

Spurný, Lubomír

**Mikrotonální Hába: pět poznámek k Hábovu kompozičnímu stylu**

*Musicologica Brunensia*. 2013, vol. 48, iss. 2, pp. [117]-129

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2013-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129657>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUBOMÍR SPURNÝ

## MIKROTONÁLNÍ HÁBA: PĚT POZNÁMEK K HÁBOVU KOMPOZIČNÍMU STYLU

Alois Hába byl od počátku svého působení, během aktivních let i po své smrti ve všech pracích domácího a zahraničního původu, považován za jednoho z nejodvážnějších experimentátorů hudby 20. století. Obvykle se uvádí, že byl neúnavným propagátorem čtvrttónové a atematické hudby. Pouhé konstatování ovšem ještě přesně nevystihuje obsah a vlastně problematizuje skutečnou koncepci Hábovy hudby, neboť skladby komponované v nezvyklých tónových systémech představují necelou třetinu Hábova znějícího díla. Autor této studie se zaměřuje na některé mikrointervalové skladby a pokouší se upozornit na skutečnost, že rovněž zde se vedle vlastní kreativní syntaxe významně uplatňují obecné harmonické modely, intervalové kombinace či jiné typizované obraty. Přesto rovněž v Hábově případě platí, že substanci hudební tradice vytváří znějící dílo a nikoli pravidla, podle kterých jsou skladby sestaveny.

### 1.

První skupinu děl v tradičním tónovém systému tvoří skladby komponované během vídeňského pobytu a pod odborným dohledem učitele Franze Schrekerera. Jsou dokonalým obrazem toho, jak v poměrně krátké době Hába ovládl tradiční kompoziční kánon.<sup>1</sup> O jejich kvalitě vypovídá rovněž fakt, že s výjimkou první z nich byly všechny nedlouho po svém vzniku (a s vydatnou Schrekrovou pomocí) publikovány v nakladatelství Universal Edition. Rozdíl mezi těmito a dřívějšími díly, jež vznikla pod vedením Vítězslava Nováka, je patrný. Dokladem Schrekerova příznivého vlivu jsou dochované autografní skici. Již tištěné vydání *Variací na kánon Roberta Schumanna* op. 1b se v mnohém odchyluje od rukopis-

<sup>1</sup> Jedná se o skladby od op. 1b až k op. 5; *Tři fugy pro klavír* (s. op., 1918), *Variace na kánon Roberta Schumanna* op. 1b (1918), *Dva kusy pro klavír* op. 2 (1918), *Sonátu pro klavír* op. 3 (1919), *Smyčcový kvartet č. 1* op. 4 (1919), orchestrální *Ouverturu* op. 5 (1920), původně označenou jako *Frühlingssouvertüre* (Jarní předehra), kterou Hába u Schrekerera absolvoval.

né podoby. Některé části se v závěrečné verzi neobjeví vůbec, jiné jsou významně přepracovány. Schrekerův autorský podíl je patrný také u *Smyčcového kvartetu* č. 1 op. 4 (1919). Zde rukopisné varianty prozrazují obvyklou praxí, kdy učitel svému žákovi vrací jednotlivé úseky či věty k přepracování. Konečná úprava podtrhuje princip pevné formální výstavby a motivické vázanosti. Patrná je rovněž zesílená vazba mezi jednotlivými hlasy a melodický proud či větší harmonická rafinovanost.

Smyčcový kvartet, v daných poměrech preferované obsazení s pevnou žánrovou pozicí, umožnil Hábovi do budoucna projekci nejrůznějších kompozičních řešení, jak dokazuje již následující *Smyčcový kvartet* op. 7, komponovaný ve čtvrttónové soustavě. U etablovaného autora, jakým byl Franz Schreker, navíc pak ve Vídni, kde klasické zaužívané hodnoty dlouho představovaly nepřekročitelnou estetickou hranici, bylo téměř nemožné komponovat neobvyklými technikami a v systémech, jejichž budoucnost lze jen stěží předvídat. Přesto na jaře 1920 předložil Hába svému učiteli čtvrttónovou kompozici. Schreker ji prý přijal s údivem a zděšením, současně však doporučil skladbu k vydání u Universal Edition. Skladatelův záměr se projevil ve formě vnější a vnitřní vázanosti (formální schéma a důsledné využití motivické práce) a ve způsobu zapracování čtvrttónů. Originalita díla netkví v jeho neobvyklém stylu, ale v materiálovém vybavení. Jak autor uvádí v *Předmluvě* k tištěné partituře, skladba je dokladem hledání originálního vyjadřovacího jazyka, ve kterém nemají být čtvrttóny překvapivým obratem, nýbrž pouhým domyšlením předchozího vývoje.<sup>2</sup> Skryté čtyřdílné schéma skladby zasazené do jednověté formy je sjednoceno drobnými rytmickými útvary. Čtvrttónová chromtizace hudebního materiálu pak odpovídá povaze rytmické pulsace, které do díla vnáší vnitřní těkavý neklid. Druhý smyčcový kvartet, který se stal základem volného přechodu k hudebnímu výrazu osvobozené hudby, byl dílem úspěšným. Nic na tom nemění ani Hábovo pozdější odmítnutí koncepce díla, odporující pro jeho motivickou provázanost idejím atematismu.

Zajímavým příspěvkem do diskuse kolem způsobu užívání mikrointervalů jsou Hábovy pozdější transkripce. Suity pro violoncello (op. 81a) a housle (op. 81b) byly dokončeny v roce 1953, k jejich přepracování do šestinotónové soustavy (op. 85a, 85b) došlo na jaře 1955. Obě varianty jsou ukázkou Hábova chápání mikrointervalové chromtizace a prozrazují mnohé o způsobech jejího užívání. Pokud budeme šestinotónovou úpravu původního zápisu chápat jako jeho chromtizaci, pak nové tóny přejímají funkci průchodných jevů (melodických tónů) a dávají vyniknout tónům strukturně významnějším.

<sup>2</sup> Viz HÁBA, Alois. *Streichquartett im Vierteltonsystem*, op. 7. Wien: Universal Edition, 1921.

**Allegro energico**

Př. 1 A. Hába: *Suita pro housle sólo* op. 81b, t. 1–16.

**Allegro energico**

Př. 2 A. Hába: *Suita pro housle sólo v šestinotónové soustavě* op. 85b, t. 1–16.

## 2.

Nejen nové tónové systémy (čtvrttóny a šestinotóny), ale především vznik čtvrttónového a šestinotónového instrumentáře výrazně ovlivnil Hábovu kompoziční praxi.<sup>3</sup> V říjnu 1922 si Hába objednal čtvrttónové harmonium u firmy Straube's Harmoniumbau-Anstalt v Berlíně, jehož cena činila v přepočtu 1200 korun; vzhledem ke skladatelově tehdejší finanční situaci se dá hovořit o skutečné posedlosti. V červnu 1924 pak mohl na pražském festivalu ISCM představit nový čtvrttónový klavír firmy August Förster. Obě události ohraničují krátké období, během kterého se Hába etabloval na respektovaného autora a znalce mikrointervalové hudby.

<sup>3</sup> Snad nejdůležitější byl vznik čtvrttónového klavíru. O Hábově podílu na jeho vzniku zevrubně informuje Vlasta Reittererová, viz REITTEREROVÁ, Vlasta: *Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru. Hudební věda*, 2008, roč. 45, s. 125–178.

Nový nástroj skladatele pobízel k čilé kompoziční práci a zvuk čtvrttónového klavíru se napříště stal nedílnou součástí zvukových představ spojovaných s Hábovou mikrointervalovou hudbou. První čtvrttónové skladby pak vznikly na přímý popud nakladatelství Universal Edition. Od konce roku 1924 až do července 1926 jich Hába zkomponoval 23, z nichž 14 věnoval čtvrttónovému klavíru. To, že se jednalo o nástroj toužebně očekávaný, dokazuje trojice kompozic z roku 1922, dokončených ještě před vznikem nástroje. (Žádná z nich však neodpovídala autorovým pozdějším nárokům a v roce 1932 je nahradil skladbami novými.) Možnosti spojené s vytvořením dokonalejší zvukové představy nového tónového systému rovněž rozšířila repertoár jiných nástrojových obsazení. Mezi klavírní *Suitou* op. 10 (1923) a *Fantasií pro violoncello a čtvrttónový klavír* op. 33 z konce roku 1926 až na dvě výjimky nevzniklo žádné dílo komponované v tradičním systému. Klavírní skladby tvořil Hába rychle v krátkých zhruba týdenních intervalech, jak dokazují časové údaje zanesené do autografů.

Forma a stylizace klavírních fantazií a suit je výrazně ovlivněna Hábovými představami o nové tvůrčí poetice. Formálně zdánlivě beztvaré kaleidoskopické kusy jsou sjednoceny plastickou dynamikou, kontrastními tempy a rytmy, což alespoň zčásti usnadňuje orientaci posluchače v díle. Pasáže, připomínající krátká technická cvičení s charakteristickými figuracemi, zohledňující mechaniku klavíru, jsou střídány prokomponovanými polyfonně pojatými úseky. Ambiciózní plán na vznik takových skladeb uskutečňoval Hába řadu let. Zjevně zamýšlel vytvořit základní literaturu nástroje, využívající jeho technické a výrazové možnosti, a doufal, že nový klavír záhy vstoupí do povědomí odborníků a širšího okruhu milovníků nové hudby.

Hábovy skladby z této doby jsou na mnoha místech prostoupeny kompozičními obraty, jež ve svém důsledku nesou znaky kompoziční šablony. V akordických sledech se například autor vyhýbá tradičním spojům a postupům, připomínající kadenční model. Ostré disonantní souzvuky bývají často uváděny v sériích paralelně postupujících hlasů. Mimořádnému zájmu se rovněž těší „nový interval“, o čtvrttónu zvětšená velká sekunda, či snížená malá tercie (2.5).<sup>4</sup> Jeho přitažlivost spočívá v rovnoměrném rozdělení čisté kvarty na dvě části. Tento interval se pak mnohokrát objeví v podobě melodického průchodného tónu (mezi tóny čisté kvarty), či jako součást akordických paralelních postupů.

Především úvodní části suit a fantasií jsou mnohdy uváděny melodiemi s dlouhou lineární linkou, či pregnantně artikulovanými jednohlasými tématy (popř. oktávově zdvojenými či využívajícími skrytý vícehlas). Navzdory improvizacnímu charakteru se zde autor pokouší vymezit jejich vnitřní členění prostřednictvím opakovaných návratů k *centrálním tónům* (tónovým či intervalovým *centrům*) (Př. 3 tón *ces*; př. 4 tóny *g*, zvýšené *a*)

<sup>4</sup> V tomto značení znamená číslo 0.5 čtvrttónový rozdíl. Obliba intervalu 2.5 platí pro všechny Hábovy čtvrttónové skladby.

**Allegretto**

mf

This musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff is mostly empty, while the lower staff contains a continuous melodic line of eighth and sixteenth notes. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Př. 3 A. Hába: *Fantasie* č. 10 op. 31, t. 1–13.**Allegro risoluto**

*f*

This musical score consists of two systems of piano accompaniment. Each system features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The first system begins with a dynamic marking of *f*. The key signature has two sharps, and the time signature is 4/4.

Př. 4 A. Hába: *Suita* č. 1 op. 10, t. 1–5.

## 3.

Téměř od počátku tvůrčí dráhy doprovázel Hába své znějící dílo rozličnými texty, jimiž se pokoušel reflektovaně nahlížet na vlastní tvorbu. V souboru textů různé úrovně a zaměření si dodnes uchovaly svůj význam Hábovy hudebně teoretické studie *Diatonický, chromatický a bichromatický zvuk v hudbě evropské* (1930/31), *Harmonické základy dvanáctitónového systému. Tematický a netematický hudební sloh* (1937/38) a knižní publikace *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* (1922), *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu* (1925) a *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems (Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy, 1927)*.

Syntézu těchto názorů nalezneme v *Nauce o harmonii diatonické, chromatické, čtvrtinotónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy* (1942–1943); autograf česky psaného textu byl v roce 2007 vydán německy jako *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943)*.<sup>5</sup>

Doba vzniku publikací dokazuje, že snaha uchopit technologii tvorby či kompoziční postupy, vystihnout jejich zobecňující ráz a srozumitelně je převyprávět širšímu okruhu čtenářů, souvisí s Hábovou pedagogickou činností na Pražské konzervatoři. Snahu po sebevyjádření mechanismů vlastní tvorby sice můžeme objevit rovněž v jiných autorových dokumentech, přesto pouze v přibližně dvacetiletém období (1922–1942/43) jsou Hábovy texty jednoznačně orientovány na hudební teorii, resp. na obor, který souvisí s konvenčním určením tohoto předmětu.

První teoretické práce měly vysvětlující a zdůvodňující charakter. Mnohé z názorů, které se v nich objeví, zachycují obraz hudby osvobozené od architektonických či estetických dogmat. Autor v nich usiluje o adaptaci základních tezí „osvobozené hudby“, vycházejících z vlastní kompoziční praxe, do centra pozornosti se proto dostávají především *mikrotonalita*, *atematismus*, později *modalita* a historické souvislosti, jež vedly k jejich vzniku. V těchto případech využívá myšlenek cizích autorů, i když ve výběru značně redukovaném a mnohá fakta pak přizpůsobuje aktuálním potřebám. Počínaje *Novou naukou o harmonii*, kdy Hábovo sebevědomí posílila řada realizovaných skladeb, byla obrana osobitého kompozičního stylu doplněna výkladem technických postupů. Namísto *proč?*, tedy autor odpovídá na otázku *jak?*;

<sup>5</sup> Rukopis práce Hába dokončil pravděpodobně během školního roku 1942–43. Další úpravy textu pak byly provedeny ještě v létě následujícího roku, jak o tom svědčí stručná poznámka v autografu *Pětí milostných písní lidových z Moravy pro střední hlas* op. 58. Česky psaný autograf Hábovy práce, jenž je uložen v Českém muzeu hudby v Praze, je tvořen třinácti sešity formátu 20 × 14 cm a obsahuje vedle notových ukázek poznámky estetizujícího a hudebně teoretického zaměření. Péči Jiřího Vysloužila byl rukopis připraven k českému vydání. Pod vedením Horsta-Petera Hesseho, jenž je uveden jako editor, práci připravili ke konečnému vydání Kai Bachmann a Wolfgang Thiese. Nakladatel usoudil, že jazyk originálu bude jen stěží hledat svého čtenáře a proto, s pomocí německého překladu Věry Vysloužilové, posunul text blíže tradici, k níž práce svým způsobem odkazuje.

zdůvodnění volby tónových systémů a technik je nahrazeno popisem prostředků, s jejichž pomocí je výsledku docilováno.

Jedním z důležitých momentů Hábovy teorie, jenž se nejjasněji objevuje v *Neue Harmonielehre*, je zdůrazněný význam stupnice a řady.<sup>6</sup> Když o nich Hába hovoří (řady o pěti, šesti či jedenácti tónech), vysvětluje jedním dechem vlastní, poněkud specifické pojetí *tonality*, vylučující případnou *atonalitu*: každý kus je tonální, neboť jeho zvukový materiál je za všech okolností součástí řady. Pomineme-li důležitý fakt, že Hábou uvažovaná tonalita nemá nic společného s běžně chápanou *harmonickou tonalitou*, stávají se stupnice a řady jedním z nosných témat Hábovy učebnice.

Přestože podobnost se Schönbergovou kompozicí s dvanácti tóny se zdá být vzdálená, směřuje řada odkazů právě k tomuto autorovi a k jeho kompoziční

### Allegretto scherzando

Př. 5 A. Hába: *Suita pro čtyři pozouny* op. 72, 3. věta.

<sup>6</sup> Podobně je tomu rovněž v *Harmonielehre* Bruno Weigla. V poválečném období pak podobný typ zkoumání tvoří jednu z charakteristických oblastí domácí teorie. K tomu např.: HERZOG, Eduard. Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad. In *Nové cesty hudby I*. Praha – Bratislava: SHV, 1964, s. 109–135; KAPR, Jan. *Konstanty*. Praha – Bratislava: Panton, 1967; PIŇOS, Alois – HERZOG, Eduard – JAN, Jiří. Vyvážené intervalové řady. *Nové cesty hudby II*. Praha – Bratislava: SHV, 1970, s. 86–182; PIŇOS, Alois. *Tónové skupiny*. Praha: Supraphon, 1971.



práci.<sup>7</sup> Hába nevynechá jedinou příležitost, aby nezmínil podobnost vlastních nových řad se *základním tvarem* (*Grundgestalt*).

Uplatňování tohoto principu je Hábou přiznáno v autografu čtvrttónových *Pěti sborů pro dětské nebo ženské hlasy* op. 42, ve kterém je každý ze sborů na závěr doplněn výchozí tónovou řadou. V jiných případech je jeho užití demonstrováno méně otevřeně, jako například ve vrchním hlase (první pozoun) třetí věty *Suity pro čtyři pozouny* op. 75 (1950).

Melodická linka věty je tvořena symetrickou devítitónovou řadou složenou ze dvou intervalově shodných tetrachordů (2.5, 2.0, 0.5), rozdělených uprostřed tónem  $\sharp E$ . Tón, jenž není součástí žádného ze dvou tetrachordů navíc zazní pouze jednou (t. 19).



Př. 6

#### 4.

Hába rovněž upozorňuje na možnost, že tradiční tonálně harmonické vztahy mohou být doplněny novými pravidly. V tomto ohledu sehrává významnou roli tzv. *tónová centralita* (*Tonzentralität*). Jiří Vysloužil ji považuje za klíčový princip Hábovy kompoziční práce, jenž dává jeho hudbě specifický řád, diametrálně odlišný od Schönbergovy přísné práce s dvanácti tóny.<sup>8</sup> Hába zde přichází s vlastním řešením organizace dvanáctitónového materiálu, které pojal na zásadě vztáznosti tónů a souzvuků k jednomu tónovému centru. Jedná se o druh faktury, ve které je centrum uváděno jinými než harmonickými prostředky. Rovněž v tomto případě má *tón* jako vztahové těžiště funkční význam centrálního akordu (tóniky) a tato role je vyjádřena poměrem k okolním akordům a tónům.

Převedení do jazyka Hábovy teorie to znamená, že jakýkoliv akord je na každém stupni chromatické řady možný a tento stupeň (tón) se stává pro příslušné akordy tónovým centrem; nebo také, že ke každému tónu řady lze vztahovat všechny tóny zbývající. V pozdějších textech Hába tuto možnost rozšiřuje. Tónovými centry nemusejí být pouze jednotlivé tóny, nýbrž „tónové shluky“, které hlavní tón doplňují o malou sekundu.

Přestože *tónová centralita* má vyjádřit autorovo pojetí „nové tonality“, nemusí výklad akordických skupin z hlediska centrálního tónu rušit tradiční tonální vztahy. I když centralita může významně působit na místech, kde jsou tonální vztahy zeslabeny, není míra tonálnosti zkoumané skladby nepřímým úměrným zastoupením

<sup>7</sup> Skutečnost, že Hába hovoří o Schönbergově „přísné práci s dvanácti tóny“ již v roce 1927 (resp. 1925), jej řadí k prvním domácím autorům, kteří se s touto praxí vyrovnávali.

<sup>8</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Alois Hába*. Praha: Panton, 1974, s. 100.

tónové centrality. *Tónová centralita* jako způsob nahlížení na hudební strukturu je v jistém smyslu pomocným řešením, které má dokázat vnitřní spojitost mezi vzdálenými harmoniemi. Zavedení tohoto principu bylo motivováno snahou vyloužit složitější harmonické jevy přehledným způsobem. *Tónová centralita* zjednodušuje poměrně komplikovanou argumentaci, týkající se alterací či některých průběžných harmonií, které vznikají jako důsledek vedení hlasů.

Můžeme se ptát, jakým způsobem vstupuje *tónová centralita* do Hábových skladeb. Je zřejmé, že Hába tento vztah neuplatňuje absolutně, ani zde *tónová centralita* nesehrává roli jednoznačně upotřebitelného principu. Ve vztahu k jiným řešením se rovněž zde jedná o vztah komplementarity, kdy různé faktury a techniky se odstupňovaně střídají. Různou míru uplatnění však nachází ve většině autorových skladeb, počínaje *Sborovou suitou* op. 13 (1923).

Můžeme se ptát, jaké výhody pro hudební analýzu *tónová centralita* nabízí. I když autorovou snahou bylo vytvořit obecný analytický model, není doslovně chápána *tónová centralita* aplikovatelná na díla jiných autorů, dokonce ji nelze využít ani na některá díla Hábova. Na rozdíl od harmonických teorií a analytických postupů je spíše jedinečným kompozičním řešením. Naopak analytický aparát nauky o stupních (*Stufenlehre*, *Stufenbezeichnung*), funkční teorie (*Funktionstheorie*) či Schenkerovy nauky o vrstvách (*Schichtenlehre*) má schopnost formalizovat znakové procesy, čímž se stává vhodným nástrojem k popisu a interpretaci širokého spektra skladeb. Zmíněné teorie však nejsou a ani nemohou být kompoziční metodou, ba ani neslouží k pomyslnému rozpoznání autorského záměru.

V některých skladbách ovšem centrální tón sehrává úlohu podpůrného hlasu, jenž usnadňuje interpretaci díla. Za příklad mohou posloužit sborové cykly, které Hába zkomponoval v rychlém sledu o letních prázdninách roku 1932: *Pět sborů pro dětské nebo ženské hlasy ve čtvrttónové soustavě* op. 42, *Sborové dětské hry. Šest sborů pro sólový hlas a čtyřhlasý dětský sbor ve čtvrttónové soustavě* op. 43, *Pět smíšených sborů ve čtvrttónové soustavě* op. 44, *Pracující den. Deset mužských sborů ve čtvrttónové soustavě*, op. 45. Tři z nich vycházejí z textů Nezvalova *Skleněného haveloku*, čtvrtý je pak složen na slova básnické sbírky Josefa Hory *Pracující den*. O obtížnosti uvedených cyklů, plných neobvyklých harmonických postupů, svědčí také skutečnost, že žádný z nich nebyl dosud proveden. Autor v nich potlačil moment kreativního zpracování a omezil se na holé konvenční postupy, jež mají povahu quasi *strukturních schémat* (modelů).<sup>9</sup> Kompoziční záměr navíc prozrazují harmonické komprimované plány či příslušné tónové řady, připsané autorem na závěr každé ze sborových vět. Takové řešení pak usnadňuje naši orientaci v díle a poskytuje určitý návod k jeho nácvičku.

Jak dokazuje následující schéma, ve sboru *Týdenní hry*, jenž je prvním číslem cyklu *Sborové dětské hry*, postupují střední hlasy v paralelních kvartách rozdělených intervalem o čtvrttón zvětšené velké sekundy či zmenšené malé tercie (2.5)

<sup>9</sup> Pojem strukturní schéma, lineární model (Satzmodel, pattern) se začíná od osmdesátých let 20. století častěji objevovat v hudebně teoretických textech. Jedná se soubor konvenčních postupů, který není vázán na konkrétní tvůrčí poetiku autora. Srov. SPURNÝ, Lubomír. *Heinrich Schenker (1868–1935). Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: KLP, 2012, s. 90–94.

na dvě shodné poloviny. Tento trojzvuk patří k jednomu z nejobvyklejších tvarů Hábovy akordiky. Popsaný postup alespoň z části dokumentuje význam kvartových akordů v autorově pojetí „nové harmonie“. Výrazným znakem tohoto užití je rovněž tón *C* ve spodním hlase, který je oporou harmonického pohybu a plní funkci *tónového centra*.



Př. 7 A. Hába: komprimované schéma sboru *Týdenní hry* z cyklu *Sborové dětské hry*.

Princip *tónového centra* platí rovněž pro melodii. Ve sboru *Čísla* se v takové funkci objeví tón *E* v nižším tenoru. V linii sólového hlasu je pak význam tohoto tónu zohledněn častými návraty.

**Allegretto**

By-la jed-nou jed - na bed-nič-ka, ne-by-la to bed-nič-ka, by-la to soj-ka,  
 to sem ne - pat - ří, před soj-kou se o - te-vře-la dvíř - ka,  
 ne - ní to soj - ka, je to Bět - ka, prá - ci čest,  
 Bět-ka vy - šla před dům, na - sy - pat ko - sům

Př. 8 A. Hába: *Čísla* z cyklu *Sborové dětské hry*.

Další specifické pojetí melodizace nalezneme ve sboru *Znamení*. V komprimovaném schématu harmonického plánu lépe vyniknou paralely zvětšených kvintakordů, jež jsou doprovázeny protipohybem spodního hlasu.



Př. 9 A. Hába: *Znamení* z cyklu *Sborové dětské hry*.

## 5.

I když po válce Hába neopustil možnost komponovat v různých tónových systémech a opětovně se vyrovnával s podněty dodekafonie a webernovského serialismu, nebylo toto období obecně spojováno s hledáním žánrové novosti a s návraty, třeba i opožděnými, avantgardních stylů. Dočasná expanze angažovaného umění po jistou dobu způsobila, že některé představy o celkovém uspořádání díla a jeho funkcích přešly i do následující tvorby. Především na počátku tohoto období komponoval Hába způsobem, jenž směřoval k redukci a zjednodušení. Přes podobná tvrzení však měla tato tendence důkladné kompoziční zázemí. Bez něho, bez tradice předchozích děl a jasných představ o výsledném znějícím tvaru, by patrně podobný druh produkce směřoval k banalitám. Příkladem takového řešení může být čtvrttónová *Suita pro čtyři pozouny*.

**Maestoso**

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The second system concludes with a forte (f) dynamic. The notation includes various chord structures and melodic lines, with some notes marked with accents (v) and slurs.

Př. 10 A. Hába: *Suita pro čtyři pozouny* op. 72, 1. Věta.

Rytmická redukce, zobrazující vedení hlasů, odkrývá čtvrttónové chromatické útvary, které v protipohybu vrchního a spodních hlasů skladbou prostupují. Místa jejich začátků a závěrů se shodují s nástupem tradičních akordů či jejich fragmentů, které tvoří pevné harmonické vazby ([C] es, C, D, G, E, C) Takto nahlíženo, působí chromatický pohyb čtvrttónových akordů jako průběžné harmonie v rámci tradičně utvářeného schématu tonální kadence.

Závěrem krátká poznámka. Hábovy mikrointervalové kompozice, které byly živou součástí meziválečných hnutí a směrů, v padesátých a šedesátých letech viditelně zestárlý. Důvody podobných konstatování vycházejí ze způsobu posuzování historického významu hudební moderny. Zaměříme-li svoji pozornost

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of four measures. The first measure is labeled 'es (i)', the second 'F (IV)', the third 'D', and the fourth 'G (V)'. The second system consists of two measures, the first labeled 'E' and the second 'C (I)'. The notation includes bass clefs, a key signature of one flat, and various chordal and melodic figures.

Př. 11 A. Hába: *Suita pro čtyři pozouny* op. 72, 1. věta, rytmická redukce.

na důležité vývojové momenty, zatlačíme nutně vše ostatní do pozadí. V atematické a mikrointervalové hudbě se výrazně prosazují některé postupy, které analogicky s technickými inovacemi či vynálezy v dalších generacích nutně zastarávají.

Studie vznikla v rámci plnění projektu Center for Research on the Works of Alois Hába: Editing of the Correspondence of Alois Hába in the Czech Museum of Music (GAČR, registrační číslo 408-09-0404).

**Lubomír Spurný** (spurny@phil.muni.cz) (1965) působí na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Oblastí jeho zájmu je teorie a estetika novější hudby.

## ABSTRACT

### HÁBA MICROTUNAL: FIVE NOTES TO HÁBA'S COMPOSITIONAL STYLE

The article is a critical interpretation of selected microtonal compositions of the Czech composer Alois Hába. The author focused his attention on the chamber and choral compositions opp. 7, 10, 27, 31, 43, 72.

In the general perspective of music history, Alois Hába is usually characterised as one of the leading protagonists of the Central European inter-war avant-garde that moved between Vienna, Berlin and Prague. In the specific context of Czech music he likewise has the reputation of an exemplary innovator but is considered to have been strongly rooted in tradition as well. Hába is known primarily as a tireless propagator of microtonal and athematic music, for which his own term was “liberated music”. In this music he added more subtle quarter-, fifth- and sixth-tone intervals to the semitone system and abandoned up traditional treatment of motifs. These mere assertions, however, do not of themselves have any precise content and in fact problematize any proper conception of

Hába's music; for example, pieces composed with microtones in fact represent less than a third of Hába's output as a composer.

### Key words

Alois Hába, Czech music, quarter-tone music, athematism, music theory

## Bibliography

- HÁBA, Alois. *Harmonické základy čtvrttónové soustavy*. Praha: HMUB, 1922.
- HÁBA, Alois. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstelund Zwölftel-tonsystems*, Leipzig: Kistner & Siegel, 1927; česky *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Přeložil Eduard Herzog. Jinočany: H&H, 2000.
- HERZOG, Eduard. Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad. In *Nové cesty hudby I*. Praha – Bratislava: SHV, 1964, s. 109–135.
- KAPR, Jan. *Konstanty*. Praha – Bratislava: Panton, 1967.
- PIŇOS, Alois – HERZOG, Eduard – JAN, Jiří. Vyvážené intervalové řady. *Nové cesty hudby II*. Praha – Bratislava: SHV, 1970, s. 86–182.
- PIŇOS, Alois. *Tónové skupiny*. Praha: Supraphon, 1971.
- REITTEREROVÁ, Vlasta – SPURNÝ, Lubomír. Alois Hába. In *Komponisten der Gegenwart*. Hans Werner Heister – Walter Wolfgang Sparrer (eds.). München: Boorberg, 2009, s. 1–50.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. Alois Hába – Experimentator oder Eklektiker? In *Littera Nigro scripta manet. In honorem Jaromír Černý*. Jan Bařa – Jiří K. Kroupa – Lenka Mráčková (eds.). Praha: KLP, 2009, s. 178–206.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru. *Hudební věda*, 2008, roč. 45, s. 125–178.
- SPURNÝ, Lubomír. Harmonie v nesnázích. Několik poznámek k Hábově Neue Harmonielehre. *Hudební věda*, 2007, roč. 44, s. 261–288.
- SPURNÝ, Lubomír. Heinrich Schenker (1868–1935). Kapitoly z hudební teorie a analýzy. Praha: KLP, 2012.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Alois Hába. Život a dílo*. Praha: Panton, 1974.
- VYSLOUŽIL, Jiří. Hába's Idea of Quarter-tone Music. *Hudební věda*, 1968, roč. 5, s. 466–472.
- VYSLOUŽIL, Jiří. Hábova hudba pro čtvrttónový klavír. *Opus musicum*, 1973, roč. 5, s. 101–107.

