



ALEKSANDRA BIŚTA

Instytut Muzykologii
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
aleksandrabista@gmail.com

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-4605-2730>

Sonaty fortepianowe Johanna Nepomuka Hummła¹

Johann Nepomuk Hummel postrzegany jest dzisiaj przede wszystkim przez pryzmat swojej kariery pianistycznej, natomiast jego osiągnięcia na polu kompozytorskim pozostały w cieniu aktywności wykonawczej. Także w literaturze muzykologicznej zajmuje Hummel kompozytor miejsce drugoplanowe. Jego nazwisko wymieniane jest z reguły w kontekście życiorysów kompozytorów „gigantów”, których dzieła utrwaliły się w powszechnej świadomości jako kamienie milowe w historii muzyki zachodnioeuropejskiej. Podobny los spotkał też wielu innych kompozytorów-wirtuozów, których utwory nie przetrwały próby czasu lub zostały w znacznym stopniu wykluczone, często niesłusznie, z powszechnie grywanego repertuaru koncertowego (taka sytuacja dotyczy np. sonat fortepianowych Muzio Clementiego).

¹ Podstawę niniejszego artykułu stanowi praca magisterska autorki, a zwłaszcza jeden z jej rozdziałów poświęcony analizie i interpretacji sonat fortepianowych J.N. Hummła: A. Biśta, *Na przelomie epok — sonaty fortepianowe Johanna Nepomuka Hummła w kontekście rozwoju stylu brilliant*, komputeropis pracy magisterskiej, promotor: prof. dr hab. Magdalena Dziadek, Wydział Historyczny, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2021, s. 45–103.

Lata życia Johanna Nepomuka Hummła (1778–1837) przypadają na specyficzny, pełen przemian okres przełomu epok. Jako kompozytor był silnie związany ze stylem klasycznym, wychodząc jednocześnie poza jego ramy, z drugiej jednak strony, jego dzieła nie przystawały w pełni do romantycznego nurtu, który pod koniec życia artysty coraz silniej odciskał swoje piętno w sztuce i zyskiwał dominujące znaczenie w świecie muzycznym. Hummel działał w cieniu trzech klasyków wiedeńskich, zwłaszcza Ludwiga van Beethovena. Choć z twórcą *Eroiki* łączyła Hummła burzliwa przyjaźń, to sam przyznawał, że ani on, ani żaden inny kompozytor nie może i nie powinien iść śladami wielkiego mistrza z Bonn². Nowe stulecie przyniosło także czas aktywności koncertowej Niccolò Paganiniego oraz młodego pokolenia kompozytorów i wirtuozów, takich jak Franz Schubert, Franz Liszt, Fryderyk Chopin czy Robert Schumann, którzy w latach 30. XIX wieku tworzyli już w muzyce nową, romantyczną rzeczywistość. W obliczu tych zmian, Hummła zaliczano coraz częściej do „starej szkoły”, a nowa krytyka określała jego kompozycje jako „staromodne” i „nudne”³. W niniejszym artykule skupiłam się przede wszystkim na charakterystyce stylu kompozytorskiego Johanna Nepomuka Hummła na przykładzie jego sonat fortepianowych oraz próbie umiejscowienia tych dzieł w muzycznej panoramie końca klasycyzmu i początków romantyzmu. Fortepianowe kompozycje artysty z Pressburga warto przybliżyć z uwagi na jego znaczący wkład w formowanie stylu *brillant*, którym często posługiwał się w swoich dziełach, a którego główne założenia zawarł na kartach szkoły gry na fortepianie własnego autorstwa, jak również ze względu na obecność rozwiązań odwołujących do kluczowych kategorii estetycznych romantyzmu, takich jak: hybrydyczność narracji wynikająca z przekornego zestawiania ze sobą kontrastowych nastrojów i środków wypowiedzi,

² M. Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*, Maryland–Toronto–Plymouth 2007, s. 72.

³ Do większości kompozycji Johanna Nepomuka krytycznie odnosił się Robert Schumann. W recenzji *Etiud* op. 125 Hummła w 1834 r. stwierdził, że „przychodzą o kilka lat za późno” i choć „większość z tych ćwiczeń jest ułożona i ukończona po mistrzowsku”, to brakuje im „kreatywności i wyobraźni”. Z kolei w recenzji z wykonania *Koncertu F-dur* w 1840 r. pisał, iż jest to „krok wstecz do najstarszego i najmniej wymagającego [stylu], ograniczonego do wąskiego kręgu pomysłów i melodii”. Cyt. za: M. Kroll, op. cit., s. 276, 277 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — A. Biśta). Innym przykładem jest fragment z pierwszego polskojęzycznego rysu życia i twórczości Fryderyka Chopina Antoniego Woykowskiego, w którym czytamy, iż „kompozycje Kalkbrennera, Hummła, Cramera, i tylu innych, zasadzając się na małej tylko mechanicznej doskonałości gry, nie mają nic w sobie, co by duszę naszą zajmowało” [pisownia współczesna]. Cyt. za: A. Woykowski, *Chopin*, „Przyjaciel Ludu” 1836, nr 28, s. 223 [online], <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/644898/edition/611958/content> (dostęp: 28.11.2020).

wykorzystywanie elementu zaskoczenia, deklamacyjność, celowe wprowadzanie elementu niejednoznaczności czy — zapowiadające ideę „muzyki w muzyce” — posługiwanie się cytataми i pseudocytatami z dzieł innych kompozytorów, w tym z muzyki dawnej.

Twórczość sonatowa Johanna Nepomuka na fortepian solo obejmuje sześć kompozycji opusowanych oraz trzy sonaty, których autorstwo nie jest pewne, jednak uznaje się je z dużym prawdopodobieństwem za dzieła Hummla⁴. W porównaniu do Josepha Haydna czy Muzio Clementiego dorobek austriackiego twórcy w zakresie tego gatunku wydaje się wyjątkowo skromny, jednak z uwagi na fakt, iż kolejne sonaty powstawały w różnych okresach życia autora, na ich przykładzie można prześledzić przemiany oraz wskazać charakterystyczne cechy stylu kompozytora. Składają się nań m.in. elementy stylu *brillant*, którego wpływ jest w tych dziełach wyraźnie widoczny, mimo iż najbardziej reprezentatywny pozostaje on dla innych gatunków uprawianych przez Hummla, przede wszystkim koncertu fortepianowego oraz drobnych utworów, takich jak wariacje czy rondo. Oprócz ostatniej, czteroczęściowej *Sonaty D-dur* op. 106, wszystkie pozostałe mają klasyczną budowę trzyczęściową, o układzie części szybka–wolna–szybka.

W roku 1792 została wydana pierwsza *Sonata C-dur* op. 2a nr 3, której powstanie przypada na okres debiutu nastoletniego kompozytora na scenach europejskich. To młodzieńcze i w pełni klasyczne dzieło Hummla zdradza wpływy innych twórców. Autor stawia tu pierwsze kroki jako kompozytor, nie dziwi więc prostota konstrukcji formalnej oraz nieskomplikowany schemat harmoniczny utworu. Część pierwsza, *Allegro spiritoso*, to forma sonatowa, przebiegająca w „podręcznikowej” postaci. Koncepcja całości jest zwarta i przejrzysta, a poszczególne komponenty formy wyraźnie wydzielone. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny temat główny złożony z dwóch faz. Pierwsza z nich, o zdecydowanym charakterze, utwierdza tonację utworu przy pomocy typowego gestu otwierającego — trójdźwięku tonicznego w dynamice *forte*. Ponadto jest także najbardziej rozpoznawalnym i przykuwającym uwagę motywem *Allegra*; następująca po prezentacji czoła tematu figura złożona z łamanych oktaw to czynnik scalający formę i definiujący charakter tej części. W drugiej, bardziej śpiewnej fazie tematu, melodia prezentowana jest w sekstowych i tercjowych miksturach, przy oktawowym akompaniamencie. Już na przykładzie tej kompozycji widoczna jest typowa dla sonat Hummla dominacja pierwiastka figuracyjnego zesta-

⁴ J.B. Young, *J.N. Hummel: Classical Music's Journeyman Colorist*, w: książka programowa płyty CD: Constance Keene, *Johann Nepomuk Hummel. Complete Piano Sonatas (In Three Volumes), Volume Three*, Newport Classic, 2001.

wianego z kilkoma kantylenowymi pomysłami, pojawiającymi się w znaczących miejscach formy. Oktawowe, pasażowe i gamowe przebiegi oraz inne powtarzalne motywy szesnastkowe nadają części pierwszej energicznego, motorycznego charakteru. Eksploatowanie figur oktawowych i niewyszukany akompaniament, w większości w postaci łamanych oktaw lub basu Albertiego, budzi skojarzenia z wczesnymi sonatami M. Clementiego, podobnie jak pojawiające się miejscami mikstury terejowe, obecne także w części trzeciej. Śpiewne elementy tematyczne odsyłają z kolei do niekwestionowanego mistrza kantyleny i nauczyciela Hummła z czasów dzieciństwa — Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Druga część, *Adagio* o statycznej pulsacji, również nie wychodzi poza klasyczne ramy. Otwiera ją fraza złożona z dwóch elementów — rozłożonego akordu F-dur w rytmie punktowanym i niskim rejestrze oraz następującej po nim figury składającej się z trzech powtórzonych ósemek i wartości długiej; figura ta staje się rytmicznym motywem przewodnim tej części, wplecionym zarówno w melodię, jak i w akompaniament. Oba motywy zostają od razu powtórzone w tonacji dominanty (C-dur). Ten krótki wstęp wprowadza słuchacza w tonację w taki sam sposób jak początek części pierwszej, a następnie ustępuje miejsca kantylenowej, urozmaiconej ornamentami melodii tematu, której towarzyszy jednostajny, szesnastkowy akompaniament. Formalnie *Adagio* można podzielić na dwie fazy. Odcinek po prezentacji tematu jest ostatnim elementem pierwszej z nich — harmonicznie eksponuje tonację dominanty, ma bardziej swobodny charakter i stanowi improwizacyjnie brzmiącą kompilację ozdobnikowych motywów. Drugi człon wychodzi od tonacji dominanty i zmierza konsekwentnie z powrotem do toniki. Co znamienne, już w tej wczesnej sonacie kompozytor wplata stosunkowo sporo ornamentów w linię melodyczną części wolnej. Widoczne jest także wykorzystanie chromatyki, choć jeszcze w ograniczonym zakresie. Dźwięki obce zlokalizowane są głównie w sferze ozdobników takich jak przednutki czy ornamentalne figuracje złożone z nieregularnych grup drobnych wartości rytmicznych, a ponadto pojawiają się jako opóźnienia lub dźwięki przejściowe. Zdobniczy idiom, podobnie jak figuracje w częściach skrajnych, będzie w kolejnych dziełach Hummła coraz bardziej eksponowany i rozwijany.

Finałowe *Rondo*, w kołyszącym, tanecznym metrum $\frac{6}{8}$ ma w sobie lekkość i wdzięk kompozycji Mozarta. Cała forma składa się z trzech rozbudowanych kupletów przeplatanych eleganckim, aforystycznym refrenem w formie małego okresu muzycznego oraz z kody. W każdym z kupletów fragmenty bardziej melodyczne, z dominującym rytmem ósemkowym, przeplatają się z eksploatowanymi na długich odcinkach figuracjami, opartymi na ruchu szesnastkowym. Pierwszy

i trzeci kuplet są pokrewne pod względem motywicznym, różnią się natomiast tonalnie — pierwszy utrzymuje się w tonacji dominanty, a w trzecim następuje powrót do tonacji głównej. Środkowy kuplet, *Minore*, jest segmentem kontrastującym, w którym kompozytor wprowadza generalną zmianę tonacji na c-moll. Odnacza się on nieco większą ekspresją i płynnością harmoniczną. Układ kupletów, zarówno pod względem tonalnym, jak i użytego materiału muzycznego, przypomina formę sonatową. Na wzór tradycyjnej relacji ekspozycji i reprzyzy, pomysły eksponowane w pierwszym kupiecie zostają przetransponowane do tonacji zasadniczej i powtórzone w ostatnim, z kolei kuplet drugi można określić jako część przetworzeniową. Molowy wątek, choć nie odbiega wiele od lekkiej i pogodnej aury całego ronda, odróżnia się mimo wszystko dramatyczną nutą, a ponadto na jego przestrzeni zachodzą przekształcenia tonalne i motywiczne. Co ciekawe, zakończenia drugiego oraz trzeciego kupletu, w których Hummel wykorzystał rozbudowane przebiegi chromatycznych gam i figuracji, przypominają trochę wirtuozowskie końcówki kadencji koncertowych. Z kolei w motorycznej kodzie słyszymy podobny rodzaj figuracji tercjowych jak w finale części pierwszej. Na sam koniec ruch muzyczny zostaje gwałtownie przerwany pauzą generalną, po której ostatni raz wybrzmiewa początek refrenu. Dzięki kontrastowi fakturalnemu i dynamicznemu powstaje zaskakujący efekt, który doskonale wpisuje się w humorystyczny, zwiewny nastrój finału.

Spoglądając na tę wczesną sonatę jako punkt wyjściowy dla dalszej twórczości Hummla, warto zwrócić uwagę, iż pojawia się już tutaj cecha konstrukcyjna, która charakteryzować będzie jego wszystkie pozostałe sonaty, zwłaszcza części utrzymane w formie sonatowej, mianowicie bardzo wyraźne rozczłonkowania formy na zróżnicowane pod względem faktury i charakteru segmenty. W ramach każdego modułu kompozytor prezentuje odrębny materiał motywiczny, który przez pewien czas jest eksploatowany, aby ustąpić miejsca kolejnemu pomysłowi muzycznemu. Dzięki temu stosunkowo łatwo wyodrębnić poszczególne etapy formalne dzieła, które jednak zawsze są ze sobą muzycznie zgodne i logicznie połączone.

Drugą z kolei *Sonatę Es-dur* op. 13 dzieli od pierwszego dzieła aż 13 lat. Kompozycja zadedykowana została J. Haydnowi i wydana w Wiedniu w 1805 roku⁵. Metoda organizacji formy przy pomocy skontrastowanych pod względem faktury i melodyki bloków jest w części pierwszej *Allegro con brio* wyraźnie widoczna. Już sam temat główny został jednoznacznie podzielony na zróżnicowane

⁵ E. Barsham, książka programowa płyty CD: Howard Shelley, *Hummel: Piano Works*, Chandos, 2000.

motywicznie odcinki. Początkowy dwutakt, przypomina teatralny gest otwarcia — deklamacyjny pasaż szesnastkowy w dynamice *ff*, wprowadza w tonację i tworzy efektowny kontrast z rozpoczynającą się po pauzie melodią w dynamice *piano*, prowadzaną w oktawach, długich wartościach i jednostajnym rytmie, kontrpunktowaną przez ósemkowy motyw w lewej ręce. Melodia ta zwraca szczególną uwagę, gdyż jej ostatni pokaz, w samym zakończeniu *Allegra*, został przez Hummła oznaczony jako „Alleluja”, co wskazuje na użycie muzycznego cytatu. Z uwagi na fakt, iż sonata dedykowana była Haydnowi, można się domyślać, iż Hummel odniósł się w ten sposób do twórczości starszego muzyka i swojego mentora. Haydn jest autorem *Symfonii C-dur* Hob.I:30, w której wykorzystał melodię pieśni gregoriańskiej *Alleluja* i która dzięki temu nosi właśnie taki przydomek. Ten sam motyw, choć z niewielką zmianą, możemy rozpoznać w temacie sonaty Johanna Nepomuka (zob. przykład 1 i 2).

Przykład 1. Johann Nepomuk Hummel, *Sonata Es-dur* op. 13, cz. 1, t. 204–212, wyd. Litolf, Braunschweig [b.d.], ©

The image shows a musical score for the first system of the 'Alleluja' section. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing a change in dynamics to forte (*f*) in the right hand. The score is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic.

W kolejnych częściach tematu eksponowane są głównie ruch szesnastkowy oraz faktura akordowa połączona z rytmem punktowanym. Idea kontrastu w temacie opiera się na opozycji różnych rodzajów ruchu i sposobów rytmizacji poszczególnych motywów. Autor korzysta z początkowych wątków motywicznych na przestrzeni całej formy, zwłaszcza w odcinkach łącznikowych oraz w przetworzeniu, które w porównaniu do ekspozycji i reprzyzy jest wyjątkowo krótkie — modulacja przeprowadzana jest przy pomocy przekształceń pomysłów wyłącznie z pierwszego tematu. Materiał tematu drugiego pojawia się w utworze tylko dwa razy.

Przykład 2. Joseph Haydn, *Symfonia C-dur* Hob.I:30, cz. 1, t. 1–4, red. Ludwig Doblinger, Wiedeń 1965, ©

In Nomine Domini
SINFONIA No. 30
„Alleluja“
(1765)

Joseph Haydn

Allegro

2 Oboi

2 Corni*) in C/Do

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello,
Basso
e Fagotto

Część druga, *Adagio con gran espressione*, jest niezwykle intrygująca pod względem kolorystyki brzmienia. Hummel korzysta tutaj z możliwości, jakie daje chromatyka, a także przeplata ze sobą zróżnicowane fakturalnie i wyrazowo motywy. W konsekwencji tworzy się niezwykle efekt zmienności nastroju, a jednocześnie harmonijnego zespolenia kilku pomysłów muzycznych. Podobne zjawisko można zauważyć w niektórych wolnych ogniwach sonat Mozarta, choć zmiany chromatyczne w kompozycjach klasyka są dyskretniejsze, a faktura zdecydowanie bardziej przejrzysta. Hummel chętnie stosuje fakturę akordową, podczas gdy Mozart nie używa jej prawie wcale lub w bardzo ograniczonym zakresie, z kolei u autora *Don Giovanniego* dużo silniej wysuwa się na plan pierwszy czynnik melodyczny. *Adagio* z *Sonaty Es-dur* Johanna Nepomuka rozpoczyna się serią arpeggiowanych akordów — jest to rodzaj wstępu, eksponujący aspekt harmoniczny, choć w najwyższym głosie przebija się również wyraźnie linia melodyczna. Rytmicznie jest to statyczny fragment, łagodnie wprowadzający słuchacza w klimat części wolnej. Z drugiej strony, zmienność harmoniki oraz czterodźwięk zmniejszony w kulminacyjnym punkcie frazy wywołują poczucie niepokoju i dążenia do punktu oparcia — środka ciężkości formy. Zmiana fakturalna w kolejnym segmencie nie przynosi oczekiwanej stabilizacji. Podstawą kształtowania frazy staje się ruch triolowy o schromatyzowanym przebiegu. Kompozytor tworzy rodzaj szesnastkowych meandrów nieustannie oscylujących

między trybem durowym i molowym. Chromatyczne przejścia to przede wszystkim opóźnienia — ich ciągłe następstwo generuje dużą ilość ruchów półtonowych i w połączeniu z innymi dźwiękami obcymi wzmacnia poczucie niestabilności harmoniczej. Dopiero w trzecim odcinku następuje pokaz ewidentnie kantylenowej myśli tematycznej. Triolowy puls zostaje zachowany (głównie w akompaniamencie), a klasyczną w brzmieniu, śpiewną melodię urozmaicają ornamenty (obiegniki, tryl, przednutki) oraz przerywający ją, opadający motyw sekundowy w wysokim rejestrze. Temat ten pojawia się jeszcze dwukrotnie w przebiegu formy, za każdym razem w innej tonacji. W odcinkach modulujących kompozytor łączy progresywne wznoszenie frazy z fakturą akordową, rytmem punktowym oraz narastającym wolumenem brzmienia. Harmoniczne dążenie wzwyż wytwarza napięcie emocjonalne, które łągodzi każdorazowy pokaz kantylenowego tematu wraz z sekundowymi motywami westchnieniowymi (chętnie używanymi również przez Mozarta), przypominającymi barokową figurę retoryczną *suspiratio*. Słuchacz zostaje „wciągnięty” przez kompozytora w fascynującą narrację, której napięcia i rozwiązania nigdy nie są do końca przewidywalne. Cała część środkowa jest brzmieniowo bardzo oryginalna — odznacza się z jednej strony subtelnnością, a z drugiej ekspresyjnością. Prostota i kantylenowość frazy przełamana jest przez chromatyczne zawilości oraz bogactwo ornamentyki. Ozdobniki i figuracje użyte są jednak z wyczuciem i w odpowiednich proporcjach tak, iż nigdy nie zaciemniają głównej myśli, ale tworzą z nią dobrze zbalansowaną jedność. Wyzyskiwanie możliwości kolorystycznych dzięki umiejętnemu użyciu dysonansowości i zmienności trybów odsyła do kompozytorów takich jak Beethoven czy Schubert. Porównanie z twórczością trzeciego klasyka wiedeńskiego nasuwa się także w związku z kontrastami fakturalnymi, zestawianiem obok siebie wysokich i niskich rejestrów oraz rozwarstwianiem faktury na kilka planów. Hummel stworzył część wolną, której klimat może kojarzyć się z nieco odrealnioną, magiczną aurą nokturnową. Zawarta tutaj ekspresja ma charakter introwertyczny, narracja wytwarza liczne napięcia, które jednak nigdy nie dążą do dramatycznych punktów kulminacyjnych. Zamiast tego wciąż powraca nastrój stonowanego rozmarzenia, wyrażonego przy pomocy klasycznego piękna prostej kantyleny. Logika przebiegu formy nie jest oczywista na pierwszy rzut oka i wymaga od wykonawcy zaangażowania emocjonalnego oraz nadania osobistego tonu własnej interpretacji, co często bywa trudniejsze niż sprawne opanowanie techniczne części szybkich. Do wniknięcia w strukturę i klimat części wolnej potrzeba dobrego smaku muzycznego, wycucia właściwego tempa oraz umiejętności dobrego gospodarowania czasem i proporcjami dynamicznymi.

Część trzecia, *Allegro con spirito*, podobnie jak pierwsza utrzymana jest w formie sonatowej. Pod wieloma względami sposób jej kształtowania przypomina styl Beethovena — kompozytor posługuje się krótkimi motywami, w których na plan pierwszy wysuwa się czynnik rytmiczny, a następnie przetwarza je na przestrzeni całej formy. Znamienne jest również intensywne wyzyskiwanie środków polifonicznych takich jak imitacje, inwersja, kontrapunktowanie tematu figuracjami czy fugowanie. Należy też zwrócić uwagę na nagłe kontrasty dynamiczne, akcenty na słabych częściach taktu, zestawianie skrajnych rejestrów oraz użycie pauz jako środka wyrazu wzmagającego napięcie lub wywołującego efekt zaskoczenia. Oprócz tego ważną składową finału są przebiegające na długich odcinkach wirtuozowskie figuracje w partiach obu rąk. Charakter tego ogniwa zaznacza się już w wyrazistym rytmicznie temacie głównym, opartym na dwóch oddzielonych pauzami motywach. Pierwszy z nich eksponowany jest w niskim rejestrze i prowadzony w interwale oktawy w obu planach w kierunku opadającym, natomiast drugi przyjmuje kierunek wznoszący. Następnie kompozytor powtarza obie myśli, odwracając kierunek ich ruchu. Przestrzeń prezentacji tematu drugiego jest właściwie jedynym miejscem w części trzeciej, gdzie wyraźnie dominuje faktura homofoniczna i aspekt melodyczny. Ciekawym zabiegiem jest zachowanie rytmicznego pokrewieństwa z tematem głównym — tym sposobem, mimo wyraźnego oddzielenia myśli tematycznej *dolce*, do pewnego stopnia brzmi ona wciąż jak kolejne przekształcenie motywu z tematu początkowego.

Sonata Es-dur op. 13 jest dziełem dojrzałym, zaawansowanym harmonicznym, w którym pojawiają się już liczne przejawy własnego stylu wypowiedzi twórcy. Estetycznie utwór wpasowuje się w grupę utworów późnego klasycyzmu. W wielu aspektach przypomina kompozycje Beethovena, jednak jego oryginalność i indywidualny autorski rys nie budzą wątpliwości. Charakterystyczna z punktu widzenia dalszego rozwoju idiomu kompozytorskiego Hummla jest skłonność do korzystania ze środków barokowych — polifonizujący finał czy organowo brzmiący temat *Alleluja* w części pierwszej. Pomimo ogólnie klasycznego tonu dzieła, fragmenty opracowane polifonicznie zapadają w pamięć wykonawcy i słuchacza.

Sonata f-moll op. 20, trzecia z kolei i pierwsza w molowej tonacji, została wydana w 1807 roku, kiedy Hummel był zatrudniony na dworze w Eisenstadt. Od samego początku kompozycja zwraca uwagę odmiennym od swoich poprzedniczek brzmieniem. Część pierwsza wprowadza słuchacza w klimat liryczny, kompozytor zdecydował się także na nieco bardziej umiarkowane tempo: *Allegro moderato*. Temat główny, *dolce ed espressivo*, ma balladowy, narracyjny

ton w odróżnieniu od wcześniejszych sonat, w których stanowczy, żywiołowy zwrot inicjalny z rozmachem rozpoczynał utwór. Całe *Allegro moderato* cechuje się jednością motywiczną i spójnością charakteru. Autor oparł się na materiale jednego tematu złożonego z dwóch części i wykorzystał technikę wariacyjną oraz pracę motywiczną w taki sposób, iż wszystkie elementy kompozycji są ze sobą doskonale zintegrowane — tworzą formalnie i brzmieniowo logiczną całość. Oprócz tego część pierwsza wyróżnia się łagodnością wyrazu — nienachalny, utrzymany w dynamice *piano* temat nadaje jej melancholijno-liryczny ton opowieści i sprawia, że tok muzyczny jest subtelny emocjonalnie, choć jednocześnie trzymający słuchacza w napięciu. Środkami ekspresji, poprzez które dozowane i podkreślane jest napięcie, są przede wszystkim zabiegi harmoniczne, wyciszanie momentów kulminacyjnych oraz zaskakujące zatrzymania. Spójność muzycznej tkanki zapewniają z jednej strony pokrewieństwo motywiczne, z drugiej drobne kontrasty wewnętrzne na przestrzeni niedługich odcinków formy, a ponadto doskonały spłot i wzajemne oddziaływanie na siebie różnych motywów i fraz. W konsekwencji słuchacz może odnosić wrażenie zatarcia granic między głównymi komponentami formy na rzecz narracji o charakterze ciągłym, choć muzycznie i graficznie ekspozycja, przetworzenie i reprzyza są wyraźnie wydzielone.

Część druga, *Adagio maestoso*, pełni rolę ogniwa spajającego sonatę w całość. Hummel użył ciekawego zabiegu harmonicznego, za pomocą którego połączył ze sobą wszystkie trzy części — *Adagio* rozpoczyna się w tonacji As-dur, kończy się natomiast nierozwiązaną kadencją w f-moll, zawieszoną na dominancie (C-dur), przygotowując tym samym wejście finału w tonacji głównej. W toku *Adagia* pojawia się miejscami rozwarstwienie faktury na trzy głosy. Na początku statyczny, prowadzony w oktawach temat *sostenuto* grany jest przez pierwsze cztery takty solo lewą ręką na podobieństwo pokazu tematu w fudze — dopiero potem, w części kadencjonującej, pojawia się dopełnienie harmoniczne.

Finałowe *Presto* to najbardziej popisowe i pełne kontrastów ogniwo *Sonaty f-moll*. Współtworzą je dwie główne myśli muzyczne, które wzajemnie się przeplatają — wirtuozowska, oparta na triolowych figuracjach ósemkowych oraz statyczna, której bazą jest krótki motyw melodyczny prowadzony w całych nutach, z towarzyszeniem akordów lub linii kontrapunktujących w coraz bardziej polifonicznej fakturze dalszej części formy. Szokujące może być dla słuchacza przejście ze spokojnego *Adagia* zakończonego w *pp* do pasaży w bardzo szybkim tempie i dynamice *ff*, które gwałtownym zrywem otwierają finał. Wykonawczą trudność takiego zestawienia wzmaga to, iż jednakowa sprawność

techniczna wymagana jest od obu rąk, które naprzemiennie przejmują lub prowadzą równoległe figuracyjną frazę. W segmentach opartych na motorycznym ruchu triolowym pianista może zaprezentować swoją sprawność w meandrujących figurach łączących gamy ze skokami i rozłożonymi akordami czy chociażby we fragmencie z krzyżowaniem rąk, kiedy lewa ręka przerzuca pojedyncze dźwięki frazy z dolnego do górnego rejestru. Istotne jest ponadto umiejętne „wyciąganie” ukrytej w figuracjach melodii oraz płynność zamiany planów, kiedy ruchliwą partię przejmuje druga ręka. Z kolei w cząstkach wykorzystujących motyw melodyczny, wpleciony zazwyczaj w polifoniczną tkankę, obserwujemy największe zróżnicowanie harmoniczne. Liczne modulacje zmierzają ostatecznie do tonacji F-dur, która utrzymuje się już do końca, w związku z czym finał molowej sonaty, początkowo burzliwy i dramatyczny, zamyka się w zaskakująco jasnym, durowym tonie. Ostatnia faza formy (*Ancor più presto*), w nowej tonacji, opiera się na całonutowym wątku, który jest jednoznacznym nawiązaniem do *Symfonii C-dur „Jowiszowej”* KV 551 W.A. Mozarta. Hummel cytuje główny temat z czwartej części tej symfonii (zob. przykład 3 i 4), a ponadto — podobnie jak Mozart — wykorzystuje środki polifoniczne i konstruuje fugowany finał.

Przykład 3. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symfonia C-dur* KV 551, cz. 4, t. 1–4, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1957, ©



Przykład 4. Johann Nepomuk Hummel, *Sonata f-moll* op. 20, cz. 3, t. 137–142, wyd. Litolf, Braunschweig [b.d.], ©



Pierwsza molowa sonata Johanna Nepomuka to dzieło odmienne, zarówno w stosunku do sonat ją poprzedzających, jak i kompozycji następnej w kolejności. Podobną sytuację obserwujemy w przypadku sonat M. Clementiego – molowe dzieła włoskiego twórcy były zazwyczaj w jakiś sposób przełomowe, bardziej melodyjne i wyróżniające się na tle innych sonat z danego okresu twór-

czości. W *Sonacie f-moll* Hummel wyraźnie dąży do scalenia dzieła. Zwraca uwagę fakt, iż środki wirtuozowskie nie wybijają się tym razem na plan pierwszy i wykorzystywane są przede wszystkim w celu podkreślania ekspresji oraz jako urozmaicenie linii melodycznej. Co ciekawe, zarówno majestatyczne *Adagio*, jak i wirtuozowsko-polifoniczne *Presto* są tonalnie niejednolite — pomysł zakończenia kompozycji w durowej tonacji jednoimiennej może przypominać dającą podobny efekt tercję pikardyjską, stosowaną chętnie przez Johanna Sebastiana Bacha w molowych fugach.

Czwarta sonata, *Sonata C-dur* op. 38 została wydana rok później niż jej molowa poprzedniczka (1808). O ile w *Sonacie f-moll* charakterystyczna dla utworów Hummela idea kształtowania formy poprzez zestawianie obok siebie zróżnicowanych fakturalnie segmentów była mniej eksponowana na rzecz większej jednolitości motywicznej, to w tym przypadku pomysły melodyczne wyraźnie oddzielone są od rozległych odcinków figuracyjnych. Tendencja ta zaznaczała się już w pierwszej kompozycji z 1792 roku w tej samej tonacji. Mimo iż op. 38 jest dziełem znacznie późniejszym i dojrzałym, to między nim a młodzieńczą sonatą można dostrzec pewne cechy wspólne, takie jak chociażby wykorzystanie motywiki opartej na pochodach oktawowych. W części pierwszej Hummel po raz pierwszy poprzedza właściwy temat formy sonatowej wolnym wstępem — *Adagio maestoso*. Składają się na niego: oddzielone pauzami, trzy oktawowo-akordowe wątki w rytmie punktowanym, powtarzany we wznoszącej progresji motyw z arpeggiem i trylem oraz melodyczny wątek ze zmianą rejestrów i krzyżowaniem rąk. Niektóre elementy krótkiej introdukcji rozpoznajemy później jako charakterystyczne cechy właściwego tematu. *Allegro moderato* odznacza się prostą konstrukcją harmoniczną i jest silnie zakorzenione w głównej tonacji utworu. Sama ekspozycja jest bardzo rozbudowana — można wydzielić w niej aż sześć segmentów — i obfituje w wiele wątków melodycznych o charakterze tematycznym. Grupa tematu pierwszego składa się z dwóch części. Podobnie jak w poprzednich sonatach, pierwsza z nich stanowi reprezentacyjny początek całej formy — odznacza się stanowczym charakterem i ma za zadanie utwierdzić słuchacza w tonacji głównej. Kluczowym elementem w materiale muzycznym tego krótkiego odcinka są oktawy — rozłożone oktawy w akompaniamencie, melodia prowadzona w oktawach i rytmie punktowanym oraz pochody gamowe w równoległych oktawach. Po pauzie generalnej wprowadzona zostaje myśl kontrastująca, eksponująca śpiewną linię melodyczną na tle basu Albertiego, urozmaicona obiegnikami i ozdobnymi szesnastkowymi figuracjami. Warto zaznaczyć, iż w tej kompozycji Hummel po raz kolejny odwołuje się do Mozarta — tym razem, jako

drugi główny temat sonaty cytuje, z drobnymi zmianami, początek trzeciej części *Sonaty C-dur* KV 330 drugiego klasyka wiedeńskiego (zob. przykład 5 i 6).

Przykład 5. Johann Nepomuk Hummel, *Sonata C-dur* op. 38, cz. 1, t. 61–70, wyd. Litolf, Braunschweig [b.d.], ©



Przykład 6. Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata C-dur* KV 330, cz. 3, t. 1–11, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1986, ©

W ekspozycji mieszczą się jeszcze dwa długie popisowe segmenty figuracyjne — w obu przypadkach w szesnastkowym ruchu ukryta jest linia melodyczna. Częstka przetworzeniowa ma trzyfazową budowę. Na jej przestrzeni odbywają się praca motywiczna oraz tematyczna, jak również zwyczajowe w tej części formy przekształcenia harmoniczne. Przy okazji prezentacji drugiego, „mozartowskiego” tematu w tonacji *As-dur* autor zastosował ciekawą technikę cięć, przerywając melodyczną narrację krótkimi wstawkami wirtuozowskimi. Na początku reprzyzy temat pierwszy wciąż podlega przekształceniom z wykorzystaniem środków kontrapunktycznych i pracy motywicznej, a następnie odcinek figuracyjny doprowadza do pokazu tematu drugiego w *C-dur*. Wszystkie zmiany

modulacyjne przeprowadzane są w celu ujednoczenia i utrwalenia tonacji głównej. Na dalszy tok reprzyzy składają się komponenty analogiczne do ekspozycji z różnego rodzaju wariacyjnymi zmianami. Kompozycję kończą idiomatyczne dla Hummła łamane oktawy, które być może mają związek z żywym, radosnym charakterem tonacji C-dur, jako że stanowiły znaczący motyw także we wcześniejszej, młodzieńczej sonacie. Całe *Allegro moderato*, dzięki bogactwu pomysłów melodycznych oraz „koronkowym” fragmentom figuracyjnym, ma w sobie lekkość i wdzięk kojarzący się ze stylem Mozarta. Czerpiąc inspiracje od swojego dawnego nauczyciela, Hummel zachowuje jednocześnie cechy własnego idiomu kompozytorskiego. Zestawianie obok siebie melodyjności i figuracyjności można też potraktować jako zapowiedź kategorii stylu *brillant* — w tym utworze jednak, zarówno w zakresie rozpiętości figuracji, jak i w konstrukcji linii melodycznych, kompozytor nie wychodzi wciąż poza klasyczne ramy.

Śpiewna melodia stanowi również wiodący element dość rozbudowanego *Adagio con molto espressione*. W wielu aspektach część druga przypomina *Largo* z *III Koncertu fortepianowego c-moll* L. van Beethovena. Obaj kompozytorky połączyli akordowość z bogato zdobioną linią melodyczną oraz wprowadzili bardzo drobne wartości rytmiczne. Kompozycja Johanna Nepomuka grawituje bardziej w kierunku stylu *brillant* i coraz silniej dominującego w wolnych częściach czynnika ornamentalnego — oprócz obiegników, tryli czy przednutek obfituje w liczne przebiegi trzydziestodwojek, sześćdziesięcioczwórek, a nawet stodwudziestósepek, które zazwyczaj są schromatyzowane, oparte często (jak z kolei u Mozarta) na wycinkach gamy chromatycznej lub rozłożonych akordach zmniejszonych. Każdy kolejny pokaz tematu melodycznego wiąże się z narastającą ilością ozdobników i jest dowodem inwencji oraz kunsztu ornamentacyjnego kompozytora. W toku muzycznym pojawiają się także drobne motywy oscylujące między trybem durowym i molowym czy opozycyjne zestawienia rejestru wysokiego z niskim, połączone z kontrastem dynamicznym — elementy tego typu nie dominują w narracji *Adagia*, jednak mogą wskazywać na odwołanie się do środków Beethovenowskich. Z drugiej strony, bogata ornamentyka, a zwłaszcza nieregularne grupy drobnych wartości ozdabiających melodię i ich zróżnicowanie artykulacyjne to typowe elementy stylu *brillant*, z których inspirację w swoich młodzieńczych kompozycjach czerpał F. Chopin. Lekkość i jasny koloryt nadaje części wolnej łagodna i pogodna w charakterze linia melodyczna, prowadzona praktycznie cały czas w górnym rejestrze i ozdabiana przez Hummła z mistrzowskim wycuciem smaku, podczas gdy brzmienia niskich rejestrów stanowią przede wszystkim kontrastowy element kolorystyczny. Dzięki temu, mimo długiego czasu trwania, *Adagio* nie wydaje się słuchaczowi przytłaczające.

Finałowe *Prestissimo* wpisuje się doskonale w pogodny, lekki ton całej kompozycji, będąc w dużej mierze nawiązaniem do stylu Mozarta — charakteryzuje się prostotą fakturalną i humorystycznym tonem, który kreują pogodne, nieskomplikowane melodie, zaskakujące przesunięcia i zmiany rytmiczne czy melodyczno-harmoniczne zawieszenia toku muzycznego. Budowa formalna nie została uwydatniona przy pomocy znaku repetycji — plan tonalny może sugerować, iż mamy do czynienia z formą sonatową, choć z pewnością w niestandardowej, swobodnie potraktowanej postaci. W fazie będącej odpowiednikiem ekspozycji można wyodrębnić nie tylko dwa główne tematy, ale kilka charakterystycznych motywów, które są w toku dzieła powtarzane w różnych odsłonach tonalnych i przetwarzane przy pomocy technik wariacyjnych oraz pracy motywicznej. Elementem towarzyszącym głównym myślom melodycznym, a także pełniącym funkcję łącznikową między nimi, są różnego rodzaju figuracje ósemkowe: gamowe, pasażowe, „wahadłowe” z melodią w górnym lub dolnym głosie, w stylu basu Albertiego, w miksturach tercjowych czy w rozłożonych oktawach. Warto także zwrócić uwagę na ciekawy zabieg formalny zastosowany pod koniec reprzyzy. Autor wprowadza tu pokaz tematu pierwszego, urozmaicony polifonicznie przy powtórzeniu, a cały odcinek zostaje wyraźnie wydzielony z całości formy za pomocą fermat, zarówno przed jego rozpoczęciem, jak i po zakończeniu. W efekcie zakończenie reprzyzy zostaje wyeksponowane, a temat pierwszy przyjmuje rolę ramy formalnej głównego trzonu finału. Ostatnim segmentem jest *coda*, pełniąca zwyczajową funkcję podsumowującą — w jej skład wchodzi reminiscencje motywów tematycznych oraz elementy wirtuozowskie.

Piąta w kolejności *Sonata fis-moll* op. 81 jest najbardziej znaną kompozycją Johanna Nepomuka Hummla w tym gatunku. Skomponowana została w Weimarze w 1819 roku, a dedykacja widniejąca na partyturze (*Der Erbgrossherzogin von Weimar „Maria” gewidmet*) sugeruje, iż poświęcona została Wielkiej Księżniczce Marii Pawłownie lub jej córce Marii, również księżnej Sachsen-Weimar-Eisenach. Dzieło to podziwiali niemal wszyscy ówczesni pianiści, także F. Liszt oraz F. Chopin⁶. Nawet R. Schumann, który na ogół niepocholebnie wyrażał się o kompozycjach Hummla, uznając je za nudne i staromodne, wysoko cenił *Sonatę fis-moll*. W liście do swojego nauczyciela Friedricha Wiecka, podczas pracy nad utworem, w 1829 roku, określił go jako „prawdziwie tytaniczny utwór, o epickim charakterze, opisujący potężne zmagania gigantycznego umysłu i jego ostateczną rezygnację”⁷. Z kolei dziesięć lat później, w 1839 roku, na kartach

⁶ M. Kroll, op. cit., s. 276.

⁷ „It is truly a titanic work, epic in character, describing the mighty struggles of a giant mind and its

„Neue Zeitschrift für Musik” pisał, iż dzieło to unieśmiertelni imię kompozytora⁸. Podobnie entuzjastyczną opinię wyraził recenzent „Allgemeine musikalische Zeitung”, doceniając nowatorstwo, pomysłowość, szlachetny ton oraz wysoki stopień trudności sonaty⁹. Powszechnie uznawana jest ona za kompozycję przełomową, w której nastąpiła skokowa zmiana stylu Hummła z klasycznego na bardziej romantyczny. Bez wątpienia znacznie różni się od poprzednich sonat i można usłyszeć tu zapowiedzi klimatu, który kreuje w swoich młodzieńczych kompozycjach F. Chopin. Z drugiej strony, silna klasyczna baza kompozytorska jest nadal wyraźnie słyszalna, a wiele elementów kojarzy się w największym stopniu z późnym stylem Beethovena — dotyczy to zwłaszcza części pierwszej. *Allegro* zawiera również wiele indywidualnych cech Hummła, które obecne są stale w jego sonatach. Najlepszym tego przykładem jest wykorzystanie na samym początku motywu zbudowanego z oktaw, które, jak można zauważyć na przykładzie wcześniejszych kompozycji, autor chętnie umieszcza w znaczących punktach formy.

Budowa części pierwszej wyraźnie odbiega od klasycznych wzorców i nie przypomina typowej formy sonatowej. Nie ma tutaj konwencjonalnego powtórzenia ekspozycji, a tym samym przejrzystego oddzielenia jej od części przetworzeniowej. Zatarłe są także granice między poszczególnymi komponentami formy na rzecz całościowej spójności. Zamiast tematu głównego w postaci okresowo zbudowanej frazy melodycznej, kompozytor wprowadza rodzaj bloku tematycznego, będącego zestawieniem kilku motywów skontrastowanych pod względem dynamiki, rejestru i charakteru. Pierwszy z nich to silny, oktauwowy gest otwarcia, w dynamice *ff*, złożony z trzech długich nut oraz rytmu punktowanego, co zapewnia mu wyrazisty i dynamiczny kształt. Jego przeciwieństwem jest motyw drugi, *appassionato* (dynamika *piano* i niski rejestr), który przenosi słuchacza na chwilę w nastrój mroczny i tajemniczy, rozwiany ostatecznie przez łagodne, arpeggiowane, durowe akordy w spokojnym tempie *Lento*. Po pauzie powraca tempo właściwe i wybrzmiewa trzeci wątek, silnie skontrastowany wewnętrznie, zawierający krótkie motywy szesnastkowe, szybkie zmiany rejestrów oraz popisowy pasaż zakończony rozległymi skokami. Grupę tematyczną kończy powrót stonowanego motywu drugiego, który zyskuje akordowe rozwinięcie, prowadzą-

eventual resignation”. *The letters of Robert Schumann*, ed. K. Storck, trans. H. Bryant, London 1907, s. 42–43 [online], <https://archive.org/details/lettersofroberts00schu> (dostęp: 10.06.2021).

⁸ M. Kroll, op. cit., s. 276.

⁹ J. Nicholas, *Johann Nepomuk Hummel. Piano Sonatas* [online], https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67390 (dostęp: 23.05.2021).

ce do kolejnego, szesnastkowo-pasażowego odcinka. Taki sposób wprowadzania materiału tematycznego, w oparciu o zróżnicowane motywy, przypomina podobną sytuację z pierwszej części *Sonaty f-moll* op. 57 Ludwiga van Beethovena, znanej jako *Appassionata*. Obaj kompozytorzy rezygnują też z dominacji czynnika melodycznego — zamiast tego budują napięcie oraz różnicują ekspresję, eksponując inne elementy muzyczne takie jak rytmika, harmonika, dynamika, barwa oraz stopień ruchliwości motywów. Bazową komórką konstrukcyjną formy nie jest długa, śpiewna fraza, ale zestaw niezbyt rozbudowanych wątków motywicznych, dających się w dogodny sposób przetwarzać. *Allegro* sonaty Johanna Nepomuka jest bardzo ciekawe pod względem tonalnym. Autor stosuje ten sam zabieg, który wykorzystał w finale *Sonaty f-moll* op. 20 — kieruje przekształcenia harmoniczne do durowej tonacji jednoimiennej i finalnie nie powraca już do tonacji głównej, kończąc część pierwszą *Sonaty fis-moll* w Fis-dur. Od samego początku utwór jest niestabilny harmonicznie — tonacja fis-moll pojawia się rzadko i szybko ginie w toku nieustannych modulacji. Kilukrotnie w trakcie pierwszego ogniwa następuje także zmiana oznaczeń przykluczowych. Oprócz środków, które kojarzymy jako typowo Beethovenowskie, dzieło zawiera wiele cech reprezentatywnych dla stylu *brillant*. Zmienność rejestrów na przestrzeni krótkich odcinków, krzyżowanie rąk oraz rozległe, obejmujące szeroki ambitus figuracje pasażowe, gamowe, w postaci rozłożonych akordów, a także pochody dwudźwiękowe wymagają od pianisty wysokich umiejętności technicznych. Elementy popisowe są jednocześnie integralną częścią formy i płynnie łączą się z motywami niefiguracyjnymi — bardzo często „oplatają” wątki tematyczne, tworząc dla nich wirtuozowski kontekst. Powtarzalne motywy, wyraźnie słyszalne na tle figuracyjnej tkanki, zapewniają brzmieniową i formalną spójność dzieła. Z drugiej strony ciągła ruchliwość w połączeniu z szybkimi i odległymi zmianami harmonicznymi, a także pojawiające się co jakiś czas zaskakujące zawieszenia wytwarzają napięcie i wprowadzają poczucie nieprzewidywalności przebiegu muzycznego. Formalnie *Allegro* można podzielić na dwa duże segmenty. Po prezentacji grupy tematycznej rozpoczyna się trwająca prawie nieprzerwanie narracja figuracyjna, której towarzyszą kolejne motywy melodyczne.

Środkowe ogniwo sonaty, *Largo con molt' espressione*, utrzymane jest w tonacji h-moll, choć sama kadencja końcowa zostaje rozwiązana na H-dur — zabieg ten przypomina sytuację z poprzedniej części, choć tu zastosowany został na mniejszą skalę i obejmuje jedynie ostatnie akordy. *Largo* z *Sonaty fis-moll* stanowi doskonały przykład wykorzystania stylu *brillant* w części wolnej. Nokturnowy klimat oraz koronkowa ornamentyka, eksponująca wysoki rejestr, połą-

czona ze śpiewną, romantyczną kantyleną składają się na brzmienie przypominające kompozycje młodego Chopina, dla którego dzieło Hummła mogło stanowić doskonałą inspirację. Ponadto, podobnie jak Beethoven w wielu swoich sonatach, Johann Nepomuk wykorzystał kolorystyczne właściwości fortepianu, zestawiając obok siebie brzmienie rejestrów skrajnych. Uwagę słuchacza przykuwa już początkowy, dynamiczny i gwałtowny motyw w basie, na który składa się sześćdziesięcioczwórkowy przedtakt oraz oktawy w rytmie punktowanym — tę znamiennej figurę można odczytać jako nawiązanie do części pierwszej. Dwadzieścia pięć lat później w bardzo podobny sposób Chopin rozpoczyna trzecią część swojej *Sonaty h-moll* op. 58 (zob. przykład 7 i 8).

Przykład 7. Johann Nepomuk Hummel, *Sonata fis-moll* op. 81, cz. 2, t. 1–3, wyd. Litolf, Braunschweig [b.d.], ©



Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Sonata h-moll* op. 58, cz. 3, t. 1–5, wyd. PWM, Warszawa 1950, ©



Część wolną można podzielić na trzy segmenty. Początkowy przebiega pod znakiem kontrastu, gdyż burzliwy gest otwarcia odróżnia się znacznie od dalszego toku muzycznego. Tuż po nim ma miejsce pokaz ekspresyjnej, ornamentальной melodii o szerokim ambitusie — fraza rozwija się wciąż w obrębie dynamiki *piano*, jak większość materiału tej części, a następnie zanika aż do *ppp*. W kolejnym odcinku o improwizacyjnym typie narracji na plan pierwszy wysuwają się rozłożone akordy zmniejszone oraz frazowanie o recytatywnym charakterze. Segment drugi wprowadza stałą pulsację rytmiczną w postaci regularnego, akordowego akompaniamentu szesnastkowego. Od tego momentu pojawia się także charakterystyczny efekt kontrastu kolorystycznego, spowodowany prezentowa-

niem na zmianę krótkich fragmentów melodycznych w rejestrze basowym oraz silnie ornamentalnych w rejestrze wysokim. Zwieńczenie i kulminację tej części formy stanowi najdłuższa, ozdobna figuracja o cechach cadenzy. W fazie trzeciej segment pierwszy zostaje powtórzony, choć w wersji skróconej i zmodyfikowanej. W związku z tym można wysnuć wniosek, iż *Largo* posiada budowę zbliżoną do formy typu ABA₁. Pod względem wyrazowym środkowa część utrzymana jest w tonie lirycznoromantycznym, a dzięki bogatej inwencji kompozytora na polu ozdobników, tkanka muzyczna nabiera lekkości i zostaje w wyrafinowany sposób urozmaicona.

Finałowe *Vivace* to wyjątkowo popisowe i rozbudowane zakończenie *Sonaty fis-moll*. Interpretacja budowy formalnej tego ogniwa może przebiegać na wiele sposobów. Kolejny raz mamy do czynienia z częścią, w której podstawową ideą jest kontrast między sferą figuracyjną i polifonizującą, jak również ich połączenie i współdziałanie. W toku muzycznym wyodrębniają się trzy główne myśli tematyczne. Skoczny temat początkowy, o tanecznym charakterze, odznacza się regularną pulsacją rytmiczną, łukowaniem po dwie szesnastki i dysonującą sekundą w głównym motywie. Drugi z kolei to bardziej śpiewna, synkopowana fraza, prowadzona w oktawach, z towarzyszeniem szesnastkowego akompaniamentu. Obie myśli zaprezentowane zostają w tonacji głównej (fis-moll), począwszy jednak od końca tematu drugiego rozwija się modulacja do A-dur, kontynuowana w odcinku figuracyjnym, nawiązującym motywicznie do tematu pierwszego. Wraz z nową tonacją rozpoczyna się pokaz trzeciego, barokizującego tematu, w którym kompozytor wprowadził polifonizację faktury, w tym fugowany motyw inicjalny, oraz prostą, akordową kadencję. Na przestrzeni części trzeciej pojawiają się liczne elementy popisowe, m.in.: skoki, przebiegi gamowe, także w równoległych tercjach czy figury sekstowo-kwartowo-kwintowe. W ścisłym zakończeniu kompozytor wykorzystał figuracje oparte na rozłożonych oktawach. Finał wpisuje się doskonale w idee stylu *brillant* i jest najbardziej wirtuozowskim ogniwem w całej sonacie. Szybkie tempo i gęsta figuracyjna tkanka, obejmująca trudne technicznie elementy i niuanse artykulacyjne, stanowią niewątpliwie duże wyzwanie pianistyczne dla wykonawcy i w połączeniu z charakterystycznymi tematami melodycznymi tworzą efektowne zwieńczenie tej wybitnej kompozycji Hummla.

Ostatnia sonata austriackiego twórcy, *Sonata D-dur* op. 106, pochodzi z 1824 roku i jako jedyna składa się z czterech części. Pod względem charakteru jest znacznie mniej dramatyczna od wcześniejszego, molowego op. 81 — dominuje pogodny, radosny ton oraz lekkość faktury, a w części pierwszej czynnik

melodyczny znów pełni istotną rolę formotwórczą. *Allegro moderato, ma risoluto* utrzymane jest tym razem w tradycyjnie potraktowanej formie sonatowej. Ekspozycję otwiera grupa tematyczna w tonacji głównej, złożona z dwóch odrębnych pomysłów muzycznych. Wątek początkowy zbudowany jest ze zwiewnych, aforystycznych motywów, skontrastowanych artykulacyjnie i oddzielonych krótkimi pauzami. Przeważa dynamika *piano* przerywana sforzатовymi akcentami na długich akordach. Charakterystyczne jest wykorzystanie mikstur tercjowych w pierwszej, szesnastkowej figurze — jest to element często stosowany przez autora w całej części pierwszej, pełniący w *Allegro* rolę podobną do powtarzającego się motywu przewodniego. Figuracyjno-pasażowe zamknięcie myśli czołowej prowadzi bezpośrednio do drugiej frazy tematycznej, na którą składa się śpiewna linia prowadzona w górnym głosie oraz ruchliwy akompaniament szesnastkowy połączony z melodią ósemkową. Po modulacji do tonacji dominanty (A-dur) pojawia się pokaz tematu drugiego — jest to kantylenowa, długooddechowa, fraza (*cantabile*) z towarzyszeniem basu Albertiego. Melodię urozmaicają ornamenty takie jak obiegniki, przednutki czy dłuższe grupy ozdobnikowe. Znamienny dla Hummla sposób konstruowania formy ze zróżnicowanych fakturalnie bloków jest obecny również w tej sonacie. Ostatnim elementem ekspozycji jest segment figuracyjny, w którym eksponowane są zwłaszcza równoległe tercje. Krótki epilog, nawiązujący do drugiego wątku początkowego, płynnie łączy się z przetworzeniem za pośrednictwem szesnastkowego motywu inicjalnego. Kompozytor powtarza go kolejno w różnych rejestrach, przeprowadzając zarazem modulację do tonacji F-dur, w której zaprezentowany zostaje kantylenowy temat drugi. Dalejsze przekształcenia harmoniczne prowadzą do tonacji głównej i odbywają się na przestrzeni popisowego odcinka pasażowo-gamowego. Powrót tonacji D-dur jest jednocześnie początkiem reprzyzy, która w stosunku do ekspozycji została w kilku miejscach skrócona.

Część druga sonaty to utrzymane w tonacji d-moll, stylizowane na barokowy taniec *Un scherzo all'antico. Allegro ma non troppo*. To najkrótsze ogniwo kompozycji ma budowę typową dla menueta — ABA z triem w środku, oznaczonym tutaj jako *Alternativo*. Z drugiej strony, zdecydowany charakter oraz motywika oparta na rytmie punktowanym, wskazują na inspirację courantem. John Khouri porównał zastosowanie tego typu skocznego ruchu do niektórych dzieł Schumannna — kompozytor użył go między innymi w drugiej części *Fantazji* op. 17¹⁰. W złożonej z dwóch cząstek fazie A scherza faktura jest polifonizująca, a harmo-

¹⁰ J. Khouri, *Sonata in D major, Op. 106*, w: książka programowa płyty CD: John Khouri, *Two Sonatas for Fortepiano. Johann Nepomuk Hummel [1778–1837]*, Music & Arts, 2002.

nika, choć oscyluje zasadniczo wokół d-moll, zawiera liczne, krótkotrwałe zmiany i wychylenia modulacyjne m.in. do F-dur, E-dur, B-dur czy Es-dur. Powtórzony na końcu formy segment wybrzmiewa w tej samej postaci, ale bez repetycji i z dodanym krótkim odcinkiem zakończeniowym. Odmienny, środkowy wątek B przebiega w tonacji D-dur. Rytm punktowany zostaje zachowany, ale zamiast ósemki z kropką kompozytor zapisuje ósemkę z pauzą. Zabieg ten nadaje frazie lekkość, skoczność i zwiewność brzmienia, dzięki czemu tworzy się efekt kontrastu między triem, a dostojnie brzmiącymi częstkami skrajnymi. Faktura zyskuje także większą przejrzystość — Hummel rezygnuje z brzmień akordowych, bardzo gęstych imitacji oraz redukuje liczbę prowadzonych jednocześnie głosów do przeważnie dwóch.

Trzecie ogniwo cyklu sonatowego to wyjątkowo śpiewne i romantycznie brzmiące *Larghetto a capriccio*. Już na początku kompozytor podkreśla wiodącą rolę pięknej, kantylenowej frazy, zamieszczając w partyturze określenia takie jak: *cantabile ed espressivo, legato sempre* oraz *dolce*. Spokojnej, pieśniowej myśli tematycznej w A-dur towarzyszy falujący, ósemkowy akompaniament w postaci rozłożonych akordów. Po modulacji chromatycznej w nieco bardziej dramatycznym, ozdobnym odcinku eksponowana jest przede wszystkim tonacja H-dur. W momencie powrotu do głównej tonacji części rozpoczyna się drugi i ostatni segment *Larghetto*, skonstruowany w całości z ornamentalnych fioritur na tle stałego akompaniamentu. Trzydziestodwójkowe, ozdobne grupy o ponadprzeciętnej długości zawierają od kilkunastu do kilkudziesięciu nut przypadających na cztery triole w basie, co nie pozostawia wątpliwości, iż wolne ogniwo *Sonaty D-dur* jest sztandarowym przykładem zastosowania stylu *brillant*.

Finał, *Allegro vivace*, jest doskonałym dopełnieniem całego dzieła. Na uwagę zasługuje bardzo zwarta, ścisła konstrukcja tej części, w której na pierwszy plan wysuwają się elementy polifonizujące. Formalnie zbudowana jest w głównej mierze z dwóch myśli tematycznych. Pierwsza prowadzona jest na sposób kontrapunktyczny i rozpoczyna się motywem złożonym z trzech następujących po sobie w kierunku wznoszącym całych nut. Temat drugi to lekka, tanecznie brzmiąca melodia, której główny motyw złożony jest z przedtaktowej figury ósemkowej i dwóch półnut. Na przestrzeni formy pojawiają się fragmenty, w których dominuje narracja figuracyjna w postaci rozłożonych akordów, a także trudnych technicznie figur dwudźwiękowych, skoków czy pochodów równoległych tercji. W całej części silnie obecna jest również polifonizacja faktury. Poza samą konstrukcją myśli początkowej, doskonałym tego przykładem jest trzeci pokaz tanecznej melodii, który łączy się z tematem pierwszym w długim, fugowanym odcinku, wypełniającym znaczną część finału.

W swojej ostatniej sonacie Hummel zrezygnował z poważnego, romantycznego tonu, który rozwijał w op. 81. Skomponował dzieło neoklasyczne, odznaczające się tematyczną i harmoniczną prostotą. Lekkość i śpiewność melodii, a także pogodny, pełen humoru ton w finale i części pierwszej stanowią odniesienie do stylu Mozarta. Niektóre spośród melodii tematycznych mają wyraźnie ludowe, bukoliczne brzmienie i przywodzą na myśl młodzieńcze kompozycje Chopina takie jak *Rondo à la Krakowiak* czy *Fantazja na tematy polskie*¹¹. Część druga jest przykładem inspiracji budową, motywiką, harmoniką oraz polifoniczną fakturą barokowych tańców, natomiast trzecia część kojarzy się z klimatem nokturnów Johna Fielda. Wykorzystywanie przez Hummła na szeroką skalę środków kontrapunktycznych przy przetwarzaniu tematów może być odwołaniem zarówno do późnych dzieł Mozarta, jak i Beethovena, a pojawiające się wśród figuracji pochody równoległych tercji czy sekst wskazują po raz kolejny na pokrewieństwo z sonatami M. Clementiego. Aspekt wirtuozowski nie jest tu nadmiernie podkreślany, techniczne trudności są jednak znaczne i wynikają między innymi z wplecionych w formę środków polifonicznych czy pojawiających się dość często figuracji dwudźwiękowych.

Na podstawie przeprowadzonej analizy i interpretacji sześciu sonat fortepianowych Johanna Nepomuka Hummła można stwierdzić, iż są to kompozycje wymagające muzycznie i pianistycznie, o wysokiej wartości artystycznej i kompozytorskiej. Każda z nich posiada unikatowy charakter i koloryt brzmieniowy, a jednocześnie można między nimi dostrzec wiele elementów wspólnych, reprezentatywnych dla stylu kompozytorskiego autora. Typową cechą konstrukcji formalnej większości sonat Hummła jest segmentowość — kolejne elementy formy występują w postaci skontrastowanych fakturalnie wątków tematycznych oraz figuracyjnych o wyraźnych granicach. Ten znamieny sposób budowania dzieła zaciera się w pierwszej części *Sonaty f-moll* op. 20 oraz *Sonaty fis-moll* op. 81, które — w porównaniu do pozostałych kompozycji — posiadają wyjątkowo odrębną, indywidualną specyfikę.

Chcąc umieścić sonaty Hummła w kontekście stylistycznych przemian na przełomie XVIII i XIX wieku, należy zwrócić uwagę zarówno na pojawiające się w nich elementy tradycyjne, jak i nowe. Wyraźnie słyszalna klasyczna baza w dziełach artysty z Pressburga, wynikająca z jego wykształcenia muzycznego, pozostaje w niemal wszystkich sonatach pierwiastkiem dominującym. W częściach pierwszych kilku z nich obecne jest ponadto subtelne odniesienie do stylu barokowego, w postaci reprezentacyjnego gestu otwarcia, utrwalającego tona-

¹¹ J. Bell Young, op. cit.

cję oraz będącego rodzajem eleganckiego wprowadzenia. Jednocześnie, jako przedstawiciel stylu *brillant*, Johann Nepomuk stopniowo rozszerza w swoich utworach zakres figuracji i ornamentyki oraz zwiększa ich rolę w kształtowaniu formy. Proces ten widoczny jest szczególnie na przykładzie ozdobnych części wolnych o romantycznym brzmieniu. Najbardziej postępowym i reprezentatywnym dla błyskotliwego stylu początków XIX wieku dziełem jest piąta *Sonata fis-moll*, w której austriacki twórca łączy swobodne podejście do formy sonatowej z zaawansowaną harmoniką i wirtuozerią. Kunszt kompozytorski Hummła, romantyczny ton oraz zaawansowany poziom techniczny tej sonaty sprawiły, iż zyskała aprobatę kompozytorów-pianistów takich jak Schumann, Liszt czy Chopin. Wyjątkowość *Sonaty fis-moll* uwydatnia się zwłaszcza na tle wcześniejszych kompozycji, w których wciąż występuje przewaga cech klasycznych w zakresie melodyki, harmonii, formy i rodzaju stosowanych figuracji, co w połączeniu z licznymi odniesieniami do estetyki Mozarta, Beethovena czy Clementiego pozwala umieścić je wśród dzieł późnoklasycznych. Podobnie jak wyżej wymienieni autorzy, Hummel bardzo często wplata we fragmenty swoich sonat elementy kontrapunkcyjne, w mistrzowski sposób łącząc klasyczne brzmienie z polifonizacją faktury. Ostatnia *Sonata D-dur* op. 106 także jest silnie zakorzeniona w tradycji — choć posiada budowę czteroczęściową, znamioną dla wielu XIX-wiecznych sonat, pod względem charakteru pozostaje kompilacją cech barokowych, klasycznych i romantycznych.

Postać Johanna Nepomuka Hummła oraz jego dorobek twórczy zasługują z pewnością na pamięć i uwagę. Hummel jest przykładem artysty wszechstronnego, zaangażowanego w rozwój pianistyki oraz kultury muzycznej jako kompozytor, wybitny koncertujący pianista, improwizator, nauczyciel oraz autor podręcznika gry na fortepianie. Twórca omówionych wyżej sonat był spadkobiercą Mozarta i Haydna i pozostawał silnie związany z tradycją. Swoje utwory komponował w tym samym czasie co Beethoven, zmuszony był konkurować z legendarnym twórcą *Eroiki*, a ostatecznie stał się inspiracją dla Fryderyka Chopina. Aktywne życie muzyczne, kontakty z wielkimi artystami epoki oraz fakt, iż jego dokonania doceniali lub krytykowali wielcy twórcy romantyzmu, świadczy o znaczącej roli, jaką odegrał w historii muzyki, stając się postacią łączącą tradycje klasyczne z coraz bardziej ekspansywnym duchem romantyzmu.

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka stylu kompozytorskiego wybitnego pianisty i kompozytora, a także improwizatora, nauczyciela oraz autora podręcznika gry na fortepianie — Johanna Nepomuka Hummla na przykładzie jego sześciu sonat fortepianowych powstałych w latach 1792–1824. Analiza i interpretacja tych dzieł przedstawiona została w kontekście przemian zachodzących w kulturze muzycznej na przełomie XVIII i XIX wieku, m.in. w odniesieniu do popularnego wówczas w pianistyce stylu *brillant*, którego rozwój związany był w dużym stopniu właśnie z działalnością i dorobkiem twórczym Hummla. W tekście uwydatnione zostały silne związki Johanna Nepomuka ze stylem klasycznym oraz inspiracje kompozytora dziełami najważniejszych przedstawicieli klasycyzmu. Analiza porównawcza pozwoliła wskazać nawiązania do kompozycji Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena czy Muzio Clementiego. Z drugiej strony autorka zwróciła uwagę na elementy postępowe, odwołujące się do kategorii estetycznych romantyzmu, a także na wpływ, jaki utwory Hummla wywarły na wybitnych XIX-wiecznych muzyków takich jak Fryderyk Chopin czy Robert Schumann. Dzięki temu, iż będące przedmiotem rozważań sonaty powstawały na przestrzeni wielu lat, można na ich przykładzie prześledzić przemiany stylu ich autora. W toku analizy wyodrębnione zostały elementy wspólne omawianych utworów, obejmujące specyfikę budowy formalnej, polifonizację faktury, czy wymagające technicznie elementy wirtuozowskie. Jednocześnie autorka doceniła unikatowy charakter poszczególnych dzieł oraz sztukę kompozytorską austriackiego twórcy.

SŁOWA KLUCZOWE: Johann Nepomuk Hummel, sonaty fortepianowe, styl *brillant*, przełom XVIII i XIX wieku

SUMMARY

Piano Sonatas by Johann Nepomuk Hummel

The aim of this article is to characterize the compositional style of the outstanding pianist and composer, as well as improviser, teacher and author of a piano textbook — Johann Nepomuk Hummel on the example of his six piano sonatas written between 1792 and 1824. The analysis and interpretation of these works is presented in the context of changes occurring in musical culture at the turn of the 19th century, among others in relation to the then popular *brilliant* piano style, the development of which was to a large extent connected with Hummel's activity and creative output. The text highlights Johann Nepomuk's strong links with the Classical style and the composer's inspiration by the works of the most important representatives of Classicism. The comparative analysis made it possible to indicate references to compositions by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven or Muzio Clementi. On the other hand, the author has drawn attention to the progressive elements, referring to the aesthetic categories of Romanticism, as well as to the influence Hummel's works had on outstanding 19th-century musicians such as Fryderyk Chopin or Robert Schumann. Due to the fact that the sonatas under consideration were written over a period of many years, it is possible to trace the transformations of their author's style. In the course of the analysis the common elements of the discussed works were identified, including the specificity of their formal structure, polyphonization of texture, or technically demanding virtuosic elements. At the same time, the author appreciated the unique character of the individual works and the compositional artistry of the Austrian composer.

KEYWORDS: Johann Nepomuk Hummel, piano sonatas, *brilliant* style, late 18th and early 19th century music

BIBLIOGRAFIA

Barsham Eve, książka programowa płyty CD: Howard Shelley, *Hummel: Piano Works*, Chandos, 2000.

Khouri John, *Sonata in D major, Op. 106*, w: książka programowa płyty CD: John Khouri, *Two Sonatas for Fortepiano. Johann Nepomuk Hummel [1778–1837]*, Music & Arts, 2002.

Kroll Mark, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*, Maryland–Toronto–Plymouth 2007.

Nicholas Jeremy, *Johann Nepomuk Hummel. Piano Sonatas* [online], https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67390 (dostęp: 23.05.2021).

The letters of Robert Schumann, ed. Karl Storck, trans. Hannah Bryant, London 1907 [online], <https://archive.org/details/lettersofroberts00schu> (dostęp: 10.06.2021).

Woykowski Antoni, *Chopin*, „Przyjaciel Ludu” 1836, nr 28, s. 223 [online], <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/644898/edition/611958/content> (dostęp: 28.11.2020).

Young John Bell, *J. N. Hummel: Classical Music's Journeyman Colorist*, w: książka programowa płyty CD: Constance Keene, *Johann Nepomuk Hummel. Complete Piano Sonatas (In Three Volumes), Volume Three*, Newport Classic, 2001.