Hummelt.”¹⁴ Schumann 1834-es írása a *Die neue Zeitschrift für Musik* című lapban szintén ezt támasztja alá: „Hummelnek nem kéne többet koncerteznie, különösen nem Németországban és Franciaországban, ahol a zongorajáték színvonala az egekbe szökött és csak a legkiválóbb érvényesül. Így jelentősen rontja jól megérdemelt hírnevét. Évei előrehaladtával művészete hanyatlásnak indult, csillaga leáldozott.”¹⁵

Ha Hummel már valóban nem volt érdekes a koncertlátogatók számára, megtévesztő lenne azt gondolni, hogy kizárólag az általa nyújtott zenei színvonal miatt. Lehet, hogy egyszerűen arról van szó, hogy a Mozart-tanítvány Hummel ugyan képes volt inspirálni az utána következő zeneszerző és zongorista generációt, de ő maga már nem újulhatott meg, így kikerült a figyelem középpontjából.

Bécs, Pozsony: Hummel feleségével Bécsbe utazik, ahol két koncertet ad, majd Pozsonyban is egyet. Ezek utolsó zongorahangversenyei.

Az 1835-ös évben nagyrészt Weimarban tartózkodik, és a következő két évben is csak családjával mozdul ki a városból. Betegsége, a vízkór egyre inkább elhatalmasodik rajta, légzési nehézségekkel küzd.¹⁶

1837-ben, március 19-én lép utoljára közönség elé, ezúttal vezényel. Bad Kissingenbeli fürdőkúrájáról már nagyon rossz egészségi állapotban tér haza.¹⁷ Utolsó napjaiban Beethoven-átiratain dolgozik. Október 17-én hal meg Weimarban.

Hummel halálát egy korszak lezárulásának tekintették. Bécsben Mozart *Requiem*jét játszották emlékére (Haydn gyászmiséjén is ez a mű hangzott el).

¹⁴ Sachs: *Kapellmeister*: 93.

¹⁵ *Die neue Zeitschrift für Musik*, 1834. május 5.

¹⁶ Hummel levele Bad Kissingenből, Carl Emil Spiegelnek 1836. aug. 10-én: „A kúráim eddig sikeres volt; sokkal szabadabbnak és vidámabbnak érzem magam, mint annak előtte.” In: Benyovszky: 294.; 1837. febr. 24. Weimarból Carl August Röckelnek írja: „A nyáron újra Kissingenbe megyek, tavaly nagyon jól tett a kúra.” Drezda, Sächsisches Hauptstaatsarchiv (Nachlass August Röckel, Nr. 8, fl. 22 f.), kézirat.

¹⁷ Hummel 1837. jún. 6-án, Weimarból írja Richard Parish von Senftenbergnek: „Az orvosok három éve Kissingenbe utalnak, ahova pár napon belül utazom, és az egészségemet helyreállítom; tavaly és idén is influenzám és ideggyengeségem volt, és csak nagyon lassan tudom magam összeszedni.” New York, N. Y., The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, kézirat; 1837. aug. 18-án Schottnak így számol be: „Beteg vagyok, és 14 napja visszatértem. Még mindig nem érzem magam teljesen felgyógyulva.” Mainz, Verlagsarchiv B. Schott's Söhne, kézirat

II. fejezet

HUMMEL ZONGORASZONÁTÁI

1. A szonáták rendszerezése; keletkezése; korabeli kiadásai

Két műjegyzék szerint tekinthetjük át Hummel zeneműveit. Az első 1971-ben jelent meg, Dr. Dieter Zimmerschied összeállításában.¹ Ez a katalógus az összes opuszszámmal ellátott művet tartalmazza, a több mint száz, Hummel életében kiadatlan darab közül azonban nem mindet. 1973-74-ben, a Zimmerschied-katalógus bírálata és hiányosságainak kifogásolása mellett jelentette meg Joel Sachs a maga teljesebb katalógusát,² amelyben a Zimmerschiednél nem szereplő műveket S jelzéssel, a keletkezés sorrendjében számozva tünteti fel.

Egyik műjegyzékben, valamint a szintén Sachs által írt New Grove-szócikk és a Christoph Hust által írt MGG-szócikk műjegyzékében sem szerepel az a három szonáta (G-dúr, Asz-dúr és C-dúr), amelyet az 1989-90-ben New Yorkban megjelent, ugyancsak Sachs által közreadott Hummel facsimile-összkiadás³ No. 7–9. sorszámmal közöl. Ezek a szonáták hat másik Hummel-szonáta (Op. 2a, Op. 13, Op. 20, Op. 38, Op. 81, Op. 106) társaságában jelentek meg Henry Litolff kiadójánál a 19. század végén.⁴ Más forrás nem fellelhető a három szonáta eredetére vonatkozólag. Sachs, bár kételkedik abban, hogy ez a három szonáta Hummel műve, mindenkinek a saját megítélésére bízza, hogy eredeti Hummel-opusznak tartja-e őket, vagy sem.

¹ Zimmerschied.

² Joel Sachs: *A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel*. In: Notes, XXX/1973-74: 732-54.

³ Johann Nepomuk Hummel: *The Complete Works for Piano*. Szerk.: J. Sachs (New York: Garland, 1989-90) – Az első teljes gyűjtemény Hummel zongoraműveiből.

⁴ Braunschweig & New York, Henry Litolff's Verlag; Litolff's Bibliothek classischer Compositionen

No. 7 G-dúr szonáta



No. 8 Asz-dúr szonáta



No. 9 C-dúr szonáta



Ez a három, kétes hitelességű szonáta – amennyiben mégis Hummel művei lennének –, szerkesztésmódja, felépítése alapján vélhetően a zeneszerző korábbi darabjai közé tartozik; talán az sem kizárható, hogy éppen ezek a legelső szonátái. A már említett 1792-es londoni hangverseny, amelyen a plakát tanúsága szerint Hummel új zongoraszonátáját is előadta, szintén alátámasztja ezt a feltevést, hiszen a tudósítás nem a szerző első szonátájáról tesz említést, hanem egy újról,⁵ amely éppenséggel lehetne a három kétes hitelességű mű után következő is. Ezek a szonáták, stílusuk alapján azonban éppúgy lehetnek sok más Hummel-kortárs, különösképp Clementi vagy Cramer szerzeményei, ezért az elemző részben kizárólag a hat, bizonyosan Hummeltől származó, eredetileg is két kézre komponált, opusz-számmal ellátott, illetve a Sachs-katalógusban 23-as számmal jelölt f-moll művel foglalkozom.

Sachs a műjegyzékében, illetve az összkiadásban összesen nyolc zongoraszonátát közöl: C-dúr Op. 2a No. 3,⁶ Esz-dúr Op. 13, f-moll Op. 20, C-dúr

⁵ Lásd az I. fejezet 5. lábjegyzetét.

⁶ A MGG műjegyzékéből – a cikk szerzőjének, Christoph Hustnak szóbeli közlése szerint véletlen hiba folytán – a C-dúr szonáta (Op. 2a No. 3) kimaradt.

Op. 38, fisz-moll Op. 81,⁷ D-dúr Op. 106, f-moll S 23, valamint Asz-dúr Op. 92a. Ez utóbbi az Op. 92-es négykezes-szonáta két kézre átdolgozott változata, s mivel az átdolgozó valószínűleg nem Hummel,⁸ nem tekinthetjük szóló zongoraszonáta-oeuvre-jéhez tartozónak.

Hummel korabeli kézíratainak nagy része eltűnt vagy megsemmisült, így a szonáták keletkezési dátumairól nem állnak rendelkezésre információk, az Op. 106-os szonátát kivéve. Ennek 1824. márciusi keltezésű autográfja a British Museumban található.⁹ Itt kell megemlítenem, hogy a fisz-moll szonáta Op. 81 egy valószínűleg korabeli kézíratos másolata megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtárában,¹⁰ amelyre sem Zimmerschied vagy Sachs műjegyzékében, sem más szakirodalomban nem találtam utalást.

A zongoraszonáták elsőként a következő kiadóknál jelentek meg:¹¹

Op. 2a No. 3	Amszterdam, J. Schmitt, 1792
Op. 13	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805
Op. 20	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, nincs dátum
Op. 38	Bécs, Artaria&Comp., nincs dátum Párizs, Pleyel, 1815 előtt; Schlesinger, 1826/27 körül Hamburg, Böhme, 1844 előtt, Op. 30-ként Braunschweig, Litolff, nincs dátum
Op. 81	Bécs, S. A. Steiner&Comp., 1819
Op. 106	autográf, 1824 Bécs, A. Diabelli&Comp. ¹² Lipce, C. F. Peters

⁷ Hummel Domenico Artarianak szóló, 1836. márc. 31-én Weimarban kelt levelében Op. 81-ként Nr. 2-es miséjét említi, a fisz-moll szonátát pedig Op. 82-esként: Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung (Doc. orig. J. N. Hummel I), kézirat.

⁸ A korabeli kiadás címlapján nem szerepel az átdolgozó neve.

⁹ Zimmerschied: 154-155.

¹⁰ Könyvtári jelzete: Ms. Mus. IV. 132. A kézíraton nincs évszám, a címlapon díszes felirattal szerepel a cím és az ajánlás, valamint két név, az egyik áthúzva: valószínűleg a kottamásolóké. A kottázás írásmódja egységes, de néhol a betűvel írt utasítások halványabbak, feltételezhető, hogy többen is írtak a kottába.

¹¹ Zimmerschied: 21., 33., 41., 69., 122-123., 154-155.

¹² Hummel levele Petersnek, 1824. febr. 24-én, Weimarból: „Felhívom a figyelmét egy zongorára írt szólószonátára, amelyet épp most írtam Diabellinek Bécsbe. Már három éve ezzel gyötört, most végre meg kellett csinálnom, bár szívesebben küldtem volna Önnek, mint neki.” Lipce, Sächsisches Staatsarchiv (Musikverlag C. F. Peters, 1421), kézirat.

Az S 23-as f-moll szonáta csak kéziratban maradt fenn:¹³ egy Hummel szerzeményeit tartalmazó gyűjtemény részeként, 9-es számú műként szerepel a British Library kottatárában. – Ugyanebben a gyűjteményben szerepel a D-dúr szonáta Op. 106 autográfja is. – A korábbi f-moll szonáta hitelességét egyértelműen bizonyítja, hogy 1. tétele az Op. 20-as f-moll szonáta 1. tételének, 3. tétele pedig az Op. 7 No. 2-es fűgának a korai verziója.¹⁴

Szembetűnő, hogy Hummel, kortársaihoz viszonyítva milyen kevés zongoraszonátát komponált. Elég csak Johann Baptist Cramer körülbelül 50, Muzio Clementi 69, Jan Ladislav Dussek 28, vagy Ignaz Moscheles több mint 100 zongoraszonátájára gondolni, a Haydn-, Mozart- és Beethoven-szonátákról nem is beszélve. Hummel a hét fennmaradt szonátájával nagyszámú – Sachs szerint amatőröknek szánt – kisebb karakterdarab, valamint a kor divatos témáira írt variációsorozat, illetve a bécsi bálókra készített tánc áll szemben.

A szonáták 1792 és 1825 között keletkeztek, nagyjából tehát az egész életpályát átívelik, vagyis a zeneszerző élete során vissza-visszatért ehhez a műfajhoz, amely számára, csakúgy, mint pl. Schumann és Chopin számára úgy tűnik, a „zongoramuzsika legértékesebb műfaja”,¹⁵ nem olyan szabad és könnyű, mint a versenymű-forma,¹⁶ és szerzői számára „nincs méltóbb forma, amelyen keresztül a leghozzáértőbbek tetszését elnyerhetik”.¹⁷ Hummel a variációs- és rondó-formát – kivéve a C-dúr szonáta Op. 2 No. 3 utolsó tételét – zongoraszonátaiban nem alkalmazta.

¹³ British Library, GB-Lbl Add. 32236. Christopher Scobie személyes közlése: „This sonata is in a collection of miscellaneous Hummel keyboard works at shelfmark Add. 32236. Vol. LIII. 1. ORGAN music, followed (f. 15) by two fragments for the "Orphica." f. 1.; 2. Piano-forte compositions, among which occur: -Two duets: a nocturne in F, with "ad libitum" accompaniments for two horns, 1822, and a sonata, 1820 (op. 92). ff. 17, 27; -Two fantasias, the second in Eb, dated 1794. f. 79; -Three fugues (op. 7). f. 94; -Five rondos. f. 108; -2nd piano-forte part of "Le retour de Londres." f. 126; -Two sonatas, in F minor (op. 20), and in D, 1824. f. 137; -Variations on "Jem of Aberdeen," composed at the age of twelve, etc. f. 157; -Romance with variations (op. 107). f. 180. Paper; ff. 189. XVIIIth, xixth centt. Obl. Folio. The sonata mentioned in Grove is titled 'Sonata 9' on the manuscript (ff. 137r-141v) and comes directly after a 'Rondoletto Cosaque' and before the Sonata in D, op. 106.”

A leírásból úgy tűnik, hogy a gyűjtemény különféle anyagok egybefűzése, ami elég későn keletkezhett – lévén, hogy a fiatalkori szonátát az Op. 106 követi, s a korai szonáta mellett az Op. 7-es fűgák végleges verziója is szerepel benne –. Azt, hogy vajon különálló kéziratokat fűzött-e egybe valaki, vagy különböző kéziratokból–kiadásokból összemásolta a gyűjteményt, a kézirat helyszíni tanulmányozása nélkül nem lehet megállapítani.)

¹⁴ A New Grove műjegyzéke nyilvánvalóan sajtóhiba miatt említi korai verzióként az Op. 7 No. 1-es fűgát.

¹⁵ Schumann: GS: 123.

¹⁶ F. Gustav Jansen (szerk.): *Robert Schumanns Briefe: neue Folge*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904): 30-32.

¹⁷ Schumann: GS: 394-395.

Hummel életművét Dieter Zimmerschied három alkotói periódusra tagolja.¹⁸ Ezekbe belehelyezve a zongoraszonáták megjelenési idejét, a következő elosztást figyelhetjük meg:

1792-1811: korai alkotói korszak – Bécs, Eisenstadt

C-dúr szonáta	Op.2a No.3	1792
f-moll szonáta	S 23	1799 körül
Esz-dúr szonáta	Op.13	1805
f-moll szonáta	Op.20	1807

1811-1818: középső alkotói korszak – Bécs, Stuttgart

C-dúr szonáta	Op. 38	1808 körül
---------------	--------	------------

1819-1837: késői alkotói korszak – Weimar

fisz-moll szonáta	Op. 81	1819
D-dúr szonáta	Op. 106	1824/25

A Zimmerschied-féle időbeli tagolás Hummel életpályájának állomásaihoz igazodik. A zongoraszonáták tekintetében viszont keletkezési idejük, illetve a stílus változásai alapján négy korszakot különböztethetünk meg:

1. Op. 2a No.3, S 23	1792-99
2. Op. 13, Op. 20, Op. 38	1805-1812
3. Op. 81	1819
4. Op. 106	1825

¹⁸ Zimmerschied: *Die Kammermusik*: 229.

2. A szonáták ismertetése

„Zeneszerzőként Hummel korszakok határán helyezkedik el.”¹

„A szonáták stílusai Hummel fejlődésének minden szemszögét láttatni engedik. Az Op. 2a pontosan az, ami egy tizenéves egykori Mozart-tanítványtól várható: késő 18. századi elegancia [...]. Egyre érettebbé váló technikája ellenére a klasszikus elegancia mindig Hummel ismérve maradt: az Esterházy évek termése – Op. 13, 20 és 38 – jellegzetesen késő-klasszikus irányt mutatnak, nem távolodva messzire Haydntól és Mozarttól. Az Op. 81-ben technikája azzá az egész Európában elismert virtuozitássá alakult át, amely a zongoraversenyei révén híressé tette Hummelt Angliától Oroszorszáig. E stílus textúrái és technikai igényei közel helyezik Hummelt a romantikusok első generációjának, például Schumannnak az ideáljaihoz. Hummel végül nem folytatta ezt az irányt. Az Op. 106-ban a kompozíciós technikának azt a korlátozását és azt a stílusbeli konzervativizmust látjuk, ami utolsó tizenöt évét jellemezte, és amely elszigetelte őt korának progresszív áramlataitól.”²

¹ New Grove: 11. kötet, 831.

² Johann Nepomuk Hummel: *The Complete Works for Piano*. Szerk.: Joel Sachs. Vol. I. *The complete sonatas for solo piano*. (New York: Garland, 1989-90): Introduction, XII.

C-DÚR SZONÁTA Op. 2a No. 3

Londonban keletkezett, 1792-ben, minden bizonnyal május 5. előtt, amikor Hummel már koncerten játszhatta. Az említett hangversenyre 1792. május 5-én Londonban, a Hanover Square Rooms-ban³ került sor.

A szonáta, annak ellenére, hogy Hummel korai műve – 14 évesen komponálta –, kontrasztos formálásának és virtuozitásának köszönhetően, éretten és meggyőzően felépített darab benyomását kelti. Egy három részes sorozat (Op. 2a No. 1 és 2: hangszerkíséretes zongoraszonáták)⁴ harmadik darabja, ajánlása az angol királynőnek⁵ szól. Elsőként J. Schmitt adta ki Amszterdamban, 1792-ben. Bécsből 92-en, Londonból 159-en jegyezték elő a művet megvásárlásra; ez is jelzi, milyen nagy feltűnést keltett akkoriban a zeneszerző az említett városokban. A keletkezés időszakában Hummel talán Clementinél is vett órákat Londonban, az mindenestre valószínű, hogy találkozott vele, hallotta játszani, megismerte a műveit, így nem csoda, ha – főleg zongoratechnikai szempontból – Clementi hatását fedezhetjük fel a szonátában.

Bár a keletkezés helye és ideje, továbbá a műben használt technikai elemek is egyértelművé teszik, hogy angol mechanikus fortepianóra íródott, feltételezhető, hogy valószínűleg a kiadó adta ki mégis „zongorára vagy csemlalóra”,⁶ mert bár a kalapácszongora 1792-re már vitathatatlanul elterjedt, nem mindenki rendelkezett még otthonában ilyen hangszerrel. „A nyomtatás, nagy példányszámú terjesztés

³ Lásd az I. fejezet 5. lábjegyzetét.

⁴ Op. 2a, 3 Sonatas (London, 1792): 1. *For Violin (or Flute), Violoncello, and Piano* in B major, 2. *For Violin (or Flute) and Piano* in G major, 3. *For Piano, No. 1*, in C major, továbbá lásd az I. fejezet 3. oldalát.

⁵ Az Op. 2-es szonátával kapcsolatos ajánlásra Joel Sachs *Authentic English and French Editions of J. N. Hummel*, In: *Journal of the American Musicological Society*, 1972, 25/2. és Ludovít M. Vajdička *Johann Nepomuk Hummel und seine Verleger*, In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar'*, 1978, Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November Weimar, 1978 című írásában találunk utalást. Az összkiadásból lemaradt a címlap, ezért nem szerepel itt az ajánlás.

⁶ Hummel művei a 9-es opuszig zongorára vagy csemlalóra írva vannak kiadva, a szonáta hangszerajánlása Kroll monográfiájának műjegyzékében is így szerepel. Kroll: 348. A szonáta címlapja az összkiadás facsimiléjéből lemaradt.

pillanatában [...] a hangszermegnevezés már csupán ajánlás, és részben az adott város, ország hangszerdivatjának függvénye.”⁷

A szonáta 1. tétele szabályos, szonátaformájú Allegro spiritoso 4/4-ben. Legfontosabb jellemzője a különböző témák egymáshoz hasonló ritmikája, a dinamikai és karakterbeli kontraszt, a virtuozitás és a hatásosságra való törekvés. Rögtön a főtéma kontrasztos szerkezetű: a határozott hangvételi, unisono, virtuóz kétkezes oktávtrésekben haladó, forte első részt éneklő karakterű, piano második rész követi.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



A melléktéma jóval rövidebb a főtémánál, mindössze 6 (4+2) ütemes. Első része a főtéma második részének karakterét és ritmikáját idézi, megismétlésekor mezzoforte, dúsabb hangzással, virtuózabb kísérettel és több díszítéssel.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



⁷ Somfai: 34.

A virtuóz, figuratív átvezető anyag után következő zárótéma szintén a főtéma második részének ritmikáját idézi, a kíséretet ezúttal skálamenetek alkotják.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



A kidolgozás kezdetén új téma jelenik meg, amely mégsem idegen: mindhárom előző témával rokonságot mutat.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



A kidolgozás hangnemi terve változatos: G-c-Asz-g-a. A kidolgozásban megjelenik a melléktéma is, méghozzá megváltozott karakterrel, a-mollban. A teljesen szabályos visszatérés után a kódában még egyszer megjelenik a főtéma első 4 üteme. Az utolsó 11 ütem a hatás kedvéért pianóból nagy dinamikai fokozással és egyre virtuózabb technikai elemek segítségével jut el a tétel végéhez.

Amellett, hogy Hummel ilyen korai műve is már teljesen önálló egyéniséget mutat, különböző hatások is felfedezhetők benne. Jellemző rá a korabeli szonátákban – például Mozart K. 284-es, Clementi Op. 16-os, Dussek Op. 9 No. 2-es, vagy Op. 10 No. 3-mas művének nyitótételében – gyakran előforduló kontrasztos főtéma-anyag. Harold Truscott véleményem szerint túloz, amikor a szonáták Musica Rara kiadásának előszavában⁸ egyenesen Dussek Op. 9 No. 2-es C-dúr szonátája első tételének parafrázisaként látja Hummel e tételét, de a főtéma-kontraszt-elvű felépítésén kívül, a kidolgozásban a melléktémák a-moll megjelenései, és az oktavokban lefelé haladó balkéz fölötti figurációk is – Hummel kidolgozási részében, illetve Dusseknél az átvezető részben – valóban hasonlóak egymáshoz, a Dussek főtéma-ismétlése előtti, oktavokban mozgó jobb-kéz rávezetés pedig képezhette az alapötletet Hummel főtémájához.

⁸ Johann Nepomuk Hummel: *Complete Piano Sonatas*, Bd. 1. (London: Musica Rara, 1975)

Dussek: C-dúr szonáta Op. 9 No. 2 I. tétel



Beethoven Op. 2 No. 3-as C-dúr szonátájának nyitótételében az expozíció és a tétel végének lezárását megfigyelve szintén Hummel főtémájának oktávmeneteihez hasonló figurációkra bukkanunk.

Beethoven: C-dúr szonáta Op. 2 No. 3 I. tétel



A második tétel rövid, 3/4-es Adagio F-dúrban. Truscottot a tétel indítása Clementi Op. 6-os Esz-dúr, kéttételes szonátájának kezdetére emlékezteti.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 II. tétel



Clementi: Esz-dúr szonáta Op. 6 I. tétel



A két tétel összehasonlítása során látható, hogy mindkét tétel főtémája háromféle anyagból tevődik össze: a pontozott ritmusú hangzatfelbontás, a 3/8-felütéses, négyhangos motívum, majd folytatásként egy éneklő karakterű, dallamos anyag. A második, négyhangos motívum az egész tétel meghatározó eleme (különböző variánsai a fontos formai pontokon mindig megjelennek). Hummel tételének

felépítése rendhagyó – formáját leginkább egyszerű, ismétlőjel nélküli szonátaformaként lehetne leírni, csonka reprízzel, a főtéma-motívumból épített kódával. Bőséges díszítettsége és ötletgazdagsága Hummel már ekkor szembetűnő improvizatív hajlamát tükrözi. Hangvétele Mozartot, az éneklő karakter Mozart operáit idézi. Meglepő, hogy mennyire érett, kifejező ez a zene, amelyet egy 14 éves gyerek írt.

A harmadik tétel 6/8-os rondó, Hummel egyetlen ilyen formájú zárótétele.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 III. tétel



A szerző különálló darabként több rondót komponált (Op. 11, 19, 75, 103, 109, 120, 122), de szonátatételként nem alkalmazta többet ezt a formát. A tétel szabályos szonáta-rondó, ahol a dominánsban hozott 1. epizód – vagyis a melléktéma – a reprízben az alaphangnemben tér vissza, a kidolgozási rész helyén pedig a minore 2. epizód áll. Dussekre emlékeztethet ez a tétel is: Op. 9 No. 1-es B-dúr szonátájának zárótétele más hangnemben ugyan, de karakter és felépítés szempontjából mindenképpen eszünkbe juthat. Az utolsó rondótémát hosszú, improvizatív anyag készíti elő, amelyben a kromatika is fontos szerepet kap. A kóda a rondótéma különböző variánsaiból épül fel; a dominánsban való „megakadás” és szünet után ötletes befejezés: a rondótéma piano első fele és két forte akkord zárja a tételt.

ESZ-DÚR SZONÁTA Op. 13

Keletkezésének pontos dátuma nem ismert, 1805-ben adta ki a bécsi Bureau d'Arts et d'Industrie kiadó. Hummel előző, Op. 2a No. 3-as szonátájának megírása óta legalább tíz év telt el. Ez a mű már nem a csodagyereké, hanem a felnőtt Hummelé. Előző szonátájához képest nagyobb terjedelmű, kiforrottabb stílusú, szerzője jóval több dinamikai jelet és előadói utasítást is használ benne.

Hummel Joseph Haydnnak ajánlotta, valószínűleg hálából Haydn közbenjárásáért a zeneszerző eisenstadti alkalmazása érdekében.⁹ Rögtön felmerül a kérdés: vajon csak az ajánlás utal a darabban Haydnra, vagy esetleg maga a zene is? Hummel ugyanazt az Alleluja-dallamot használja fel, mint Haydn, No. 30-as (1765) „Alleluja”-szimfóniájában, megváltoztatott formában, ahogy akkoriban szokás volt.

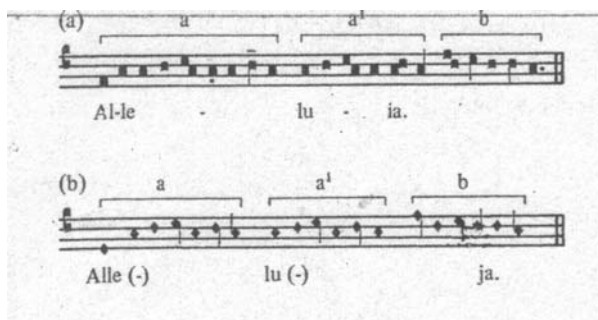
„A 18. századi Ausztriában, a helyi templomokban ezen egyházi énekeknek az eredetétől, de a Liber Usualisban található formától mindenképpen lényegesen eltérő változatait énekelték. A modern tudomány természetesen és helyesen e régi templomi énekek mérvadó kritikai szövegéhez tér vissza, de nekünk a későbbi, romlott változatokat is fel kell kutatnunk, mert Haydn csak ezeket ismerhette. A legkorábbi forma a 'Liber Usualisból' való, a b) változat pedig a 'Brixen Compendiosából'. A későbbi dallamban a kezdőhang jellemzően *la*-ról *so*-ra változott, s ezáltal a dallam egyértelmű dúr tonalitást nyert, a régi aszimmetrikus forma pedig szimmetrikussá vált. Hogy a b rész kibővítését Haydn végezte-e, vagy ez is egy elfelejtett korabeli szövegváltozatra vezethető vissza, nem tudjuk”¹⁰

⁹ Részlet Hummel Haydn-nak 1804. október 4-én Eisenstadtban írt leveléből: „Hőn szeretett Papa! Nagy zenei édesapám engedelmes fia, a kegyes fogadtatásban bízva, következő művecskémet Önnek merészelem ajánlani. Nem a tündöklés szándéka indított erre, hanem a hála, a tisztelet és az őszinte szeretet, amellyel Önnek adósa vagyok, voltak a mozgatórugók.” In: H. C. R. Landon/Dénes Bartha: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. (Kassel: Bärenreiter, 1965): 452.

¹⁰ C. H. R. Landon: *Joseph Haydn: Chronicle and Works. Haydn at Esterháza, 1778* (London: Thames and Hudson, 1976-1980): 569. Landon lábjegyzetei a Liber Usualisra: *Liber Usualis Missae et Officii*, Ex Editione Vaticana Adamussum Excerpto, Parisiis, Tornaci, Romae (1936: Latin edition), p. 759;

aBrixenCompendiosára:

Cantus/Gregorianus/item/RitusSacri/Observandi/PraecipuisFunctionibus./AdUsum/DioecesisBrixinensis/MDCCCVII(innertitle:Compendiosa/ad/Cantam/Gregorianum/Instituti...Brixinae/1806),p. 309.



Egy zongoraszonátában mindenesetre páratlan egy gregorián dallamidézet, így valószínűsíthetően szándékos Hummel utalása Haydnra.

Az első tétel főtémája 14 ütemes, ugyanúgy a kontrasztra épül, mint a C-dúr szonátáé. Négy különböző anyagból tevődik össze. Két fortissimo, figyelemfelkeltő ütem után következik a négy ütemes Alleluja-téma. Haydn hat hangból álló témájához képest Hummelé egy hanggal kibővül, és az ötödik hangtól már más. Mindvégig kontraszsubjektumával együtt jelenik meg, piano dinamikával. Hummel az Alleluja-dallamot egyébként csak a kódában nevezi meg felirattal, talán az esetleg kevésbé tájékozott előadó, hallgató kedvéért.

Haydn: C-dúr szimfónia No. 30 „Alleluja”, I. tétel



Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 I. tétel



Ezt követően a főtéma újabb négy ütemen keresztül az Asz-dúr akkord pontozott ritmusú ismételtetésével megint forte – itt a kezdés nyújtott ritmusos bal kezének karaktere tér vissza –, végül két ütemes, piano motívummal zárul, ami máris modulál B-dúrba, a főtéma megismétlődése előtt tehát szükség van egy rövid visszavezetésre

Esz-dúrba. A melléktéma variált, triolás alakban ismétlődik meg.

A kidolgozásban végighaladunk a főtéma összes motívumán. Az expozíciót záró B-dúr után a kidolgozás a főtéma első motívumával váratlanul a tercrokon G-dúrban indul, amely hamarosan c-moll dominánsának bizonyul – közben g orgonapont fölött egy nápolyi akkord is szerepel –, ám a folytatás mégis meglepetést okoz: a főtéma Alleluja-motívumának és pontozott motívumának első két megjelenése a várt c-moll helyett C-dúrban hangzik el. Ezután egy kromatikusan lefelé menő szextakkord-sor következik: B-A-(d)-Asz-G, amelynek merész harmóniai történéseit némileg oldja az A-dúr feloldása d-mollra. Ettől a résztől kezdve tulajdonképpen már a kidolgozás végéig c-mollban vagyunk.

A visszatérés rendhagyó: a szerző rögtön az Alleluja-motívummal indítja, valószínűleg azért, mert a főtéma első két ütemét hosszan boncolgatta a kidolgozásban. A melléktéma kibővül, a zárómotívum előtti négy ütemes rész viszont elmarad. A kódában Hummel külön felhívja a figyelmet az ezúttal csak egyszólamú (előzőleg mindig oktávban megjelenő) Alleluja-motívumra: válaszeljellel utótagot komponál hozzá, így egy szabályos, 8 ütemes periódussá egészíti ki,

Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 I. tétel



aztán hirtelen virtuóz, látványos lezárást illeszt hozzá – mintha nevetne a saját tréfáján. A tétel humoros befejezése is óhatatlanul Haydnra emlékezteti az embert.

A 2/4-es, Adagio con grand espressione feliratot viselő második tétel merészen harmonizált, rengeteg kromatikus fordulattal. Nagyon újszerű a főtéma tört akkordokkal kísért dallamszakasza és a beethoveni dallamosság.

Főtémáját nagy ívű dallam – amelynek első fele egyszerűbb, második fele sokkal díszítettebb –, és négysoros szerkezet jellemzi. Harmóniailag már ez az első

16 ütem is nagyon figyelemfelkeltő. Az első sor még nem modulál, a második sor d-mollon és h-ra épülő szűkített akkordon keresztül, a harmadik pedig a nápolyi akkord felbukkanása után c-moll felé vezető szűkített hangzatokon keresztül jut el F-dúrba. A negyedik sor visszatér B-dúrba. Az átvezetésben ütemenként váltják egymást a legato dallamívek és a szaggatottságot sugalló, sóhajokra emlékeztető, hiányos tizenhatod triolák. B-moll, Desz-dúr, f-moll, érintésével éri el a zene a melléktémát. Beethoven Op. 13-as c-moll szonátájában a lassú tétel triolás szakaszára emlékeztet a tizenhatod-triolás kíséret feletti dallam és átkötött triolamozgásokkal változó ellenszólam.

Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 II. tétel



Beethoven: c-moll szonáta Op. 13 „Pathétique”, II. tétel



Az expozíció végéig ritmikailag besűrűsödik az anyag, tizenhatod-szextolás kíséret felett pontozott ritmus uralkodik a felső szólamokban. A basszus Asz-ról kromatikusan halad felfelé, D-nél visszafordul, majd szabályosan, F-dúrban zárul az expozíció. A kidolgozás első hat üteme a főtémát kezdő akkordok burjánzásával, b-moll érintésével jut el a Desz-dúrban megszólaló melléktémaig. A melléktéma két sora után ismét a tizenhatod-szextola kíséretes, pontozott ritmusú anyag következik. Ebben a részben fontos a kromatikus átmenőhangok késleltető szerepe, amelyek segítségével a romantikát előlegző szövevényességgel, minduntalan változó harmóniák felé sodródunk: Desz-dúr szextakkordját enharmonikusan Cisz-dúr szextakkordjának értelmezve, fisz-mollból jutunk el D-dúrba, amely g-moll dominánsa. Három ütemen keresztül úgy tűnik, g-mollban folytatódik a darab, de végül a visszatérés kezdetére F-dúron keresztül mégis visszakanyarodunk az

alaphangnembe, B-dúrba. A főtémának ezúttal csak az első két sora hangzik el a melléktémából származó tizenhatod-szextolás kísérettel.

A harmadik tétel 4/4-es Allegro con spirito, hangvétele, szellemessége Haydn szimfóniáit idézi. Legfontosabb jellemzői a nagy terjedelem, az erősen kontrapunktikus jelleg és akárcsak az előző tételekben, a kromatikára való hajlam. Hummel az egész tétel nagyon egyszerű alapmotívumát az első két ütemben unisono mutatja be, majd a főtéma 4-5. ütemében ellentétes irányba vezeti.

Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 III. tétel



A témabemutatás után, a dominánsra való érkezés helyett egy emelt 5. fokú szűkített hangzatfelbontás, majd koronás megállás lepi meg a hallgatót. Ez a hirtelen „elakadás”, illetve az a fordulat, ahogyan a zene némi tétovázás után „visszatalál” Esz-dúrba, Haydnra emlékeztető tréfa. Az Esz-dúrt újra elérve fortissimo kirobban a tutti-hatású átvezető rész. Itt megint Haydn jut eszünkbe, azok a szimfónia-finálék, amelyekben hosszasan kell várnia a hallgatónak, hogy végre megszólaljon a forte-tutti. Az átvezetés kontrapunktikusan építkezik a főtéma motívumaiból. A szakaszt kromatikus átmenőhangok színesítik.

A melléktéma két negyed-felütése, és az oktáv-unisono is a főtémára emlékeztet, a karaktere azonban hangsúlyozottan más: különösen operaszerű, vokális, dallam-kíséret felrakású, ami üdítő kontraszt a tétel polifon hajlamú alapanyagával szemben. A melléktéma 16 üteme után rögtön visszajön a főtéma kezdőmotívuma, és egy nagyszabású, virtuóz, kontrapunktra és kromatikára törekvő zárószakasz kezdődik. A kidolgozás nagyon jelentős, szokatlanul hosszú, és helyenként – például rögtön az elején – egészen barokkos, végig a kontrapunkt uralkodik. A téma, jellegénél fogva állandóan vonzza a polifóniával való

kacérkodást, ez a kidolgozásban éri el csúcspontját. Fúgaszerűen indul, ellenszólamok duzzasztják fel ezt a szakaszt. Az első tíz ütem után g-mollban kezdődik egy rendkívül virtuóz, technikailag kifejezetten nehéz rész, az egyik kéz hosszú tizenhatod-figurákat játszik, a másik kéz pedig két különböző szólamot. A zene g-mollból indulva, d-moll érintésével hosszabban időzik C-dúrban, majd B-dúrban. Ezek után c-moll nápolyi akkordját és emelt 5. fokának szűkített hangzatát érintve a téma szinte ütemenként modulál: c–Esz, aztán Asz-dúr felé irányul, de váratlanul mégis f-mollba tér ki és onnan éri el az Esz-dúrt. A kidolgozás utolsó nyolc üteme végül B-orgonapont felett vezet rá a visszatérésre. A főtéma-motívumnak az ütem-egyre eső hangjai ezúttal, meglepetésként, fp-jelzést kapnak. Az utolsó zárószakasz előtt, kódaként a zeneszerző visszahozza a melléktémát, búcsúzó karakterrel, *dolce con espressione* előadási utasítással.

Hummel technikai eszköztára nyilvánvalóan sokat bővült az előző szonáta komponálása óta. Ebben a műben újdonságként jelenik meg a kézkeresztezés alkalmazása, itt még csak két-két hang erejéig, például az 1. tétel kidolgozásának elején; illetve több szólam egy kézben való megszólaltatása.

F-MOLL SZONÁTA Op. 20

Végleges változata Bécsben vagy Eisenstadtban keletkezett, 1807 körül, ajánlása Mademoiselle Madelaine de Kurzbecknek [sic]¹¹ szől. Első kiadása a Bureau d'Arts et d'Industrie-nál jelent meg Bécsben, évszám nélkül.

Első tételének korai változata az S 23-as f-moll szonáta (1799) első tétele. Ennek másik két tétele nem azonos az Op. 20-as szonáta második és harmadik tételével. A korábbi f-moll szonáta kézírata a British Libraryben található, egy Hummel-műveket tartalmazó gyűjteményben.¹² Christopher Scobie-nak, a British Library munkatársának közlése szerint a szonáta harmadik, fuga-tételét másféle papírra írták, mint az előző két tételt, tehát elképzelhető, hogy nem egy időben keletkeztek. A második tétel alján látható jegyzet – „S. la Fuga in Eb dur”¹³ – kézírása, úgy tűnik, nem azonos a kották kézírásával, így az is lehet, hogy a szonáta esetleg eredetileg töredék, és a fúgát csak utólag illesztették hozzá.¹⁴ Ellentmond viszont ennek a feltételezésnek, hogy a második tétel – egy F-dúrból Esz-dúrig kalandozó 6/8-os Andantino –, Esz-dúr dominánsán zár, vagyis határozottan a nem az alaphangnemből álló Esz-dúr fúgát¹⁵ készíti elő.

Ez a mű megjeleníti előttünk az improvizáló Hummelt. Mindhárom tétel mintha lejegyzett rögtönzés lenne, különösen a harmadik tétel kódájának alapján lehet elképzelni, hogyan fantáziálhatott Hummel a koncertjein.

Az első tétel korábbi verziójának helyenként vázlatszerű lejegyzésével szemben az Op. 20-as tétel jóval cizelláltabb, pontosabb, alaposabban kimunkált, főleg a variánsok, díszítések jelölését illetően – a főtéma megismétlése például az S23-ban változatlan, az Op. 20-ban variált –.¹⁶ A két nyitótétel alapanyaga azonos, az átvezető jellegű, figuratív vagy szabad, fantáziaszerű részek viszont különböznek

¹¹ Magdalena von Kurzböck, bécsi zongoravirtuóz, Joseph von Kurzböck könyvkiadó és -kereskedő lánya. Haydn utolsó, 1794-ben, Therese Jansen számára komponált zongoraszonátáját (Esz-dúr, Hob. XVI:52) a bécsi Artaria kiadó – lehet, hogy Haydn tudta nélkül – neki szóló ajánlással jelentette meg 1798-ban.

¹² GB-Lbl Add. 32236

¹³ Lásd az Esz-dúr fúgát

¹⁴ Lásd a függelék 2. ábráját.

¹⁵ Ez a mű az Albrechtsbergnek ajánlott, Op. 7-es három fuga közül a másodiknak a korai változata.

¹⁶ Lásd a függelék 3. és 4. ábráját.

egymástól. A korai verzióhoz képest az Op. 20-as szonáta 1. tétele 50 ütemmel bővül (S 23 = 114, Op. 20 = 164 ütem); hosszabb, színebb átvezető részeket találunk benne, például a főtémát követő szakaszban, vagy a visszatérés előtt. Különbözik a kidolgozás legnagyobb része és a visszatérésre való rávezetés: az S 23-ban a kidolgozásból visszavezető rész egyenesen beletorkollik a főtémába, az Op. 20-nál viszont egy domináns szűkített akkordon való megállás után következik az ily módon jobban előkészített visszatérés. A négy eltérő szakasz a két tételben: S 23 30-31. ütem, 38-39. ütem, 55-70. ütem, 77-103. ütem – Op. 20 30-38. ütem, 47-60. ütem, 76-103. ütem, 112-152. ütem.

Az Op. 20-as f-moll szonáta egész nyitótétele a főtéma anyagából származik. Felépítése egy hagyományos szonáta-expozícióhoz képest rendhagyó dramaturgiájú. Főtémája forte, hatásos indítás helyett éneklő, piano, „dolce ed espressivo” téma. Ugyan két részre tagolódik, de ezúttal hiányzik a megszokott kontraszt, és a lehangoló virtuozitás. A hosszúra nyúlt, fantáziaszerű, sok megállással, tempóváltással, dinamikai kontraszttal, kromatikával fűszerezett átvezetést a zárótema-területen található egybefüggő figuratív, virtuóz tömb követi. Az exposíció egész első fele az Asz-dúrba való megérkezést várakoztatja, a maggiore hangnem megszilárdulása azonban újra és újra megghiúsul. Már a főtéma ismétlésének kezdetén, és második anyagában is megjelenik az Asz-dúr dominánsa, de a zene gyorsan visszakanyarodik f-mollba, és az átvezetés is f-mollban indul. Az összes elkalandozás, megállás az Asz-dúrba való megérkezést odázza el. Az Allegro agitato átvezető rész Esz-dúr dominánsán indul, és előfordulnak benne a főtémával rokon motívumok is. A rész végén már egészen irányított módon, három kadencia-akkord akarja a zenét Asz-dúrba terelni, de tonika helyett álzárlat következik.

A melléktema-terület meglete ellenére sem tematikai, sem harmóniai szempontból nincs szabályos melléktema. A végre Asz-dúrban induló, melléktema-funkciójú anyag inkább zárótema-jellegű. Az első ütemben visszakanyarodik f-mollba, aztán a szekvenciák során Desz-dúrt érinti. Az exposíció zárószakasza a főtéma anyagának második részéből épül fel,

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



és végül Asz-dúrban fejeződik be. A kidolgozás eleje a főtéma távoli variánsa, itt hangzik el először zárt téma Asz-dúrban, egyfajta „megkésett melléktémának” is lehetne nevezni.

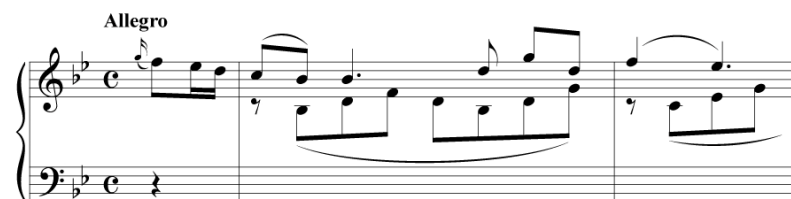
Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



A következő virtuóz, szimfonikus jellegű rész harmóniai: Asz-desz/cisz-B-f. A tétel lezárása meglehetősen meglepetésszerű: a sf szűkített akkord után úgy tűnik, hogy – egy Allegro nyitótételhez nem illő módon –, piano, calando fog befejeződni a tétel, végül teljesen váratlanul, mégis egy fortissimo ütemmel zárul.

Több műből is meríthetett ötleteket Hummel, ehhez a szonátatételéhez. Mozart 1783-ban keletkezett, K. 333-as B-dúr szonátájának 1. tételében a főtéma dallamrajzolatát,

Mozart: B-dúr szonáta K. 333 I. tétel



és a különböző mozgásfajtákat érezhetjük hozzá hasonlóan; kevés f-moll hangnemű darabja¹⁷ közül K. 608-as, orgonára írt fantáziájának (1791) kezdő harmóniai (I. fok, I. fokú szekundakkord-VII. fokú szűkített akkord f-mollban) egyeznek Hummel tételindításának akkordjaival. Clementi Op. 13 No. 6-os f-moll szonátájának (1784)

¹⁷ Négyszólamú kánon - "Nascoso e il mio sol", K. 557; Adagio és Allegro orgonára, K. 594

első tételéhez a dolce karakterrel induló főtéma és a koronás megállások hasonlítanak.

Clementi: f-moll szonáta Op. 13 No. 6 I. tétel



A második tétel 2/4-es Adagio maestoso. Szonátaforma, az unisono főtéma-kezdet első három hangjára épül az egész tétel. A főtéma a nyitótétellel ellentétben itt már kontrasztos: forte, száraz unisono, üres kvintlépéssel kezdődik, majd piano, három szólamban folytatódik, éneklő lezárással. A motívum először önállóan szólal meg, majd a többi szólam körülszövi a hol a basszusban, hol a felső szólamokban megjelenő dallamot. Megismételve más a szólamok felrakása, majd a tétel során újra és újra szerepet kap, például a melléktémára, Esz-dúrba való átvezetésben. Az alapmotívum unisono-alakjában egyszer sem tér vissza, az a benyomásunk, mintha Hummel variációs tételként kezelné az egyébként világosan körvonalazott szonátaformát.

A téma első felének megjelenései a tétel során:

1. A tétel legelején, a főtéma bemutatásaként, a basszusban, egy szólamban.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



2. A főtéma ismétléseként, a jobb kézben, oktávban, nyolcados akkordkísérettel.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



3. Az első három hang szekvenciaként, tizenhatod-triolamenetes kísérettel.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



4. A melléktéma első anyagaként.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



5. A melléktéma utáni szakaszban, ismét szekvencia alapjaként, kromatikus, tizenhatodos kísérettel.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



6. Az expozíció lezárásában.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



7. A kidolgozási területen, Cesz-dúrból induló modulációnál, szekvenciaként, tizenhatod-triolamenetes kísérettel.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



8. A visszatérésben, a melléktéma első anyagaként – lásd a 4. megjelenést, itt: Asz-dúrban –.

9. A tétel lezárása előtti álzárlatnál, az első hang hiányzik.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 II. tétel



A kidolgozás harmóniai érdekes: esz-mollban indul, a főtéma motívumának távoli variánsával, majd ezt az anyagot fejleszti tovább, Desz-dúrt, asz-mollt, Cesz-dúrt érintve. A repríz csonka: a melléktémával kezdődik. A tétel lezárása is rendhagyó: az Asz-dúr lezárás helyett f-mollba vezet vissza, vagyis előkészíti az attacca következő III. tételt.

A harmadik tétel Presto, 2/2.¹⁸ Az 1. tételhez hasonlóan itt is szembeűnő az erősen improvizatív jelleg, rendhagyó megformálás és sok leálló, elkalandozó szakasz. A tétel nagy részét végigkísérő triolamozgásoknak köszönhetően a szövet legnagyobbbrészt figuratív jellegű, és ezen kívül is inkább csak szakadozott motívumok, dallamtöredékek jelennek meg. Bár az expozíció és a kidolgozás követi a szonáta-forma körvonalait, a zenei anyag rendhagyó és rapszodikus változó.

¹⁸ Hummel zongoraszonátáinak Musica Rara kiadásában az ütemmutató 4/4. Johann Nepomuk Hummel: *Complete Piano Sonatas*. Bd. 1. (London: Musica Rara, 1975)

Tulajdonképpen nincs főtéma, ugyanis sem a tétel elején megjelenő triolamenetek viharos egymásutánisága

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 III. tétel



– amely aztán f-moll dominánsán torkollik koronás megállásba –, sem a mindig a főtéma helyén megjelenő negyed-akkordokkal kísért egész hangokból álló dallam nem nevezhető főtémának, mert ez teljesen nyitott, egyáltalán nem téma-jellegű anyag.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 III. tétel



Desz-dúrban kezdődik, de rögtön modulál – a b-Gesz akkordváltásnak köszönhetően kifejezetten romantikus színezetet kap –, majd f-mollba vezet vissza. Az Asz-dúrban induló újfajta mozgás – a basszus skálaszerűen felfelé gyűrűző triolamozgásai – sem igazán melléktéma-jellegű, hiszen rögtön modulál. Szerkezetét tekintve a leginkább témának nevezhető anyag az expozíció végi unisono-rész.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 III. tétel

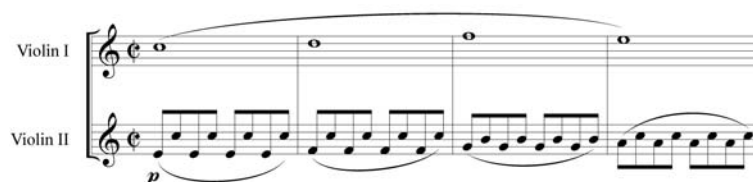


A kidolgozás a Desz-dúr szakaszhoz hasonló anyaggal indul, ezúttal nyolcadmozgású ellenszólammal. Innen a következő hangnemekbe modulál: desz-A-e-h-fisz-Gisz/Asz. A kidolgozás második felében visszatér a triolamozgás – Asz-dúrból f-mollba vezet vissza –, és legváratlanabb meglepetésként a repríz helyett nagyszabású kóda következik F-dúrban. Kezdetén nem más, mint Mozart Jupiter-szimfóniája 4. tételének kezdőtémája szólal meg!

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 III. tétel



Mozart: C-dúr szimfónia K. 551 „Jupiter”, IV. tétel



Hummel nem fejezhette volna ki ennél direkter módon mestere felé irányuló hódolatát. A kóda 5-6. ütemében a Jupiter-finále egy másik motívuma jelenik meg, a kezdőtémát 8 ütemes periódussá kiegészítve. A hosszú kóda egésze a Jupiter-témára épül: a téma fugatós feldolgozásban, majd mozgó belső szólammal feldúsított-variált alakban is hallható, F-g-B hangnemterv szerint. A triolás kezdőanyag a finale végén visszatérve foglalja keretbe a tételt. Bár mind a tétel drámai kezdése, mind az ezután következő átvezető anyag eszünkbe juttatja Beethoven első szonátájának, az Op. 2 No 1-es f-mollnak a zárótételét, Mozart emléke, hatása, amelyeket Hummelben az 1792-től Londonban szerzett új élményei elhalványíthattak, ebben a szonátában ismét felerősödve sokkal meghatározóbban érvényesül, mint az egyéb hatások.

Röviden szót ejtek a korai f-moll szonáta (S 23) másik két tételéről is. Hummel szonátái közül ez az egyetlen, amelynek Andantino lassú tétele van, és amelynek szabálytalan formája talán leírt improvizáció. Az ártatlan F-dúr, pasztorális 6/8-ban induló téma a kezdetektől rendhagyó: hét ütemes (3+4), unisono dallam,

amely majd többször ismétlődik variáltan, hosszabb-rövidebb, egészen távoli harmóniákat megszólaltató elkalandozásokkal: Desz–E–B. A végén Esz-dúrban, a dominánson fejeződik be, előkészítve a harmadik tételt, az Esz-dúr fűgát. Hummel gyakran improvizált fűgákat is, például ötszólamú fűga-variációkat,¹⁹ így könnyen elképzelhető, hogy ez a fűga – a második tételhez hasonlóan – szintén egy korábbi rögtönzés lejegyzése.

¹⁹ New Grove: 11. kötet, 831.

C-DÚR SZONÁTA Op. 38

Bécsi vagy eisenstadti keletkezése 1808 körülre tehető. Először az Artaria kiadónál jelent meg Bécsben, a dátum nem ismert. Kiadta még Pleyel Párizsban, 1815 előtt, és Schlesinger 1826/27 körül. Ajánlása Madame la Comtesse Lonczynskának (született Comtesse Zabielskának) szól.

Hummel, Op. 2a No. 3-as műve után ismét C-dúr szonátát komponál, de ez a mű már egészen más állomás szonáta-ouvre-jében: sokkal nagyobb szabású, mint eddigi szonátái. Az első tétel hangvételében és formálásában erőteljes Beethoven-hatás érezhető. A tétel terjedelme – főleg a témák közti szakaszok hossza – a számtalan bővítés miatt jelentősen megnő,¹ és helyenként a zenének már szinte romantikus sodrása van. Érdekes a témák ismétlésekor, ill. visszatérésekor mutakozó variatív hajlam, és az improvizatív jelleg. Újdonság az I. tétel lassú bevezetése, a főtéma és ismétlése közötti hosszú átvezető szakasz, valamint a prima- és seconda volta különbözősége. A II. tétel sokkal díszítettebb, mint az eddigi lassú tételek, megjelennek a szövevényes, sok hangból álló skálamenetek és harmóniafelbontások, amelyek a nagy hangtávolságok összekötésére szolgálnak.

Helyenként még érzékelhetőek Clementire, vagy a lassú tételben Mozarra emlékeztető megoldások, de határozottan a klasszikus kereteket feszegetve. A szerző mintha itt búcsúzna a múlttól, és lépne másik korba. Technikailag is óriási a változás, Hummel az eddigieknél sokkal nehezebb feladatok elé állítja a zongoristát, és sok új elemet vezet be: a jobb kéz bal fölé tévése – kézkeresztezesek, a főtéma terciben való megszólalása a bal kézben, trillázás és dallam egy kézzel, egyszerre való játszása. A III. tétel megformálása rendhagyó, eltérő az eddigi Hummel-tételekétől.

Az első tétel 2/2-es ütemmutatójú. Adagio Maestoso bevezetéssel kezdődik,

¹ Az első négy zongoraszonáta nyitótételének mindegyike 4/4-es. Ütemszámaik: Op. 2a: 177 ütem, Op. 13: 217 ütem, Op. 2: 164 ütem, Op. 38: 307 ütem.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel



ami a dominánszónán zárul. A folytatásra való várakozást fokozandó, korona is van az utolsó hangon. Dupla pontozott ritmusok adják meg a kiírt karakter tartását. Zenekari hangzásban is könnyen elképzelhetjük ezt a nyitányra emlékeztető 11 ütemet.

A főtéma új tempóban – Allegro moderato –, a 12. ütemben kezdődik. Hummel az eddigiekhez képest sokkal inkább motívumokban, gesztusokban gondolkodik, a forma töredezettebb, csapongóbb: ebből a szempontból előzménynek tekinthetjük az f-moll szonáta 1. tételét. Tulajdonképpen nincs igazi zárt főtéma, csak a forte, szimfonikus hangzású, unisono-kezdés, a végén jellegzetesen le- vagy fölcsapódó két akkorddal – ami egyébként a lassú bevezetés hasonló helyével mutat tematikus rokonságot –.² A piano folytatás nem annyira a főtémához tartozik, mint inkább már átvezetés, amit az is bizonyít, hogy a téma megismétlésekor csak az unisono-rész jön, a folytatás más.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel



Az átvezetés szólamainak felelgetése „operás”. A melléktéma – egy zárt, 8 ütemes periódus –, Mozart K. 330-as C-dúr szonátája harmadik, Allegretto tételének

² Az első anyag forte akkordja és oktávmenetei nagyon hasonlítanak Clementi Op. 36 No. 3-mas szonátájának nyitótétel-indulásához, csak ott az oktávok még egy terccel is dúsítva vannak. Sokkal egyértelműbben hasonlít azonban Clementi Op. 2 No. 1-es szonátájának nyitótételéhez: az Allegro rész főtémájának alapötletét ebből az egyébként még csembalóra írt műből kölcsönözhetette Hummel.

rondótémáját idézi, lehet, hogy szándékos idézet. A két karakter közti különbség a Mozart-téma 2/4-es tagoltabb, „akkurátusabb” jellege, szemben Hummel 4/4-es témájának összefogottságával. A kétszer nyolc ütemet négy ütemes bővítés követi. A tételben a melléktéma a következő alakokban fordul elő:

1. Az expozícióban Hummel először a Mozart-téma kromatikusan variált ismétlését idézi,

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel



másodszor pedig hangról hangra Mozart témáját.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel



Mozart: C-dúr szonáta K. 330 III. tétel



2. A kidolgozásban az expozíció első melléktéma-változata jelenik meg Asz-dúrban.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel



3. A reprízben az eredetihez majdnem teljesen hasonló változat az ismétléskor átkerül a bal kézbe, terckísérettel, a jobb kéz pedig trillázik.

Egy virtuóz szakasz után szabályosan fejeződné be a zárótéma, de hosszú bővítés követi, amelynek végén tíz ütemen keresztül csak T-D harmóniak váltják egymást. Az expozíció végén az egyszerű ismétlőjel helyett prima és seconda volta jelzi az expozíció megismétléséhez való visszavezetés, illetve a kidolgozásra való továbbmenetel különbözőségét. A prima volta tíz ütemmel vezet vissza a darab elejére, a seconda volta pedig három ütemmel zárja le az első szakaszt.

A kidolgozás a főtéma motívumával kezd modulálni. A G-dúr hamarosan c-moll dominánsának bizonyul, majd Esz-dúrba jutunk el. A melléktéma Asz-dúrban jelenik meg, ismétlésébe másik szólamként betoldott futamokkal. A visszatérésig a következő hangnemeket érintjük: c-f-g-a, majd – e-moll dominánsaként – H-dúrban a kidolgozás elején lévő téma jelenik meg újra. A visszatérésben a főtéma F-dúron keresztül d-mollba modulál, Hummel itt az oktávokat csak egy kézre írja. A melléktéma ezúttal felütés nélkül indul, a dallam formálása is különbözik az expozíciótól. A virtuóz tizenhatod-menetek ellenszólamaként maga a bevezetés anyaga szerepel, a tétel lezárásában pedig az oktávmenetek a főtémát idézik.

A második tétel 2/4, Adagio con molto espressione.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 II. tétel



A túlbujánczó díszítések ellenére, hangvételben, motivikában, dallamfordulatokban egyértelműen mozartosnak tűnik. Ismétlés, sőt tulajdonképpen kidolgozás nélküli szonáta-forma, két része majdnem egyforma hosszúságú. A 8 ütemes, kontrasztelvű főtéma második része díszítve, majd két ütemes lezárás után az egész főtéma megismétlődik. A melléktéma átvezetés nélkül követi a főtémát, nagyon hasonlít az első tétel melléktémájára, ami az első tételben már idézett K. 330-as Mozart-szonáta rondótémájának újabb variánsa.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 II. tétel



Zárótéma híján egy álzárlat után hamar befejeződik az expozíció. A jelzésszerű kidolgozás inkább moduláló visszavezetés F-dúrba (az elején hirtelen C-Desz váltással), az expozíció lezáró ütemeinek motívumából épül fel. Az érintett tonalitások: C-Desz-Esz-f. A repríz kadenciaszerű rávezetéssel készíti elő Hummel. A főtéma visszatérése gazdagabban díszített, ismétlése már csak négy ütemes, utána szekvencia következik a D-g-C-F-G-C hangnemeket érintve.

A harmadik tétel szonátaforma, 2/2, Prestissimo. Jellemzője a feltűnő téma- és motívumbőség: a főtémát

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 III. tétel



először átvezetésnek tűnő, kürtkvintes anyag követi, amely végül az alaphangnemből marad. A főtéma újbóli megjelenése G-dúr felé veszi az irányt, majd újabb anyag, immár valóságos átvezetés következik. A melléktéma variált megismétlése után zárótéma-szerű anyag jön, majd utána következik a valódi zárótéma. Rendhagyó, hogy ennek ismétlése minore hangnemű.

Az ismétlőjel hiányzik az expozíció végén, de az expozíció-kidolgozás határvonala egyértelmű. A G-dúr záróhangnemből egy szűkített akkord segítségével egy pillanat alatt lépünk át Asz-dúrba. Koronás megállás után ismét a zárótéma motívuma jelenik meg, hat ütemen át esz-orgonaponttal, az ezt a szakaszt követő szinkópás zárlat pedig a versenyművek kadenciát megelőző szakaszához hasonlóan kvartszexten áll meg. Valóban egy kadencia-szerű szabadpár ütemmel találunk vissza a főtéma-terület kürtmotívumos anyagához, amely a kidolgozásban nagy szerephez jut: az egész szakasz kizárólag róla szól, mindig újabb és újabb módon variált alakú megjelenéssel. A Desz-Esz-F-G szekvencia után még kétszer jelenik

meg, G-dúrban, majd az eredeti alakjában C-dúrban.

Ez már az észrevétlenül elért repríz kezdete: nem a főtémával, hanem ezzel az anyaggal indul. A melléktéma a variált ismétlésével együtt szabályosan következik, a valódi főtéma pedig akkor jön vissza, amikor már úgy éreznénk, a tétel lezárulni készül – ezzel szemben a főtéma megjelenése a hosszú kóda kezdete. A tétel befejező része tehát teljes bizonytalanságban tartja a hallgatót: az elbizonytalanodás, majd megállás után váratlanul visszaidézi a főtémát, amely ugyancsak váratlanul szintén abbamarad. A melléktéma itt már nem jelenik meg újra, a zárótémából kibontott látványos befejezés után pedig a darab utolsó három üteme a főtéma motívumaival zárja a darabot. Ez ismét egy Haydntól ellesett tréfa lehet, aki vonósnégyesei közül ilyen módon zárja az Op. 17 No. 5-ös G-dúrt és az Op. 50 No. 2-es C-dúrt, az Op. 33 No. 2-es Esz-dúr pedig ennek leghíresebb példája.

FISZ-MOLL SZONÁTA Op. 81

1819-ben adta ki Steiner kiadója, Bécsben. Keletkezése vélhetően nem sokkal korábbi, és a weimari nagyhercegnőnek szóló ajánlása révén Weimarhoz köthető. Hummel előző szonátája legalább hét éve íródott.

Bár már az Op. 38-as szonátában is sok jelentős változás tapasztalható Hummel előző szonátaíhoz képest, a Hummel egyik főművének tekinthető fisz-moll szonáta zenei anyagának, szerkesztésmódjának, technikai elemeinek újdonságai egészen közel visznek a romantikához, amelynek képviselői – Chopin és Schumann – ekkor még csupán kisgyerek-korúak. Walter Meyer úgy ítéli meg, hogy a fisz-moll szonátában Hummel mintegy két évtizeddel előlegezi meg azokat hanghatásokat, amelyek majd csak a későbbi romantikusok képzeletvilágában jelennek meg. Schumann szerint „ez a mű önmagában is halhatatlanná tette Hummelt.”³ Walter Georgii szerint a fisz-moll szonáta magasan mindazok felett áll, amit Hummel valaha is elért.⁴

Vajon miben változott meg a zeneszerző stílusa abban az időszakban, ami az Op. 38 óta eltelt? Legszembetűnőbb a hangszerkezelésben tapasztalható fejlődés. Hummel, a hangszer 1820-as évekbeli gyors fejlődésének vívmányaira reagálva kihasználja a megnövekedett oktávterjedelmet – szonátaiban egészen az Op. 38-ig konzekvensen a nagy és a háromvonalas f-hangok közötti, öt oktávnyi tartományt használja, a fisz-moll szonátában fél hang híján egy oktávval nő meg a kihasznált hangterjedelem: nagy eiszől négyvonalas e-ig –, és a szélsőségesebb regisztereket is igénybe veszi. Az első tétel főtémájának második fele például kifejezetten mélyen van, a C-dúr szakasz is mélyen kezdődik. Egészen magasra is ugrik, például a kézkeresztezős részekben, az ismétlődő skálafutamok pedig bejárják a zongora egész terjedelmét. Az első és harmadik tétel kódájában megjelenik az 8va jelzés.

Zongoratechnikai szempontból is sokkal merészebb: új technikai elemeket, textúra-típusokat alkalmaz, például a melléktéma-terület jobb kezének kettős – dallam és kíséret – funkciója, amely majd Schumannnál annyira jellegzetessé válik.

³ Schumann: *GS*: 1. kötet, 395.

⁴ Walter Georgii: *Klaviermusik*. (Zürich u. Freiburg i.Br., 1950): 261-262.

Megemlíthető még az új karakterek – az I. tételben appassionato, a II. tételben dolente – megjelenése.

„Az első tételben, amelyben Hummel nagyobb jelentőséget tulajdonít a váltakozó hangulatok és színek egymásutániségének, mint a klasszikus minták szerinti témafeldolgozásnak, ezt a kezdést nagy ellentétek kibontakoztatásával és extrém zongoraregiszterek bevonásával építi fel egészen a briliáns Fisz-dúr befejezésig.”⁵ A szonátaformától a szerző ugyan nem tér el, de kitágítja azt, mind formai, mind harmóniai szempontból. Schumann Op. 17-es C-dúr fantáziája juthat eszünkbe, fantázia-szerű, töredezett; koronás megállásokat és megtorpanásokat tartalmazó szonátaformájával, az anyagok sűrű váltakozásaival. Hummel első tételében feltűnően ügyel a különböző anyagok tematikus kapcsolatára, összefüggéseire, például a melléktéma funkcióját ellátó C-dúr anyag kezdeménye már a főtéma második felében jelen van. Hangnemileg ugyan felismerhető a főtéma, melléktéma és zárótéma helye, de már nincs klasszikus zárt periódus-jellegük. Hummel ezeken a téma-területeken is inkább motívumokban, karakterekben és mozgásformákban gondolkodik. A melléktéma-terület C-dúrja a várt A-dúrhoz képest tercron hangnem, a reprimben a főtéma második fele pedig, dúr-moll ingadozás után Fisz-dúrra vált, és a 185. ütemtől a darab végig Fisz-dúrban is marad, amely megoldás a bécsi klasszikus szonáták esetében csak a zárótételekre jellemző.

A főtéma három anyaga:

1. fortissimo, unisono oktavmenetek, markáns tritonus-ugrással, szűkített hangközökkel;
2. piano, appassionato sóhaj-szerű motívumok;
3. a lassú tört akkordok. A Lento megállás után in Tempo következik a kezdetre rímelő unisono, hasonló karakterű, de felgyorsult rész.

⁵ Wolfram Huschke: *Johann Nepomuk Hummel und die gesellschaftlichen Verhältnisse in Weimar um 1830*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar: I'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 69-76.: 71.

Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel

Allegro (152 = ♩ Metronome de Maelzel)

A főtéma a reprízben szinte észrevétlenül, a bal kézben jelenik meg, nem eredeti alakjában, hanem variáltan, a jobb kéz tizenhatodos kíséretével. Ismétlésekor már átkerül a jobb kézbe. A főtéma második anyaga egy 4 ütemes betoldás után fisz-mollban ismétlődik meg.

Moll nyitótétel után dúr hangnemű lassú tételt várnánk, de a második tétel szokatlan módon h-moll. Az alapkaraktert a „dolente” (fájdalmasan) utasítás adja meg, amelyet Hummel eddig még nem használt szonátaiban, és a bécsi klasszikára sem jellemző.

Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 II. tétel

Largo con molto Espressione (♩ = 72)

Largo con molto espressione, 3/4-es szonátaforma, nagyon rövid kidolgozási résszel, és erősen rövidített reprízzel – kimarad a melléktéma-terület –, ismétlőjel nélkül. Az

expozíció végén a díszítés túlbujánzik, kadenciává változik, majd a visszatérés is erősen díszített.

Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 II. tétel



A tétel nagyon világosan tagolt, részei jól megkülönböztethetőek. Az egyenletes tizenhatod-kíséretes, tematikus területeket szabad, szinte recitativo-szerű ütemek váltják, amelyek következetesen a formahatárokon – először a főtéma-terület végén, másodszor a melléktéma előtt, harmadszor pedig az exposíció végén, a rövid zárómotívum előtt jelennek meg. A tétel H-dúrban fejeződik be.

A harmadik tétel Vivace, 4/4. Virtuóz fisz-moll főtémájára a páros kötésekben és a staccato kíséretben megnyilvánuló izgatottság jellemző.

Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 III. tétel



Az átvezető rész dallamos, sőt szenvedélyes karakterével akár melléktéma is lehetne. A melléktéma-fugato megjelenésével végérvényesen felborul a szokásos téma-funkciók és karakterek egyensúlya. Szokatlan a melléktéma helyén a barokkos szűkmenet, a kis polifon elkalandozás pedig erősen improvizatív jellegű. Hangsúlyozott lezárás vezet vissza a zárótémához, amely a főtéma karakterét idézi. Az exposíció tulajdonképpen lezárás nélkül, váratlanul szakad félbe.

A kidolgozás a fugato-anyagú melléktéma első ütemének ritmikájával indul, majd fisz-orgonapont vezet rá az ismét megjelenő főtémára, amelyhez ezúttal a bal kéz ellenszólamot játszik a jobb kéz fölött. A főtéma elhangzik cisz-mollban is,

majd a melléktéma-karakterű átvezetés követi gisz-mollban, amely a reprízból már kimarad. Hosszú előkészítés – először a főtéma két üteme sejlik fel e-mollban, majd kanyargó, szövevényes cisz-moll futamok – vezet el a visszatéréshez. A melléktéma-fugato Fisz-dúrban jelenik meg, amelynek anyaga egy virtuóz szakasz után még egyszer megjelenik az alábbi hangnemekben: a-e-h-fisz. Váratlan a fisz-moll visszatérése: a moll finale-tételekre általában a dúrban zárás jellemző, azonban Hummel a főtéma újbóli megjelenésével és pároskötéses anyagának további variálásával egyértelműen alátámasztja szándékát, hogy a tételt fisz-mollban fejezi be. A meglehetősen virtuóz tétel a zongoristát a legkülönfélébb technikai feladatok elé állítja.

D-DÚR SZONÁTA Op. 106

Az egyetlen szonáta, amelynek tudjuk a pontos keletkezési idejét: 1824. márciusi keltezésű autográfja a British Museum könyvtárában található.⁶ 1823. dec. 24-én, Weimarban írja Hummel Johann Reinhold Schultznak: „a következőkben számíthat egy szóló pianofortéra írt szonátára is”,⁷ amely nyilvánvalóan erre a műre utal. Elsőként Anton Diabelli adta ki 1825-ben. Ajánlása Madame Eugénie Beer, szül. Silay a Vienne-nek szól.⁸ Hummel egyetlen négytétéles szonátája.

Az első tétel rendhagyó vonása a főtéma visszaidézése közvetlenül a melléktéma előtt, és a kifejezetten romantikus harmóniai fordulatok a melléktémában. A 4/4-es, Allegro moderato ma risoluto főtéma

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 I. tétel



szabályos periódusnak indul, amelynek második fele D-dúron való zárás helyett fiszmollba tér ki. Megismétlésekor a D-dúr kezdés G-dúr felé hajlik: Hummel egyre elodázza a D-dúrban való lezárást. A periódus második fele helyén a főtéma terceiből – itt már szextek – bomlanak ki a futamok, amik végre visszavezetnek D-dúrba. A főtéma érdekessége, hogy egy három ütemes frázissal kezdődik. Az első ütem akkordjának hosszát rögtön a második megszólalásnál, az 5. ütemben megváltoztatja Hummel: félhang helyett egészhang lesz, így a periódus második fele már négy ütemessé bővül. A szonáta négytétélességén kívül Beethovent, konkrétan az Op. 2 No.3-as C-dúr szonáta nyitótételét idézi a főtéma tagoltsága és ritmikája is.

Az átvezetésben a két kéz anyagai az első nyolc ütem múltán helyet

⁶ Lásd a II. fejezet 1. részét.

⁷ Weimar, Goethe-Museum, kézirat.

⁸ Hummel növendéke, aki kiérdemelte a szonáta ajánlását, sőt az Op. 92-es négykezes szonátáét is. Hiller Hummel egyik legjobb növendékének tartotta Eugénie Beert, akinél 1827-nél Hummellel együtt vendégeskedtek Bécsben. Hiller: 47.

cserélnek, és fisz-moll és h-moll érintése után Cisz-dúr szakaszhoz vezetnek, amely a fisz-mollt látszik előkészíteni, de végül megszakad. Koronás szünet után váratlanul mégis a domináns hangnemben, A-dúrban folytatódik a darab, majd a főtéma motívumai vezetnek el a melléktémához. A négy soros téma az első két szabályos, négy-négy ütemes sor után a harmadikban h-mollba, a negyedikben fisz-mollba tér ki, s a várt A-dúr helyett a dominánson zár. A melléktéma ismétlése meglepő módon a-mollban következik, triolásan díszítve. A hangnem ezúttal C-dúr felé hajlik, majd visszatalálva az A-tonalitásba, A-dúrban kezdődik egy hosszú virtuóz szakasz, a basszus staccato nyolcadjai felett a jobb kéz végig tercben mozog.

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 I. tétel



Az expozíció vége előtt újra megjelenik az átvezető rész motívuma. A kidolgozás első tíz üteme a főtéma első két ütemének torlasztása, hosszú basszushangok kíséretével. H-mollt és e-mollt érintve, álzárattal várátja meg az F-dúrba érkezést. Érdekes, hogy a főtéma kezdőmotívumát Hummel csak az F-dúrba való modulációra használja, utána pedig minden átmenet nélkül jön a nem moduláló, csak kibővülő melléktéma. A következő rész ismét az átvezetés témájára épül, de a ritmus változik: ezúttal duplán pontozott negyedből és egy tizenhatodból tevődik össze, fölötté virtuóz tizenhatod mozgással, burjánzó harmóniákkal: F-d-C-Esz-c-B-b-asz (enharmonikus gisz-mollal). A-dúr dominánsszeptimje után mégsem nem A-dúrba, hanem h-mollba érkezünk meg.

Innen a főtéma első motívumával hosszú rávezetés következik a visszatérésre, h-a-G-A hangnemeket követve. A visszatérés második sora elkalandozik, szekvenciával vezet rá az átvezető részre, majd újra a főtéma segítségével jutunk el a melléktémához. A D-dúr, virtuóz zárószakasz dominánsa után négy ütemes bővítés következik: a mozgás váratlanul lelassul, a dinamika piano lesz, mintha egy elgondolkozás lenne a végső lezárás előtt, szűkített akkordokkal alátámasztva. A tétel végül a téma első ütemeivel zárul. A befejezés humoros: piano-crescendo után újra piano következik, csak az utolsó három ütemben diadalmaskodik a fortissimo.

A második tétel triós formájú, d-moll, Allegro non troppo, 3/4-ben.

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 II. tétel



A "Scherzo antico" feliratot viseli, de tulajdonképpen menüett-karakterű tétel. Meglepő az elnevezés régi korra való utalása és a tétel szerkezeti és harmóniai újításainak ellentmondása: az egyszerű táncforma és tematika erősen kromatizált, szűkített akkordokkal teli harmonizálással társul. A tétel barokkos jellege a polifóniára hajló szerkesztésben is megnyilvánul. Az „antico” felirat azonban utalhat akár a klasszikára, mint már régi korra, amelyet Hummel szonátái lassan túlhaladtak. Nagyon gazdag szövetű, polifon, sok szűkített akkorddal és hemiolával.

A hosszú, maggiore trió-középrész az *Alternativ* feliratot viseli, Hummel megfordítja a barokkra és bécsi klasszikára jellemző hangnemtervet: itt a trió van alaphangnemben, és a főrészt áll a párhuzamos mollban. A pontozott ritmusú lüktetés a főrészt idézi, a pontozás helyén lévő szünetjel azonban a karaktert könnyedebbé, levegősebbé, szökellővé teszi. Az első rész D-dúrból A-dúrba modulál, a második rész pedig a következő hangnemtervet követi: a-H-Cisz-A-fisz-D. A visszatérés szekvenciái utáni da Capo főrészt pontosan ugyanaz, mint a tétel elején. A kóda g-moll felé hajlik, a zárás harmóniailag érdekes, romantikus: mintha nem tudna g-mollból szabadulni, majd egy szűkített akkord segítségével talál vissza d-mollba.

A harmadik tétel a *Larghetto e Capriccio* feliratot viseli, 2/2, Hummel még *cantabile ed espressivo* utasítást is ad.

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 III. tétel



A tétel legfőbb érdekessége, hogy a szonáta-expozíciónak is nevezhető első felében sokkal kevesebb díszítés van Hummel eddigi lassútételeihez képest, a második felében viszont, ami az első variált és erősen rövidített ismétlése, a jobb kéz dallam helyett végig folyamatos díszítő figurációt játszik. A rengeteg improvizatív díszítés (skálamenetek, kromatikus futamok, hangzatfelbontások) Chopin nocturne-világát vetíti előre. A bal kéz legato kísérete mindvégig nyolcad-triolákban mozog, a felső szólam pedig az egyszólamú dallamot és az akkordkíséretet játssza. A tétel dinamikája gyakorlatilag végig piano. Előadására – és más hasonlóan díszített művek előadására – vonatkozólag szerzője az *Anweisung*ban külön kitér: fontosnak tartja mindkét kéz teljes önállóságát, a bal kéz tempóbeli stabilitását a hosszabb díszítő figurációk szabadságának alapjául; a díszítőhangok helyes beosztását, és a díszítések könnyed, kecses megszólaltatását.⁹

A negyedik tétel „Hummel legérdekesebb szonátatétele. [...] A szerzőnek számtalan próbálkozás után itt sikerült a szonátaformába legmeggyőzőbben beilleszteni a fúgaformát és a polifon technikát, és a témák és motívumok kidolgozásában jelentős mesterségbeli tudását gazdag teremtő fantáziájával egyesítve mutathatta meg”¹⁰ A tételt a Jupiter-szimfónia inspirálhatta, rögtön az első ütemek ritmikája, majd a tétel egészének polifón felépítése és szimfonikus jellege is rímeli a Mozart-mű finaléjára: úgy tűnik, Hummel különösen kedvelte ezt a művet.¹¹ A tétel felépítése megfelel a szonátaformának, ám a főtéma ezúttal mindössze egy nyitó kvartlépés, elmaradhatatlan kontraszobjektumával, amely az egész tételen át kíséri.

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 IV. tétel



⁹ *Anweisung*: 440.

¹⁰ Hans Rudolf Jung: *Der Komponist Johann Nepomuk Hummel*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar: I'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 3-21. 16.

¹¹ Élete során sokat foglalkozott Mozart szimfóniáival, hatot át is írt zongora-fuvola-hegedű-cselló összeállításra. Hummel Mozart-szimfónia-átiratai Joel Sachs katalógusában S 151 és 156 között találhatók meg. Nemcsak Mozart, hanem Haydn és Beethoven szimfóniáiból is készített átiratokat. 1832. jan. 12-én, Friedrich Kistnernek írt levelében található bővebb információ. New York, N. Y., The Morgan Library & Museum (MLT H925.K 615), kézirat.

A harmadik ütemben egy ismét kvarttal feljebb belépő, újabb szólam szövi tovább az anyagot. A két egymás fölötti kvart a téma jellegzetessége, annak ellenére, hogy a harmadik hang itt még nem ugyanabban a szólamban van – a fortissimo kitörés előtti főtéma-megszólalásnál azonban a basszusban már azonos szólamban, oktávban jelenik meg.

A melléktéma nyolc bevezető ütemmel kezdődik – a jobb kéz kezdőmotívumát a bal kéz tükörfordításban imitálja –, majd hangsúlyozottan egyszerű dallam-kíséret faktúrát hoz. Szintén a kvart-motívummal indul, amelyre nehéz ráismerni, mert diminuálva, fél-értékekben mozog, faktúrája pedig nem polifon, és karaktere is egészen más, mintha Schubertet előlegezné meg (H-dúr szonáta D. 575, IV. tétel, melléktéma). Ismétlése szokatlan módon h-mollban van.

A kidolgozás legnagyobb része virtuóz, figuratív. A-dúrban kezdődik, a főtéma alatti akkordok D-dúr felé viszik, azonban egy álzárlat H-dúr felé tereli. Ez a hangnemi összefüggés még kétszer megismétlődik: H-dúrból kezdve, E-dúr elérésétől egy álzárlat Cisz-dúrba vezet, majd Cisz-dúrból rövid D-dúr kitérővel fisz-mollban folytatódik a kidolgozás szekvenciális szakasza. Meglepő a repríz alakulása: a melléktéma először H-dúrban jelenik meg, aztán visszamodulál D-dúrba, és megelőlegezve a visszatérés hangnemét, D-dúrban is elhangzik. Látványos A-organapont készíti elő a valódi reprízt, ahol a főtéma és melléktéma anyaga egyesül és hosszú fugato alakul ki. A tétel meglepő módon piano, fokozatosan elhalkulva, lelassulva, a kromatikával színezett zárlat ismételtetésével ér véget.

3. Hummel korabeli megítélése, hatása a romantikus zeneszerzőkre

A 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben Hummel Európa egyik leghíresebb zongoraművésze és zeneszerzője volt. Kortársai a legnagyobb elismeréssel adóztak tudásának és eredetiségének. Johann Baptist Cramer (1771-1858) szerint Mozart után Hummel a legnagyobb zongorakomponista. *Studio per il pianoforte* című munkájának előszavában Hummelt egy csoportban említi a legnagyobb szerzőkkel: „Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel és más zeneszerzők, nem tartották elegendőnek csupán csak a fület gyönyörködtetni, de törekedtek az elmét is felemelni és kielégíteni az érzelmek nagysága, és a kifejezés méltósága által.”¹ Carl Maria von Weber szerint „a legnagyobb befolyással bíró és legünnepeltebb zongoravirtuózok, akik az 1800 és 1830 közötti zongorajátékra rányomták bélyegüket, Hummel és Moscheles voltak.”²

Hummel fiataalkori műveiben felfedezték Mozart hatását, de többen észrevették azt is, hogy a zongoratechnika tekintetében tovább lépett. Joel Sachs *Kapellmeister Hummel in England and France* című munkájában részletet idéz a *Harmonicon* című lap egy memoárjából, 1824 júniusából: „Zeneszerzőként Hummelt nagyon előkelő helyre soroljuk, habár főként zongoraműveinek köszönheti hírnevét. [...] Semelyik másik komponistától nem kölcsönzött olyan szabadon, mint saját mesterétől, Mozarttól; nincs sok leleményességre szükségünk, hogy felfedezzük a két szerző zongoraművei közti hasonlóságokat. Hummel művei sokkal briliánsabbak és nehezebbek, ami az elmúlt 10 év zongorajátékában bekövetkezett fejlődésnek köszönhető.”³

Eduard Hanslick 1869-ben így foglalta össze Hummel jelentőségét a zongorairodalomban: „Mozartnak a mai időkig elérő nagy hatása a zongorajáték fejlődésére Hummel közvetítésével érvényesült, [...] aki később a mozarti játékmód lényegét összekapcsolta a mai követelményekkel, és az újabb zongoravirtuozitás megalapítója lett.”⁴ Az a tény tehát, hogy Hummel egész életművén nyomot hagyott

¹ Johann Baptist Cramer: *Studio per il pianoforte*. In: Nicholas Temperley (szerk.): *The London Pianoforte School 1766-1860*: 9. (New York: Garland, 1985): előszó.

² Weber: *Ein Lebensbild*: 1. kötet, 214.

³ 38.

⁴ Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. (Wien: Braumüller, 1870): 126-127.

Mozart, nem jelenti azt, hogy Hummel nem alkotott volna eredetit, és nem tudta volna kialakítani önálló stílusát, kibontakoztatni egyéniségét. Véleményem szerint Mozart hatása nem feltétlenül Hummel stílusában fellelhető, inkább abban az odaadásban, amellyel a mestere szimfóniáinak, operanyitányainak átiratait készítette, zongoraversenyeihez kadenciákat komponált, témáira improvizált, műveinek részleteit idézte, és ahogyan azokat vezényelte.

A Mozarttal való összehasonlításoktól eltérően Beethovennel általában szembeállították Hummelt: Moscheles véleménye szerint „Hummel volt annyira tehetséges és zseniális, hogy meglegyen a saját stílusa – és teljesen eltérő Beethoven ízlésétől”⁵ Tudjuk, hogy a két zeneszerző barátsága viharos, de hosszan tartó volt. Életükben több kapcsolódási pont is volt, kezdve a közös tanárokkal – Haydnal, Albrechtsbergerrel és Salierivel – Bécsben. Egymás műveit is vezényelték, sőt, Hummel Beethoven szimfóniáiból zongoraátíratot is készített. Mind zongoristaként, mind komponistaként rivalizálnak egymással, 1818-ban például egy zeneszerzői versenyen nevezik Hummel físz-moll szonátáját és Beethoven Hammerklavier-szonátáját.⁶ Az előbbi, bár Hummel egyik legjobb műve, mégsem kelhet versenyre Beethoven szonátájával. Hummel maga is tisztában van ezzel: „Hogyan is léphetnék egy ilyen zseni lábnyomába!”⁷ – mondja tanítványának, Ferdinand Hillernek. Joel Sachs szerint Hummel azért nem írt szimfóniát, mert Beethoven tehetségét nyomasztónak, elsőprőnek érezte.⁸ Beethoven viszont Hummel rendezett életét, családját irigylí. Beethoven halálos ágyánál ott van Hummel, és a temetésén a koporsót is viszi. Carl Czerny, aki mindkettőjükön tanult, így látja a két művészt:

„Ha Beethoven játékát hatalmas erő, karakterisztika, hallatlan bravúr és könnyedség jellemezte, Hummel előadása ezzel szemben a legteljesebb tisztaság és érthetőség, a legbájosabb elegancia és finomság mintapéldája volt, és a nehézségek mindig a legnagyobb, csodálatot kiváltó hatásra voltak nála kihegyezve, amiben Hummel a mozarti manírt és a hangszeret olyan bölcsen figyelembe vevő Clementi-féle iskolát egyesítette. [...] a két mester oldalán hamarosan pártok alakultak, amelyek teljes erővel acsarkodtak egymás ellen. Hummel követői Beethoven szemére vetették, hogy meggyötri a zongorát, hogy hiányzik belőle minden

⁵ Elliot Forbes (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven*. (Princeton NJ: Princeton University Press, 1989): 586.

⁶ Zoltán Hrabussay: *Beethoven und Hummel - ihre künstlerische und persönliche Beziehungen*,. In: Brockhaus und Niemann (szerk.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress: 10-12. Dezember, 1970*. Berlin: Neue Musik, 1971.

59-63: 62.

⁷ Hiller: 8.

⁸ Johann Nepomuk Hummel: *The Complete Works for Piano*. Szerk.: Joel Sachs. (New York: Garland, 1989): Introduction, VIII.

tisztaság és érthetőség, hogy a pedált használva csak zavaros lármát idéz elő, és hogy a művei természetellenesek, dallamtalanok és mindezen felül szabálytalanok is. Ezzel szemben a Beethoven-pártiak hiányolták Hummeltől az igazi fantáziát, játékát a kintornához hasonlóan egyhangúnak, ujjtartását keresztespókéhoz hasonlatosnak, műveit pedig a Haydn és Mozarti motívumok pusztá feldolgozásának találták.”⁹

Jarl Hulbert, a *Notes* című folyóirat 2008. szeptemberi cikkében hiányolja, hogy a Kroll-monográfia nem említi sem Felix Mendelssohn-Bartholdy 1821-es, berlini találkozását Hummellel, sem azt, hogy a találkozás után nem sokkal a 12 éves ifjú zeneszerző Hummelnek ajánlotta *Die beiden Pädagogen* című egyfelvonásos Singspieljét,¹⁰ Mendelssohn műveinek összkiadásában azonban a Hummelnek szóló ajánlás nem szerepel.

Franz Schuberttel Hummel 1827-ben találkozott, amikor Weimarból Bécsbe utazott a haldokló Beethovenhez. A Wiener Allgemeinen Theaterzeitung 1827. március 24-i számában olvashatjuk, hogy egy estélyen Hummel Schubert *Der blinde Knabe* című dalára rögtönzött, ami Schubertet rendkívül boldoggá tette. Hummel hasonlóan elismerő véleménnyel volt Schuberről: „Schubert, az Ön játékát szinte még szerzeményeinél is jobban csodálom”,¹¹ mondta, miután meghallgatta Schubert három utolsó zongoraszonátáját. Schubert ezeket a műveket Hummelnek ajánlotta, amint ezt Probstnak 1828. október 2-án írt levelében is olvashatjuk: „Írtam többek között három zongoraszonátát, amelyeket Hummelnek szeretnék ajánlani.”¹² Hummel hálás Schubertnek: „Ajánlásával örömet szerzett nekem, be kell vallanom, hogy talán a legnagyobbat, amely valaha is ilyen finoman érintett! [...] – fogadja leghálásabb köszönetemet!”¹³ Mire azonban a szonáták megjelentek, már egyik szerző sem élt, így a kiadó, Anton Diabelli, aki szemmel láthatóan mit sem tudott az ajánlásról, a szonátákat Robert Schumannnak címezte.¹⁴ Schumann véleménye a három szonátáról: „Itt-ott Hummel, a példakép sejlik át.”¹⁵ Vonatkozhat ez például Hummel Op. 20-as f-moll szonátájának lassú tételére, amely – Truscott szerint – egészen Schubert c-moll szonátájának lassú tételéig mutat előre. A két tétel közti kapcsolat számomra hangulataikban, főtémáik nemességében, zenei folyamataik

⁹ Benyovszky: 140.

¹⁰ Jarl Hulbert recenziója Kroll monográfiájáról. *Notes*, 2008. szept.: 64.

¹¹ Deutsch: *Schubert*: 31.

¹² Deutsch: *Schubert*: 540.

¹³ Schumann: *GS*: 2. kötet, 415.

¹⁴ Hans Költzsch: *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*. (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1976): 20.

¹⁵ Schumann: *GS*: 2. kötet, 79.

hirtelen megszakadásaiban, és rövid, lélegzetvételnél szüneteikben nyilvánul meg.

Chopin 1829. augusztusi, bécsi koncertje után így ír egy kritikus: „Ha a koncert végén a fiatal virtuóz hajlandó volt közönségünknek improvizálni, akkor Beethovenen és Hummelen kívül csak kevés rögtönzőnek kegyelmezett.”¹⁶ Varsóban 1830 körül „Chopint Hummel utódának kiáltották ki, pedig akkoriban Hummelt tartották a legnagyobb élő zongoravirtuóznak és komponistának, és egyébként is elsőrangú művész hírében állt.” [...] „A *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* recenzense a következőket írta Chopinről egy 1830-as varsói koncert után: „Előadóművészként még Hummelt is felülmúlta az érzelmek finom ábrázolásában és a választékos ízlésben. [...] Adagiója és Rondója a nagy Hummelnek sem válna szégyenére.”¹⁷ Chopin már tanárától is sokat hallott Hummeltől és fiatal korától kezdve játszott a műveit. „Würfel [...] megmutatta a modern, fülbemászó, 'brillant'-nak nevezett zongorastílus titkait, és megismertette Fryderyket e stílus kortárs mestereinek (Johann Nepomuk Hummel, John Field, Ferdinand Ries) új, nem klasszikus hangverseny-repertoárjával”. Személyesen 1829-ben,¹⁸ Varsóban találkoztak először, és Hummel a zongorajátékával nagy hatást tett az ifjúra.

Chopin több művében is érzékelhető Hummel hatása, Sachs szerint főleg a fiataalkoriakban.¹⁹ 1825-ben komponált Op-1-es c-moll rondóján például „még nem ismerhető fel [...] kiérlelt stílusa (főleg Hummel hatása érződik rajta)”.²⁰ A mű elején szerzője minden egyes részt Hummelre jellemző módon ismétel meg, az E-dúr középrész előtti ütemekben pedig Hummel fisz-moll szonátájának nyitótételében is megtalálható anyagok bukkannak fel.

¹⁶ Frederick Niecks: *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*. (London, New York: Novello, Ewer and Co., 1888): 104.

¹⁷ Smoleńska: 70.

¹⁸ Karol Bula: *Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischer Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar: I'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 39-48.: 39. Itt 1828 a dátuma Hummel és Chopin varsói találkozásának, ahogy Smoleńska könyvében is.

¹⁹ New Grove: 6. kötet, Chopin.

²⁰ Smoleńska: 261.

Chopin: c-moll rondó Op. 1



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



A két Chopin-zongoraverseny lassú tételének dallamában előforduló szűkített szeptim-, bővített szekund- és bővített szext-lépések véleményem szerint szintén a fisz-moll szonáta lassú tételének dallamfordulataira vezethetők vissza. F. Niecks ezzel szemben Schumannnal ért egyet, aki szerint Chopin, éppen az f-moll zongoraversenyben inkább Beethovent követi.²¹

Walter Georgii Chopin h-moll szonátájáról nyilatkozik úgy, mint egy teljesen Hummel hatása alatt keletkezett műről: „Figyelemre méltó, hogy egy ilyen érett, késői mű, mint amilyen ez a szonáta is, mennyire emlékeztet Hummelre. Chopin Largója, amelyben az éjszaka csodálatos hangjai titokzatosan zsonganak, úgy, ahogy csak a legszebb noktürnökben, feltűnően egyezik Hummel Op. 81-es szonátájának Largójával abban, ahogyan a finoman burjánzó kantiléna egy pontozott ritmusú, hatalmas unisono és az ezután következő ünnepélyes akkordok után megszólal.²²

Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 II. tétel



²¹ Schumann: GS: 166.

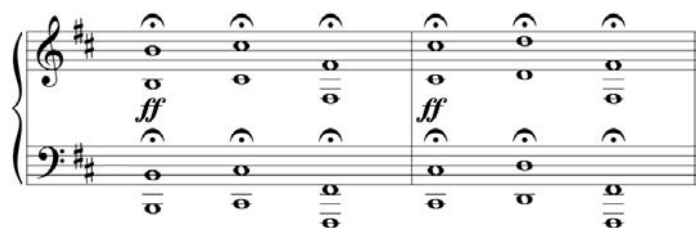
²² Walter Georgii: *Klaviermusik*. (Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis, 1950): 337.

Chopin szívesen tanítja is Hummel darabjait, elsősorban fisz-moll szonátáját, és nagyon nagyra becsüli Hummelt, mint zenészt. Beethoven műveit ezzel szemben nem tanítja szívesen.

Robert Schumann az *Anweisung*²³ megjelenése után hamarosan elkezdett foglalkozni Hummel ujjgyakorlataival, erről tanúskodik például 1829. februári naplójegyzete: „Hummel ujjgyakorlatai 7-12 óráig”.²⁴ Ezek szerint az említett napon öt órát foglalkozott csak Hummel ujjgyakorlataival, amelyek technikai képzésének fontos részét jelenthették. „Aztán jöttek a Hummel-féle ujjgyakorlatok, a hangközök szerint négyféle csoportban, mindegyikhez minden nap öt újat adtam hozzá.”²⁵ Emellett pedig gyakorolta Hummel fisz-moll szonátáját is, amit kortársai közül többen is műsorukon tartottak. 1829. nov. 6-án írja Clara Wiecknek: „éppen Hummel fisz-moll szonátájának utolsó tételét tanulom.”²⁶ Egy 1831-es naplójegyzetében pedig így ír: „A délutánt teljes egészében a kedélyállapotom rendezésére szántam, Hummel fisz-moll szonátájával azonban biztosan és rendszeresen haladok.”²⁷

Schumann több művében is egyértelműen nyomon követhető a fisz-moll szonáta – különösen az első tétel – hatása. A legkorábbi ilyen Schumann-mű az Op. 7-es *Toccata*, amelynek technikai elemei szoros rokonságban vannak a fisz-moll szonátában előforduló elemekkel. Ezt a kapcsolatot részletesen tárgyalja Mark Kroll.²⁸ A következő az Op. 8-as, Moschelesnek ajánlott h-moll szonáta egyetlen elkészült tétele, az Allegro I. tétel, amelyben első hallásra is felfedezhetjük a Hummel-szonáta főtéma-motívumának kezdetét, a három unisono-oktávot az Allegro elején,

Schumann: Allegro Op. 8



²³ Lásd bővebben: III. fejezet 1.

²⁴ Schumann: *Tagebücher*: 174.

²⁵ Schumann: *Tagebücher* : 348.

²⁶ *Der junge Schumann*: Dichtungen und Briefe/herausgegeben von Alfred Schumann, 1910 Insel Verlag, Leipzig: 268.

²⁷ Schumann: *Tagebücher*: 348.

²⁸ Kroll: 288-290.

majd a Schumann koronás hangjai utáni tizenhatod-menetek Hummel-féle struktúráját.

Schumann: Allegro Op. 8



A bevezető szakasz után Schumann Hummel kézkeresztzés ötletével is él.

Schumann: Allegro Op. 8



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



A h-moll Allegro-tétel dūr-befejezése szintén Hummel hasonló megoldását juttatja eszünkbe, a fisz-moll szonáta lassú tételének végén.

Schumann Op. 11-es fisz-moll szonátája leginkább harmóniai vonatkozásban viseli magán Hummel szonátájának lenyomatát. Kroó György 1995-ös, *Hallgassuk*

együtt! című rádióműsorában²⁹ részletesen elemezte a két művet, különös tekintettel a Hummel-szonáta I. tételét, és a Schumann-szonáta IV. tételét átfogó harmóniavázra. Hummel a fisz-moll, és a tőle legtávolabb eső C-dúr hangnem egymásnak feszülésére építi tételét, Schumann pedig emellett az Asz-dúr – E-dúr hangnempárt is alkalmazza saját művének IV. tételében. Schumann fisz-moll szonátájának kezdete Hummel fisz-moll szonátájának zárótételében a fisz-moll átvezető anyagra rímel,

Schumann: fisz-moll szonáta Op. 11 I. tétel



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 III. tétel



Schumann lassú tétele pedig éppúgy A-dúr, mint Hummelé.

Hummel és Schumann levelezett is egymással. Schumann 1831. augusztus 20-i levelében kéri meg Hummelt, hogy tanulhasson nála, amelyre nem kapott választ. 1832. április 25-én újra ír Hummelnek, és elküldi neki két művét, Op. 1-es *Abegg-variációit*, és Op. 2-es *Papillons* című művét. Erre a levélre 1832. máj. 24-én kap választ, amelyben Hummel elismeri Schumann tehetségét:

„Figyelemmel olvastam át legutóbb beküldött két művét, s közben igen örvendtem élénk tehetségének. Mindössze annyit jegyeznek meg, hogy van egy egymásra túl gyorsan következő harmóniaváltás, amellyel a hallgatótól kissé megvonja az átfogó értést; s úgy tűnik, gyakran túlzottan is enged az eredetiségnek; véleményem szerint a kissé bizarrnak; nem szeretném, ha ez a szokás stílussá válna, mivel ez a szabályos kompozíció egységének és áttekinthetőségének

²⁹ *Schumann és Hummel művei* c. rész, elhangzott: Bartók Rádió, 2010. aug. 15., első adás: 1995. nov. 29.

kárára lenne. A zene olyan dolog, mely inkább alkalmas az érzelemre, mintsem az értelemre hatni. Haladjon továbbra is ilyen szorgalommal és nyugodtan, biztos vagyok benne, hogy célját tökéletesen el fogja tudni érni.”³⁰

Schumann később elvesztette érdeklődését Hummel technikai feladatai iránt. 1834-ben már megkérdőjelezi feljegyzéseiben, hogy Hummel pedagógusként is olyan nagyszerű volt-e, mint zongoravirtuózként: „lenne bár leghalványabb gyanúm, hogy Hummel, aki korának kiváló virtuóza volt, egyben művészeti pedagógus-e. A sok hasznos mellett oly sok a haszontalan és csupán összehordott, a jó iránymutatás mellett oly sok tanulást akadályozó momentum, hogy őszintén megijedtem.”³¹

Hummel népszerűsége élete végére már nem volt töretlen. 1830-as párizsi és londoni hangversenykörútja karrierjének csúcspontja, azonban a következő évtől kezdve népszerűsége hanyatlásnak indul. Utolsó, 1834-es bécsi turnéja után betegségben, passzívan él haláláig. Robert Schumann beszámol arról, hogy 1837/38 telén, éppen csak röviddel Hummel halála után, a lipcsei zeneéletben, koncerten Hummel-mű mindössze egyszer hangzott fel.³² Családja kétségbeesetten próbálta minden áron megakadályozni, hogy neve feledésbe merüljön. Bár Liszt Ferenc szerint „korának semelyik zongoravirtuóza nem halványíthatja el Hummel főműveinek jelentőségét, amikor kiképzésük ennyire sokoldalú”,³³ és Liszt maga is intenzíven népszerűsíti Hummel zongoraműveit, Hummel családja erőteljesen elutasítja Liszt jelenlétét Weimarban. „Hummel családja még mindig itt élt, s évekig harcolt e kinevezés ellen. Azzal vádolták, hogy ’tönkreteszi a zongorajáték igazi művészetét’, amelynek utolsó nagy képviselője szerintük Hummel volt. A dolog mélyén az rejtőzött, hogy a család attól tartott, Liszt jelenléte a városban elhomályosíthatja Hummel weimari működésének emlékét – s az idő múlásával félelmeik beigazolódtak.”³⁴

³⁰ Matthias Wendt: *Schumann und Hummel*, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*. (Kassel: Bärenreiter, 2003). 123-145.: 136.

³¹ Schumann: *GS*: 11.

³² Schumann: *GS*: 373.

³³ Benyovszky: 15.

³⁴ Alan Walker: *Liszt Ferenc*. (Budapest: Zeneműkiadó, 2003): *A weimari évek*: 109.

III. fejezet

HUMMEL ZONGORATECHNIKÁJA

1. Az *Anweisung zum Pianoforte-Spiele* segítségével a technikai feladatok megoldásához

Hummel zongoraiskolája „a legfontosabb források egyike a késői bécsi klasszikus előadói stílus és különösen a díszítések tekintetében“,¹ „oktató szándéka messze fölötté áll a 19. századra oly jellemző hasonló, kommercializált útmutató könyvekénél“.²

A 18. század második felének elején megjelent zongoraiskolák – Carl Philipp Emanuel Bach *Versuchja* (1753), Marpurg (1755) és Löhlein (1756) zongoraiskolája – után a századfordulón Türk (1789), Milchmeyer (1797), Adam (1802) és Müller (1804) gyarapítja a metodikai művek sorát. Tulajdonképpen ezek mindegyikéről elmondható, hogy az előző műveket, alapvetően Ph. E. Bach *Versuchj*át összegzik, egyszerűsítik, dolgozzák fel, fordítják le, az adott kor problematikájával kibővítve.

Hummel célja ezen túlmenően az egész zongorajáték megreformálása, hiszen a zongora hatalmas fejlődésen ment keresztül Carl Philipp Emanuel Bach óta. Hummel fordít először kiemeltebb figyelmet a zongoratechnikára, létfontosságúvá emeli azt. I. Miklós orosz cárnak szóló ajánlásában körvonalazza, miért tartja, tartotta elengedhetetlennek a mű elkészítését. Behatóan tanulmányozva Cramer *Studio per il pianoforte* (1804-10) és Clementi *Gradus ad Parnassum* (1817-26) című pedagógiai munkáját, az utókor számára alapos, kimerítő tanulmányba foglalta mindazt, amit a zongorajátékról és előadásról vallott. Több mint harminc év előadói és tanítási tapasztalatának gyümölcsét szerette volna a tanulni vágyók számára elérhetővé tenni.

Hummel 1819 februárjában költözött Weimarba. Valószínűleg röviddel

¹ New Grove: 11. kötet, 831.

² New Grove: 11. kötet, 831.

ezután, de legkésőbb 1820-ban látott neki a nagy pedagógiai munka elkészítésének.³ 1823-ban írja Petersnek szóló levelében, hogy a következő évben sehova sem szeretne utazni, hanem Zongoraiskoláját szeretné befejezni.⁴ Végül 1825-ben készül el a mű,⁵ 1828-ban jelenik meg Tobias Haslingernél Bécsben,⁶ 4000 példányban, ezzel egy időben pedig kiadják Londonban és Párizsban is, angol illetve francia nyelven.⁷ A kiadási jogokat a zeneszerző az illegális kiadások elkerülése végett levédette.⁸ 1838-ban jelenik meg a második kiadás, amelyhez Hummel átdolgozta a harmadik részt. A mű lelkes fogadtatásban részesül, nagyon népszerű, hiszen a legfontosabb forrás a késő bécsi stílus előadásához és díszítéseire. Később, nem sokkal halála után azonban már keményen kritizálják is, például Schumann a hosszadalmassága miatt,⁹ tanítványa, Hiller pedig hiányosságai miatt: „Hummel a zongorajátszás egész/teljes technikáját nem maga akarta elmagyarázni, hanem példákkal és gyakorlatokkal alátámasztani. Ezért lett iskolája ilyen testes, költséges, s végül mégsem teljes. Ha egy elég kitartó zongorista lelkiismeretesen áttanulmányozná, nem kellene megbánnia, habár ez nem csupán a zongoraművész kitartása lenne, hanem főként etikai nyereség.”¹⁰ Oscar Bie véleménye az, hogy „semiben sem újító Marburg és Türk eredményeihez képest, [...] az iskolamesteres szemlélődések mindig előről kezdődnek [...], holt látványosság.”¹¹

Mindezzel együtt tagadhatatlan, hogy Hummel hatalmas munkája egy elismert művész és pedagógus alkotása. A 3 részes, több mint 400 oldalas, 2200 gyakorlatot tartalmazó monumentális zongoraiskolában Hummel lefekteti a könnyed, folyékony, elegáns zongorajáték alapjait, a bécsi hang és bécsi mechanika alapján. A

³ 1827-ben így ír róla: „5 éve szakadatlanul dolgoztam ezen a művön, szorgalmat és fáradságot nem kímélve, hogy kedvező fogadtatásra leljen és egy német művész nevéhez méltó legyen.” Marburg, Hessisches Staatsarchiv (Bestand 16 Kurhess. Innenministerium Nr. 8321), kézirat.

⁴ Hummel levele Petersnek 1823. november 29-én. In: Benyovszky: 229.

⁵ Hummel levele Haslingernek 1825. okt. 4-én, Frankfurt am Main, Archiv des Robert Lienau Musikverlags, kézirat.

⁶ A Haslingernel kötött részletes szerződés Hummel 1827. október 7-én kelt levelében olvasható. Frankfurt am Main, Archiv des Robert Lienau Musikverlages, kézirat.

⁷ Hummel 1827. szept. 17-én Weimarban kelt levelében Tobias Haslingernek Farrenc és Boosey kiadóját említi. Frankfurt am Main, Archiv des Robert Lienau Musikverlags, kézirat. Joel Sachs, *Authentic English and French Editions of Johann Nepomuk Hummel* című munkájában a zongoraiskola következő kiadásait sorolja fel: Haslinger, Farrenc, Boosey, CA&B.

⁸ Hummel következő leveleiben bővebben is olvashatunk a kiadási jogokkal kapcsolatban: 1827. október 28-i és dec. 10-i levél Haslingernek: Frankfurt am Main, Archiv des Robert Lienau Musikverlages, kézirat; 1828. január 3-i levél Einsedelnek: Drezda, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, (10026 Geheimes Kabinett L. c. 2555/20), kézirat.

⁹ Bővebben lásd a 63. oldalt.

¹⁰ Hiller: 7.

¹¹ Bie: 176.

mű legfőbb újdonsága az ujjrendek szisztematizálása, amivel a szerző e téma teljes körbejárására törekszik. Azt, hogy ezeket a gyakorlatokat zenei köntösbe bújtatja, előtte senki más nem alkalmazta. „Így történik meg a nagy csoda, hogy az elgondolható legkülönbözőbb száz kromatikus nüanszból álló kombinációkból olyan zenei figurák öltenek alakot, amelyet eddig zeneszerző nem gondolt még ki, és eleddig ismeretlen módon váltják ki hanghatásukat.”¹² Célja a kéz pozíciójának minél nyugodtabbá, biztosabbá tétele.

Több újítást eszközöl az előző zongoraiskolákhoz képest. Ezeket konkrétan is jelzi, például az első rész első szakaszának 4. fejezetében a hét főhang elméletben és gyakorlatban való megtanulásának könnyítése érdekében osztja meg két új módszerét,¹³ a második rész 6. fejezetében pedig a hüvelykujj fekete billentyűn való alkalmazását reformálja meg.¹⁴

Az *Anweisung* első része a zongorajáték megalapozásáról szól, mind a helyes test- és kéztartást, mind a kottaolvasás elsajátítását illetően.¹⁵ A második részben kaphatunk segítséget a Hummel saját műveiben és a más zeneszerzőknél előforduló technikai feladatok könnyebb megoldásához. Ennek a résznek Hummel különösen nagy jelentőséget tulajdonít, hiszen véleménye szerint a helyes és kényelmes ujjrend elengedhetetlen a jó játékhoz. Kiemeli a hüvelykujj jelentős szerepét, mivel ekörül az ujj körül tudja a zongorista a kéz pozícióját forgatni, ezáltal lehetővé téve a legato-játékot és biztosítva a kész támasztékát. Érthetően elmagyarázza, mire kell figyelni egy-egy mozdulat végzése közben, és számos technikai gyakorlatot is bemutat ezek elsajátításához, így itt már az olyan zongorista is segítséget kaphat, aki magasabb szinten áll a tanulásban.

A zongoraszonáták különböző technikai elemeit vizsgálva, példáim kivitelezéséhez a következő szempontokból ad tanácsot az *Anweisung* második részének tíz fejezete:

¹² Bie: 118.

¹³ Első módszer: a hét főhangot a két kézzel ellentétes irányban mozogva gyakorolni. Második módszer: minden oktávban az első és ötödik hangot támpontként kiemelni. *Anweisung*, 3-4.

¹⁴ Részletesebben lásd később.

¹⁵ A zongoránál való ülés, a testtartás; a kottaolvasás alapjai, zenei alapismeretek tárgyalása. 60 gyakorlat, és más szerzők műveiből való részletek ajánlása.

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 I. tétel



Hummel: físz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



Ha hosszabb ujj lép át a rövidebben, akkor ráfordul, ráhajlik arra.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 III. tétel



Ha a rövidebb ujjat tesszük át a hosszabbon, akkor a rövidebb a hosszabb ujj alá fordul.

Hummel: C-dúr szonáta Op. 38 I. tétel

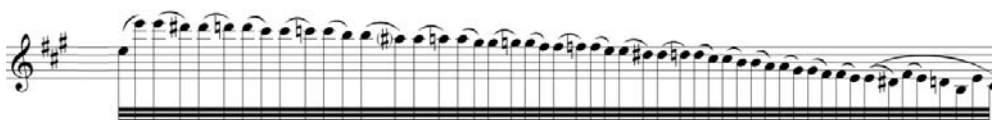


2.) A másik fontos szempont az ismétlődő figurák, szekvenciák minél egyszerűbb, logikusabb megoldása. Egyféle figuráció szekvenciaszerű elmozdulásához Hummel az 1. fejezetben mindig ugyanazt az ujjrendet javasolja, hogy a kéz csak a lehető legszükségesebb mozgásokat végezze. Lehetnek ezek pl. rövidebb motívumok: kettőskötések,

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 III. tétel



kettőskötések tercben,

Hummel: D-dúr szonáta Op. 106 I. tétel



vagy más figurációk.

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



Egy vagy több ujj kihagyása főleg sokszor ismétlődő figuráknál jelenthet könnyebbséget, ha elsőre bonyolultnak is hangzik. (3. fejezet).

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 III. tétel



3.) A 8. fejezet két részre tagolódik: Ugyanazon a billentyűn néma vagy újra megütött ujjváltás;

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



vagy újra ugyanazzal az ujjal megütött hang (repetálás): használata szekvenciák, ugrás, nagy lépés előtt vagy után, a könnyebb továbblépés érdekében célszerű.

Ugyanannak az ujjnak több különböző billentyűn való használata – csúsztatása – pedig akkor, amikor egy kéz több szólamot játszik,

Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



vagy új frázis indításakor. Mindkét esetben legyenek az ujjak függőlegesebb helyzetben, merőlegesebben a klaviatúrára, mint máskor.

4.) A hüvelykujj letartásáról – akkordmeneteknél és arpeggioknál, a hangzás gazdagabbá tételéért – a már említett 2. fejezetben esik szó.

Hummel: Esz-dúr szonáta Op. 13 II. tétel



Hummel: fisz-moll szonáta Op. 81 I. tétel



5.) A kéztartással kapcsolatban a következőket tanácsolja Hummel az 5. fejezetben: Kéznyújtásokhoz laposabb kéztartást, ugráshoz pedig a karok minél csekélyebb mozgását kell alkalmazni, a kéz maradjon a klaviatúra közelében, és minél inkább őrizzük meg a természetes kéztartást. A 9. fejezet a kézváltásról, a kezek egymás fölé tevéséről vagy egy-egy szólamnak egyik kézből a másikba való átvételéről szól. Ezekre vonatkozóan a kottázásban is találhatunk jelzést, a hangok szárainak irányából lehet látni, melyik kézzel játszandó az adott passzus. A kézváltás megkönnyíti a futamokat,

Hummel: C-dúr szonáta Op. 2a No. 3 I. tétel



szekvenciákat, többszólamú trillákat. Az áttevéseket olyankor alkalmazzuk, amikor az egyik kéz változatlanul játssza a szólamát, a másik kéz viszont másik fekvésben kezd el játszani. A 10. fejezetben a szólammegosztásról olvashatunk. Ha például fűgát játszunk, előfordul, hogy a középső szólamokat meg kell osztani a két kéz között. A legato játék elősegítésére az ujjakat pontosan a hang leírt értékéig tartjuk lent. Itt már előadásról is szó van, Hummel felhívja a figyelmet, hogy a fűgátémák mindig erőteljesebben kiemelendők.

Az *Anweisung* harmadik nagy részének első fele a díszítések – Trilla, Schneller, Doppelschlag, Mordent, Zwischenschlag, Doppelvorschlag, Schleifer – alapos definíciójával és helyes megszólaltatásával foglalkozik. A trillákkal kapcsolatban Hummel fontosnak tartja kiemelni, hogy ha nincs külön utasítás, mindig a főhangról kezdődjenek és utókéval végződjenek, ellentétben a bécsi klasszika szabályával, amely előírja a trillák felső váltóhangról való indítását. Elgondolását azzal indokolja, hogy ily módon az a hang lesz súlyos, amelyről a trillát indítjuk, nem pedig a váltóhangja. Mozarttól tanult trillagyakorlatát bármelyik két ujj trillázásának ügyesítésére ajánlja.¹⁶ Zongoraszonátaiban nem használ sok trillát, Schnellert és Doppelschlagot annál inkább. A Schneller tulajdonképpen rövidített trilla, amely a főhangról indul, a Doppelschlag pedig kezdhető a főhangról, és a felső vagy alsó váltóhangról is. Ezeknek a zongoraszonátákban való pontos jelölése általában egyértelművé teszi, melyik esetben hogyan játszunk őket helyesen.

A harmadik rész második felében a hangszerekkel – pedálhasználat, bécsi és angol mechanika, a hangszer hangolása – és a zenei előadással – érthetőség, metronómhasználat, improvizálás – kapcsolatban felmerülő kérdésekről bővebben az adott összefüggésekben ejtünk szót.

¹⁶ *Anweisung*: 393.

A klasszikus korszak zongoraiskolái között Hummel *Anweisung*ja zárja a sort,¹⁷ és Chopin, Mendelssohn, Liszt technikája felé mutat tovább.

¹⁷ Vele nagyjából egy időben Czerny (1830), Kalkbrenner, Plaidy és Köhler ír még zongoraiskolát.

2. Hummel zongorajátéka, kortársai tollából és egyéb forrásokból

Hummel tehetségéről, zongorázásáról számtalan leírás maradt fenn, már abból az időből is, amikor Mozart tanítványa volt: „Azt fogod elérni, amit Raffaello a festészetben. Elvarázsolod, és a magasba emeled hallgatóidat.”¹ – mondta neki mestere.

Carl Czerny, mikor megismeri a fiatal Hummelt egy estélyen – valamikor 1793 és 1803 között –, ellenszenvesnek találja, de ahogy Hummel elkezd játszani, megbabonázza a „nemes, sziporkázó, tiszta és elegáns előadás”, „bensőséges és lágy kifejezés”, és „jó improvizációs ízlés”.² Ezt a játékmódot ellentétbe helyezi Beethoven zongorajátékával, amit elementáris erejűnek és karakteresnek nevez.

Hummelt kortársai számos koncerten hallják, és házimuzsikálások alkalmával is készültek írások előadóművészetéről. Műsorain általában saját művei – kamarazene és versenyművek –, operarészletek és kortárs szerzők művei szerepeltek, valamint improvizált is. Ennek felépítése: fantáziaszerű bevezetés után variációk – különösen 4-5 szólamú fűgavariációk – népszerű opera- vagy más zenei részletekre, végül operafinálé- parafrázis.³

Carl Maria von Weber (1786-1826) tollából különösen sok koncertbeszámoló maradt fenn. 1816-ban Hummel két prágai hangversenyét is meghallgatta. Az első, ápr. 19-i koncerten a művész világos, biztos játékát, előadásának kivételes eleganciáját és a fárasztó figurák eljátszásában való kitartását emeli ki.⁴ Hummel improvizálásával kapcsolatban a különböző figurációk minden stílusban való változatos alkalmazása nyűgözi le, játékának precizitása, tisztasága és megbízhatósága mellett.⁵ A második, április 26-i koncerten azonban kifogásolja, hogy az ötletáradat és harmóniabőség nem a darab előadásának érdekeit szolgálja.⁶ Weber hiányolja Hummel játékából a hangszer természetének behatóbb tanulmányozását is, valamint a kockázatvállalást, az adott karakter hű tolmácsolását.⁷

¹ Benyovszky: 31-32.

² Carl Czerny: *Recollections from my Life*, in: MQ: 308.

³ Hummel koncertjeinek részletes programját, a teljesség igénye nélkül lásd: Benyovszky, Kroll.

⁴ Weber: 88-89.

⁵ Weber: 90.

⁶ Weber: 91.

⁷ Weber: *Ein Lebensbild*: 1. kötet, 215; 516.

Hummel „felfogásának megfelelően a legnagyobb súlyt a passzázsokban gazdag és világos, érthető zongorajátékra helyezi. A hangszer természetéből fakadó további fortélyok előcsalogatását talán túlzottan is megveti. Egyébként sok más mellett azok a zongorajátékosok is példát vehetnek róla, akik a futamoknál stb. mindig pedált használnak.”⁸

Ferdinand Hiller (1811-1885), Hummel legkedvesebb tanítványa is sokat, részletesen emlékezik tanára játékára, amelyet nem is Weimarban, hanem inkább később, Bécsben és Párizsban hallhatott. Addig is gazdagon kárpótolták azonban Hummel improvizációi,⁹ amelyekből ő nemcsak koncerttermekben, hangversenyek keretében részesülhetett.¹⁰ Csodálja Hummel előadásainak motivikai gazdagságát, és azt a hatalmat, amellyel a harmónia, a többszólamúság és a ritmus minden eszköze felett bír.¹¹ Hummel játékanak tulajdonságai közül a bájt, a lágytságot és a hajlékonyságot emeli ki, a kecsességet és az egyszerű érzékenységet, amellyel a rideg, merev zongorán énekel, technikájának érthetőségét és könnyedségét, és az energiát, emelkedettséget, amely mindezekhez társult. Mint elfogult tanítványtól, aki mindenekfelett tiszteli mesterét, talán nem is várnánk, hogy tanárának gyengéit is felfedje, ha felismeri azokat egyáltalán. Hiller azonban tisztában van azzal is, hogy az erő és szenvedély hiányzik tanárától.¹²

Hummel, Zongoraiskolájában egyszerűen fogalmaz az előadásról általában. Gyakorló előadóművészként maga is azokat az elveket követhette, amelyekről ír. A helyes játékhoz társuló szép játék, amely természetesen már érzelmeket is megkíván, nem tanítható. A megfelelő kifejezést a kéz és az ujjak kontrolláltságával, a darab karakterének megismerésével, a tagolás szem előtt tartásával és a ritmusok érthetően való játszásával érhetjük el. Pontosan meghatározza az Allegro és Adagio jelzéssel együtt járó karakterek jellemzőit is.¹³ Az improvizálásról, szabad fantáziálásról, elsajátításukról külön fejezetben elmélkedik.¹⁴ Leírja, hogy ő maga milyen szempontok szerint fejlesztette rögtönzési képességeit: törekedett többek között a témák következetes egymásutániságára, a ritmus szigorú betartására, a karakterek

⁸ Weber: 90.

⁹ Utalás Hummel levelezésében arra, hogy milyen körülmények között zajlott egy-egy improvizálás: „Ma este a nagyherceg úrnál kisebb összejevetel lesz, felkérték, hogy valamit rögtönzzek.” Levél Carl Emil Spiegelnek 1836. aug. 10-én. In: Benyovszky: 294.

¹⁰ Hiller: 10.

¹¹ Hiller: 11.

¹² Hiller: 12.

¹³ *Anweisung*: 426-427.

¹⁴ *Anweisung*: 461-468.

változatosságára, a színváltásokra, a képzeletében születő különböző anyagok összefogására, mindezek elsajátítása után pedig a hallgatók visszajelzéseire figyelt. Elismeri, hogy sokkal otthonosabban mozog a pillanatnyi kitalált zenei világban, mint a már leírt zeneművek előadása közben.

A pontos és hiteles játék megvalósításának céljából alkalmazhatjuk a metronómot, amely az általános vélekedéssel szemben nem foszt meg a szabadságtól: Hummel külön felhívja a figyelmet, hogy a metronóm használata miatt ne váljon gépiessé, szolgálivá a játék.¹⁵

¹⁵ *Anweisung*: 455-456.

3. A szonáták hangszerteknikai megvilágításban

3.1. A Hummel-korabeli hangszerek

Az 1700-as évek második felében a csembaló, a klavikord és a fortepiano mindegyike egyformán használatos volt. Technikai fejlettségük nagyjából egy szinten volt, ezen belül az adott területtől függött. A hangszerek maximum öt oktáv hangterjedelemmel rendelkeztek. Hogy éppen melyikre komponáltak a zeneszerzők, melyiken játszottak az amatőr és professzionista előadók, sok szempont döntötte el.

A klavikord volt tanulásra a legalkalmasabb, mert bár hangja halk volt – ezért főleg kis térben érvényesült –, a billentésre ez reagált a legérzékenyebben. Eleinte Haydn is erre a hangszerre komponált. A csembalónak – német nevén Flügelnak – a klavikorddal szemben sokkal nagyobb hangereje és egyenletesebb mechanikája volt, de a dinamikát a billentéssel lényegében nem lehetett változtatni rajta. A fortepiano (egykorú írásmódjai: Forte piano, Forte-piano, Piano forte, Piano-forte, Pianoforte), vagyis a kalapácszongora (a német szakirodalomban: Hammerklavier) látszott ötvözni a két hangszer adottságait – a klavikord „Bebung”-vibratóját kivéve –, bár dinamikai skálája kezdetben nem volt elég változatos, mechanikája pedig még fejletlen volt. Az 1770-es évektől kezdve aztán fokozatosan háttérbe szorította először a csembalót, majd később a klavikordot is, úgy a hangszertanulás, mint a koncertezés tekintetében is. A hangszerkészítés terén fejlettebb országokban, így Németországban, Angliában és Franciaországban ez a folyamat különösen rövid idő alatt zajlik le.

Johann Andreas Stein, augsburgi hangszerkészítő – Hans Andreas Silbermann tanítványa – 1773-ban tökéletesíti a fortepianót, és meggyőzi Mozartot is a hangszer nagyszerűségéről. Nemsokára több hangszerkészítő is elkezd kalapácszongorákat gyártani, például Anton Walter, Jakesch, Nickl és Schanz, Londonban pedig Longman and Broderip, William Stodart és John Broadwood. Az 1700-as évek legvégének hangszerhasználatáról így ír Somfai László a *Jahrbuch/1796*-ra hivatkozva: „Ekkor a Flügel jószerivel már csak éneket kísér, és a zenekarokban (főleg az opera-zenekarokban) a tempót adja. Hangversenyeken szólóra nem

használják, csak a régi ízlés kedvelői ragaszkodnak hozzá.”¹ Az 1797 körül keletkezett didaktikai művek (Pleyel, Milchmeyer és Adams pianoforte-iskolái) is már főleg a fortepiano billentéskultúrájával foglalkoznak, és új utakat keresnek a kalapácszongora adta technikai lehetőségek kiaknázására.

1800 után szinte kizárólag a kalapácszongora van jelen az eddig ismert billentyűs hangszerek köréből. Általa „a szív beszélhet, a lélek öntheti ki és közölheti érzelmeit; itt van igazi festőiség, fény és árnyék, itt kiderül, hogy a zongoristában érzelem is munkál-e, vagy csak a mechanika. A csembaló rendkívüli gyorsaságot és hangerőt kívánt; a fortepiano precíziót és nüanszokat követel.”²

Mechanikája szerint kétfajta fortepianót különböztetünk meg, a bécsi és az angol mechanikáját. A bécsi, vagyis Stein-féle mechanika – *Prell-Mechanik* – jellemzője: a billentyű és a kalapács kapcsolata közvetlen, a kalapács a billentyű emelőkarjának belső végén helyezkedik el, szemben a billentyűzettel. Könnyű billentést, világos, áttetsző, éneklő hangot, tiszta, elegáns, precíz játékmódot eredményez. A bécsi mechanikájú zongorán általában takarékosan használták a pedált.³ Az angol, vagyis továbbfejlesztett kalapács-szerkezetnél – *Stoss-Mechanik* – viszont a kalapácsok külön lécen nyugszanak. A kalapács egy, a billentyűktől független kalapács-szerkezethez van kapcsolva, így a billentyű mozgása a tolóléceken keresztül mozgatja a kalapácsokat. Ez a mechanika megbízhatóbb, pontosabban működik. Ezek a zongorák súlyosabb, erősebb billentésűek, ennek következményeképpen nem annyira érzékenyek, mint a bécsi mechanikájú hangszerek, és gyorsabb játéknál az egyenletes billentés is veszélybe kerülhet.

1821-ben Sebastien Érard, francia zongorakészítő megalkotta és szabadalmaztatta a kettős kiváltó angol mechanikát, és megvastagította a hangszer húrjait. A folyamatos fejlesztések eredményeképpen a mechanika egyre kiegyensúlyozottabbá és érzékenyebbé vált. Az Érard-féle mechanika fürgébb repetíciót és nagyobb dinamikai szélsőségeket tett lehetővé, lassan átvette az uralmat a bécsi mechanika felett. A hangszerek hangterjedelme is megnőtt.

Hummel, Mozarthoz hasonlóan a könnyed hangú, áttetsző, kiegyensúlyozott hangzású bécsi zongorán való játékmódot részesítette előnyben. Zongorázása is ehhez idomult, a bécsi zongoramechanika lehetőségein és előnyein alapult: könnyű,

¹ Somfai: 24.

² Somfai: 24.

³ Az első pedálozásra vonatkozó kottabejegyzést egyébként Joseph Haydn Hob. XVI/50-es, 1794-ben keletkezett C-dúr szonátájában lelhetjük fel.

kecses, tiszta. Ellenezte a pedálhasználatot, amely pedig a kalapácszongora nélkülözhetetlen része. Tudatában volt ugyanakkor, hogy a művész ki van szolgáltatva az adott helyzetnek, ezért az angol zongorával szemben is diplomatikus volt, sőt, előfordult, hogy egy nem megfelelő bécsi zongora helyett inkább angolt választott: „nem találok jó bécsi zongorát, így szívesen játszom angolon is” – írja egyik levelében.⁴

Az *Anweisung*ban Hummel külön fejezetet szentel a kétfajta zongoramechanika kezelésének.⁵ Leírja mindkét mechanika előnyét: a bécsi zongora bármilyen finom érintésre reagál, könnyen kezelhető, minden létező apró árnyalat megszólaltatható rajta. Billentése könnyű, érthető és gyors, hangja kerek, fuvolaszerű. Sem heves lökessel és kopogással, sem lomha leütéssel és a kar teljes súlyával nem lehet a billentyűkön játszani, a hang ereje csakis az ujj gyorsaságán múlik. Akkordokat például szerint gyorsan törve kell játszani, így sokkal hatásosabbak, mintha az akkord hangjait egyszerre, erősen ütnénk le. A hangszerek tartósak, és fele árban vannak az angol mechanikájúakhoz képest. Az angol mechanika billentése súlyosabb, mélyebb, így a kalapács kiváltása ismételt hangoknál lomhább. Hummel azt tanácsolja az angol hangszerhez nem szokott zongoristának, hogy ne vegyen túlságosan gyors tempókat, hanem játssza a sebes tételeket és részeket is a megszokott könnyedséggel, az erőteljes részeket és futamokat pedig, akárcsak a bécsi hangszereken, az ujj erejéből, és nem a kar súlyából. Ez a mechanika nem képes annyiféle hangerőfokozatot megkülönböztetni, mint a bécsi.

A pedál használatához konzervatívan áll hozzá, elítéli a túl sok pedálozás divatját. Azt tanácsolja, hogy mielőtt egy zeneművet jól tudnánk, ne pedálozzunk benne, és a pedált egyébként is főleg lassabb tempójú, harmóniailag ritkábban változó daraboknál alkalmazzuk. Az érthető előadás véleménye szerint sokkal értékesebb, mint ha összezúgatjuk a hangokat. Mozarta és Clementire hivatkozik, akik szintén nagyon kevés pedált használtak, mégis a legnagyobb zongorajátékosok voltak.⁶ Pedáljelzések zongoraműveiben nem találhatóak, ezzel szemben Beethoven már 1801-ben keletkezett cisz-moll Op. 27 No. 2 szonátájától kezdve utasítja a zongoristát a pedál használatára.

⁴ 1823. okt. 8-i levél Amsterdamból, Carl Mühlenfeldt rotterdami karmesternek. In: Zimmerschied: *Kammermusik*: 421.

⁵ *Anweisung*: 454.

⁶ *Anweisung*: 452.

3. 2. Milyen hangszerekre komponált, és milyen hangszereken játszott Hummel?

A billentyűs hangszerek fejlődésének egyik jelentős időszaka éppen Hummel fiatal korában zajlik, így ez zongoraműveiben is nyomon követhető. Legszembetűnőbben a művek hangszermegjelölése – amely bár lehet, hogy a kiadótól származik, mégis – tükrözi a pillanatnyi helyzetet. A C-dúr szonáta Op. 2 No. 3 első kiadása zongorára vagy csembalóra ajánlja a művet, az összes későbbi szonátánál már csak a pianoforte előírás szerepel.

Mozartnál folytatott tanulmányai alatt Hummel egy spinéten, vagyis csembaló-mechanikájú hangszeren gyakorolt, amely aztán hozzá került, Weimarba, majd halála után is hosszú évekig a Hummel-család tulajdonában volt.⁷ Mozart 1782-ben tett szert egy Walter-fortepianóra, így Hummel már gyermekkorában, mesterénél megismerhette ezt a hangszert.

Korai londoni koncertkörútjával kapcsolatban Somfai László, aki Haydn hangszer-benyomásaival kapcsolatban említi Hummelt, a következőket írja: „tagadhatatlan, hogy az új lehetőségek megragadták [Haydn] fantáziáját. Maga is kipróbálta ezeket a nagyszerű, robusztus, 6-oktávós klaviatúrájú fortepianókat. Hallotta Clementi virtuozitását, a pedálozásáról híres Johann Ludwig Dussek zongorázását, a csodagyerekként utazó Johann Nepomuk Hummelt, s feljegyezte naplójába az akkor 12-13 esztendőes John Fieldről, hogy nagyszerűen játszik a pianoforte-n.”⁸ Látható, hogy Hummel már egészen fiatalon megismerkedhetett az új vívmánnyal, az angol mechanikájú fortepianóval.

Hummelt jelentősen támogatta Sebastien Érard, a párizsi zongorakészítő. 1831. máj. 11-i. londoni koncertjén Hummel egy olyan Érard-hangszeren játszott – valószínűleg a királynő saját zongoráján –, amely „méltó volt a kitűnő zongoristához, soha nem lehetett ezelőtt egy hangszerben egyesülve hallani ilyen édes és erős hangot.”⁹ Sebastien testvére, „Pierre Érard tengerentúli fából készített Hummelnek egy pompásan megmunkált zongorát ajándékba, azzal a fenntartással, hogy Hummel ezen játszik koncertjein. Az ismert bécsi hangszerkészítő, J. B. Streicher, aki jó barátságban volt Hummellel, szívesen kiállította volna ezt a hangszert Bécsben.”¹⁰

⁷ Benyovszky: 33.

⁸ Somfai: 29.

⁹ The Court Journal, 1831. máj. 14-i száma. In: Kroll: 163.

¹⁰ Benyovszky: 120.

Streicherrel Hummel már 1820-ban kapcsolatban van, s egyik levelében írja, hogy olyan hangszert keres, amelyen improvizálhat: „A napokban választok ki magam egy nekem megfelelő zongorát; egy Brodmannt vagy egy Streicher-félét szeretnék.”¹¹ 1834-es bécsi koncertjein Hummel szintén Streicher-zongorán játszott, amelyet pár nappal az első koncert előtt saját maga választott ki.¹² Annyira megbízott a készítőben, hogy 1836-ban például ezzel a kéréssel fordult hozzá: „Kérem, válasszon ki számomra egy hangszert, N-7-ből; tudja már, melyet szeretek.”¹³

Hummel nem csak saját magának választja ki hangszereit, hanem 1830-ban például Maria Pawlowna, szászországi-weimari nagyhercegnő – neki szól a *fisz-moll* szonáta Op. 81 ajánlása – zongoravásárlásában segédkezik:

Császári Felség! Császári Felséged elutazásom alkalmából adott pianofortéra vonatkozó megbízása alapján bátorkodom legnagyobb alázattal jelenteni, hogy Érardnál egy oly tökéletes hangszert találtam, melyet még sosem láttam, s sem Londonban, sem Párizsban még egy ilyen minőségű darab nem létezik. Hang tekintetében majd' oly testes és erős, mint egy orgona, jól lehet rajta játszani, s a legnagyobb szorgalommal és szilárdan van megépítve. Ezt, mint legkiválóbb hangszert csak ajánlhatom Császári Felségednek. Ára 5000 frank amennyibe akkoriban (ha nem tévedek) a régi hangszer is került, mely birtokában van, amely azonban össze sem hasonlítható ezzel a hangszerrel. Több vevő is lenne rá, mivel azonban az összes itt lévő pianoforte közül ezt választottam ki, így ezt április elejéig, itt tartózkodásom idejére visszatartják. Ezért kérem Császári Felségedet, kegyeskedjék szándékát velem tudatni, hogy Érarddal a vásárlást bebiztosítsam, mielőtt másnak adná el.¹⁴

1835-ben Streicherrel tárgyal saját Érard-hangszerének Bécsbe szállításáról.¹⁵

Oscar Bie a zongoráról és mestereiről 1901-ben írt összefoglaló művében Hummelről, mint a modern zongorastílus feltalálójáról ejt szót, aki él a kalapácszongora és a hét oktávós hangterjedelem nyújtotta lehetőségekkel. Úgy véli, hogy a klasszikus irodalomban Beethoven biztos stílusbeli manírjainak és dinamikai hatásainak emlékét először Czerny és Hummel tudta felülírni.¹⁶

¹¹ 1820. febr. 11-án, Weimarból, Ferdinand Gotthelf Hand filozófia professzornak, Düsseldorf, Goethe-Museum, (NW2202/1994), kézirat.

¹² Benyovszky: 121-122.

¹³ 1836. dec. 15. Weimar, Johann Baptist Streichernek írt levél. In: Benyovszky: 285.

¹⁴ Hummel 1830. márc. 12-én kelt levele Maria Pawlowna, weimari nagyhercegnőnek címezve, Düsseldorf, Goethe-Museum (NW2275c/1997), kézirat.

¹⁵ Streichernek szóló levél, 1835. jún. 22-én. In: Benyovszky: 283.

¹⁶ Bie: 198; 112.

ÖSSZEGZÉS

Johann Nepomuk Hummel zongoraszonátái nagy ívet alkotnak a Mozart-mintájú, nem feltétlenül újító, klasszikus művektől a nagyszabású romantikus, egyéni alkotásokig. A szonátákra jellemző a kontrapunktika, a kísérletező hajlam, a klasszikus gyökerek meghagyásával az új felé törekvés. Az egyes szonáták keletkezése közti időben nagyon sokat változik a zeneszerző stílusa, pályája során hatalmas utat jár be: a bécsi klasszikából elindulva utat tör a romantikusoknak.

Az, hogy Hummel életműve olyan „társaságban”, mint Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, fennmaradt, önmagáért beszél. A zeneszerző a Haydn és Mozart által felépített bécsi zongorajátékot tökélyre fejlesztette, zongoraiskolájával és zongoraműveivel pedig egyaránt megalapozta a technikai fejlődés útját. Az utána következő, nagy egyéniségekből álló zongorista- és zeneszerző generáció az újdonság erejével lesöpörte Hummelt a népszerűség legmagasabb fokáról, és Mozart tanítványaként, Haydn támogatottjaként a klasszikus zene utolsó képviselőjeként skatulyázta be.

Mára, elfogulatlanul szemlélve, Hummel tevékenysége kivívta méltó helyét a szakmai megítélésben. Kikerülhetetlen a klasszikából romantikába vezető úton, késői szonátái jelentősen inspirálták a romantika szerzőit. Annak ellenére, hogy utolsó szonátája, az Op. 106-os D-dúr nem olyan látványosan újító, mint az Op. 81-es físzmoll, kis részleteiben mégis a fejlődés ívét követi a stílusváltás útján.

A kutatás és a műelemzések során feltárult előttem Hummel zongoraszonátáinak gazdag harmóniavilágú, pezsgő egyéniségű, virtuóz technikájú világa. Koncertprogramjait és a szonáták ajánlásait vizsgálva azt gondolom, igen magasra tette a mércét, a műveit eljátszani szándékozó zongoristák számára.

FÜGGELÉK

1. ábra

Hanover-Square Rooms.

Master Hummel (from Vienna) most respectfully acquaints the Nobility and Gentry, that his Morning Concert will be To-Morrow, the **5th** of May, being his **first** Benefit in London.

Part I.

Overture. **Haydn.**
Song, Miss **Corri.**
Quartetto for two Violins, Tenor and Violoncello.
Song, Madame Du **Siseley.**
New Concerto Piano Forte, **Master Hummel. - Mozart.**

Part II.

Concerto Violin, Mr. **Damun. - Pleyel.**
Song, Signor **Calgani.**
New Sonata, Piano Forte, **Master Hummel. - Hummel.**

Finale.

Leader of the Band, Mr. **Salomon.**

To begin at One o'clock.

Tickets at 10 sh. 6 d. to be had of Master **Hummel**, Nr. 12, Greenstreet, Leicester-fields; at Messrs. **Longman and Broderip's**, Cheapside and Haymarket; and at the Room Hanover-Square.

The Tickets already given out for Wednesday, May the **2nd**, will be admitted on the **5th** of May.

Master Hummel's Three new Sonata's, Op. III. for the Piano Forte, with accompaniment for Violin or Flute, and Violoncello, just now published, may be had by the Author above mentioned; and in all the principal Music Shops. Also, Op. I. a Set of Variations on the Plough-boy; a German air, and La bella Catharina.

2. ábra: Hummel: f-moll szonáta S 23 II-III. tétel



3. ábra: Hummel: f-moll szonáta S 23 I. tétel, kézirat



4. ábra: Hummel: f-moll szonáta Op. 20 I. tétel



BIBLIOGRÁFIA

Benyovszky, Karl: *Johann Nepomuk Hummel: der Mensch und Künstler*. Bratislava: EOS, 1934.

Bie, Oscar: *Das Klavier und seine Meister*. München: Bruckmann, 1901.

Bula, Karol: *Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischer Errungenschaften für die Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar: I'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 39-48.

Cramer, Johann Baptist: *Studio per il pianoforte*. In: Nicholas Temperley (szerk.): *The London Pianoforte School 1766-1860*: 9. New York: Garland, 1985.

Deutsch, Otto Erich (szerk.): *Franz Schubert: die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: Müller, 1913-1914.

Eismann, Georg (szerk.): *Schumann: Tagebücher*. Leipzig: DVfM, 1971.

Finscher, Ludwig (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume*. Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 1999-2004.

Forbes, Elliot (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1989.

Georgii, Walter: *Klaviermusik*. Zürich u. Freiburg i.Br.: Atlantis, 1950.

Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869.

Hiller, Ferdinand: *Künstlerleben*. Köln: DuMont-Schauberg, 1880.

Hrabussay, Zoltán: *Beethoven und Hummel. Ihre künstlerische und persönliche Beziehungen*. In: Brockhaus und Niemann (szerk.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress: 10-12. Dezember, 1970*. Berlin: Neue Musik, 1971. 59-63.

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

_____: *The Complete Works for Piano*. Szerk.: Joel Sachs. New York: Garland, 1989.

_____: *Complete Piano Sonatas*. London: Musica Rara, 1975.

Huschke, Wolfram: *Johann Nepomuk Hummel und die gesellschaftlichen Verhältnisse in Weimar um 1830*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar:1'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 69-76.

Jansen, F. Gustav (szerk.): *Robert Schumanns Briefe: neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.

Jung, Hans Rudolf: *Der Komponist Johann Nepomuk Hummel*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar:1'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 3-21.

Kaiser, Georg (szerk.): *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921.

Költch, Hans: *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1976.

Kreisig, Martin (szerk.): *Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.

Kroll, Mark: *Johann Nepomuk Hummel – A Musician's Life and World*. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.

Landon, H. C. Robbins: *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*. London: Barrie and Rockliff, 1959.

_____: *Haydn: Chronicle and Works*. London: Thames and Hudson, 1976-1980.

Landon, H. C. Robbins/Bartha Dénes (szerk.): *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter, 1965.

Niecks, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and Musician*. London, New York: Novello, Ewer and Co., 1888.

Sachs, Joel: *A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel*. In: *Notes*, XXX/1973-74: 732-54.

Sachs, Joel: *Authentic English and French Editions of Johann Nepomuk Hummel*. In: *JAMS*: XXV/1972: 203-229.

- Sachs, Joel: *Kapellmeister Hummel in England and France*. Detroit: Detroit Monographs in Musicology, Number Six, Information Coordinators, 1977.
- Sachs, Joel: *Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel* – review. In: *The Musical Times*, CXIV/1973, 898-899.
- Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove, 2001.
- Sanders, E. (szerk.): *Carl Czerny: 'Recollections from my Life'*. In: *MQ*, XLII/1956: 302-317.
- Schumann, Alfred (szerk.): *Der junge Schumann: Dichtungen und Briefe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910.
- Schumann, Clara (szerk.): *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885.
- Somfai, László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Spohr, Louis: *Selbstbiographie*. Kassel: Bärenreiter, 1960-61.
- Smoleńska-Zielińska, Barbara: *Frederyk Chopin élete és zenéje. Életek & művek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009.
- Vajdička, Ludovit M.: *Johann Nepomuk Hummel und seine Verleger*. In: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik 'Franz Liszt Weimar: I'*. Wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar. Weimar: Festkomitee zur Ehrung J. N. Hummels, 1978. 57-62.
- Walker, Alan: *Liszt Ferenc*. Budapest: Zeneműkiadó, 2003.
- Weber, Max Maria von: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*. Leipzig: Keil, 1864-1866.
- Wendt, Matthias: *Schumann und Hummel*. In: Gerhard und Lütteken (szerk.): *Zwischen Klassik und Klassizismus*. Kassel: Bärenreiter, 2003. 123-145.
- Zimmerschied, Dieter: *Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels*. Ph. D. diss., Gutenberg Universität, Mainz, 1966.
- Zimmerschied, Dieter: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*. Hofheim am Taunus: Hofmeister, 1971.