

Spurný, Lubomír

Hábova "Musik der Freiheit" pohledem německy píšící muzikologie

Musicologica Brunensia. 2009, vol. 44, iss. 1-2, pp. [171]-182

ISBN 978-80-210-4992-5

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115226>

Access Date: 01. 12. 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 (BRNO)

HÁBOVA „MUSIK DER FREIHEIT“ POHLEDEM NĚMECKY PÍŠÍCÍ MUZIKOLOGIE

Jestliže v první polovině minulého století patřil ke klíčovým interpretům Hábova díla u nás Vladimír Helfert či Otakar Šín, náleží od 60. let tento primát Jiřímu Vysloužilovi. Jeho produkce vztahující se k Hábovi je mimořádná nejen co do počtu, ale i co do významu. Rovněž on pokračuje v tradici zařazování Hábova díla do kontextu středoevropské estetické avantgardy a současně jedním dechem připomíná sílu tradice, ze které vychází. Tento typ „zažitého folklórního dědictví“ již neznamená pohoršlivý lokální provincialismus, jak tomu bylo ještě ve způsobu Nejedlého posouzení Janáčka či Nováka.¹ Jiří Vysloužil v hábovské monografii (1974) popisuje tvarové a obsahové modely autorových děl, které nezapřou podobnost s východomoravskými nápevovými typy. Hába tedy nefalzifikuje ani se nesnižuje k dosažení nutné lidovosti a příměs „lidového“ zůstává spíše esenciální. Přestože otázka regionálního ukotvení hraje v Hábově hudbě významnou roli, autor lidovou hudbu nikdy neimitoval ani neparodoval. Jako jeden z nejradikálnějších zástupců středoevropské estetické avantgardy mezi dvěma válkami vyjadřoval Hába svou *Musik der Freiheit*, ve smyslu návratu k pramenům, jako vyústění vlastních folklórních zkušeností, jež jsou ovšem markýrovány na nejobecnějších úrovních – mikrotonalita, atematismus, modalita.

Ve Vysloužilově podání se interpretace stává součástí popisovaného jevu. To rovněž v podobných případech dokazuje, jak jsou osudy díla závislé na jeho inter-

¹ V práci *V. Novák – studie a kritiky* (1921) nalezneme Novákův obraz vykreslený na pozadí sporu moderní národní a nadnárodní hudby s provinčním konzervativním nacionalismem. Sítem moderní novoromantické hudby neprošla některá Novákova díla kvůli zálibě ve „zfalzifikovaných citacích“ lidové písně a přílišné naturalistické popisnosti, jež spolu tvoří pouhou „bezobsažnou manipulaci“ se „zdeděným obsahem.“ Nejedlý estetik posuzuje Nováka z pohledu jednoty obsahu a formy a ukazuje na některé povrchní aspekty jeho hudby. Řada citací, které se objevují v podobě hudebních znaků různé úrovně, zřetelně rozděluje formální a obsahovou stránku Novákovy hudby. Nejedlého slova snad mohou znít příkře, jejich kritický tón má přesto své historické opodstatnění. Vztah k folklóru je místem, který sblízuje a zároveň odlišuje Nováka od Janáčka. U Janáčka našel Nejedlý regresivní typ skladatele. V opeře *Její Pastorkyňa* pak viděl nápadnou podobnost se starší romantickou estetikou 60. let 19. století, kde byl charakter díla vědomě určen citací lidových písní.

pretech. Tvrzení, že interpret může v jistém ohledu pokračovat v autorově tvorbě se naplnilo rovněž v nedávné době, kdy péčí Jiřího Vysloužila vyšla Hábova Nauka o harmonii z let 1942–43. Plný název díla *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943)* prozrazuje jazyk překladu: přestože autograf, jenž dokumentuje Hábovo dvacetileté pedagogické působení, je psán česky, projevil o něj zájem německý vydavatel.² Takové konstatování nezní nikterak překvapivě a odpovídá míře pozornosti, kterou Hába německé hudbě věnoval.

* * *

Historii a proměnu zájmu o Hábovu *Musik der Freiheit* lze s ohledem na německou muzikologickou diskusi ohraničit dvěma milníky: prvním z nich jsou publikace Hanse Mersmanna, *Musik der Gegenwart* (1924) a *Die moderne Musik seit der Romantik* (1927), druhým pak Danuserova kniha *Die Musik des 20. Jahrhunderts* z roku 1984. Dvě posledně jmenované knihy patří do řady *Handbuch der Musikwissenschaft*, resp. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hranice, která je vymezena oběma svazky, není pouze symbolická. V obou pracích se zobrazuje příznačná proměna, kterou vnímání Hábovy hudby během více jak půlstoletí prošlo.

Uvažujeme-li o Mersmannově reflexi tvorby mladého Aloise Háby, nemůžeme přehlédnout způsob podání a místo, které je skladateli určeno. Autor zdůrazňuje fakt, že k pochopení aktuálního vývoje nejnovější hudby je vedle jednotlivých osobností nutné přistoupit k obecnějším závěrům, vyžadujícím abstraktní analytické vysvětlení příčinných souvislostí. Přítomná hudba je posuzována jako důsledek významných stylových proměn na pozadí rozlomení kontinuálního, logického procesu. Když v úvodních kapitolách práce *Musik der Gegenwart* hodnotí Mersmann hudbu francouzských a ruských impresionistů, zdůrazňuje některé důležité momenty, které vedly k rozpadu hudby klasicko-romantické éry. Vlastností tohoto stylu, trhavě postupujícím v krátkých motivech bez napětí, v úlomcích akordických tvarů, ovšem je, že není vázán liniemi hlasů a logickým sledem harmonických kroků. Jedná se tedy o řetězení jevů bez logické souvislosti, kdy celek postrádá důležité atributy, jež lze označit jako podřízenost částí celku, organický růst, energie, tektonika. Znamená to, že melodie (*Substanzen*) a akordické tvary se posléze stávají málo funkčními. Aby Mersmann zesílil sílu svých argumentů, hovoří o izolovaných úsecích, jež bez vnitřní vazby stojí jeden vedle druhého, podobně jako barevné skvrny na impresionistických obrazech. Ačkoli Mersmannova analýza impresionismu se omezuje na věci hudební techniky a technologie, neváhá autor použít následující zobecnující myšlenku o konci dějin – metaforu o stylu, jenž zpřetrhal důležité vazby s minulostí: „Was hier unter dem Brennpunkt des Impressionismus zusammengefaßt wurde, ist Ende der Musikgeschichte, begrenzt die Möglichkeit, organische Entwicklung als ein Gewordenes zu analysie-

² Hábova dvousvazková práce byla v roce 2007 vydána v nakladatelství Books on Demand GmbH, Nordestedt. Autorem překladu je Věra Vysloužilová, jako editor obou svazků je uveden Horst-Peter Hesse.

ren“ (Mersmann 1924: 51). Přestože se Mersmann snaží o objektivní zpracování tendencí nové hudby, je zřejmé, že jeho výklad je zářámován patřičným ideologickým výkladem. Rozhodujícím měřítkem pro posouzení autorů či národních hudebních kultur je na jedné straně míra pokrokovosti a autonomnosti (geniality), na druhé straně pak možnost návaznosti a prostupnosti s jinými skladateli a kulturami. Celý výklad, hlavní postavy či tendence vývoje, zřetelně závisí na německém kulturním vzoru. Dobře je tento názor patrný při uvedení myšlenky H. von Schulmanna, jež je původně určena Skrjabinovi a která metaforicky označuje dílo impresionistů za *umění bez domova*: „Und es spürt in dieser ‘heimatlosen’, überfeinerten Kunst jene uferlose Sehnsucht, unergründlich, ohne Ziel und weit, wie die schneebedeckte Steepe in der Dämmerung’ [...]“ (Mersmann 1924: 39). Snaha zřetelně vymezit zkoumaný jev svádí Mersmanna k pochybným závěrům o charakteru ruské a francouzské hudby. Oním společným jmenovatelem, na který chce Mersmann převést svůj popis, je nedostatek tradice; nedostatek reflexivního podání, jenž naopak v německé hudbě převažuje: „In der Musik beider Länder waren Wurzeln und Anknüpfungspunkte für einen neuen Stil, aber es war kein Erbe, keine Forderung vorhanden, die ihre Träger von vornherein so schwer belastet und so unlösbar an die Vergangenheit gebunden hätte wie die deutsche Musik jener Zeit“ (Mersmann 1924: 41). Významnou pozitivní veličinou se v tomto ději stává Arnold Schönberg. Jméno německého skladatele se vynořuje na řadě míst a pozorného čtenáře vede se zřejmým záměrem k poznání, že jde o představitele hlavního stylového proudu. Na tomto místě se tedy objevuje tvrzení, které bude opakováno i později u jiných autorů, že totiž Schönberg vyvedl hudbu z krize impresionismu. Mersmann v Schönbergovi vynáší na povrch mimořádnou osobnost, která sice nepatří k nejznámějším či nejoblíbenějším, nevychází vstříc ani vkusu širokého publika, přesto významně ovlivňuje styl doby. Schönbergova tvorba je navíc pevně zasazena v tradici. Osobnost, která posouvá vývoj vpřed, navíc odpovídá Mersmannově romantizující zálibě v krajním individualismu. Tvůrčí zjev na sebe bere zodpovědnost za další směřování hudby, navazuje tam, kde byl historický proud přerušen, aby svým příkladem nastínil směr dalšího smysluplného vývoje: „Über allem Typus steht eine Individualität: Arnold Schönberg. Er ist der Stärkste, schon weil er der Früheste war. Er ist Prophet, sein Werk ein visionäres Schreiten von unentrinnbarer Gesetzmäßigkeit, die wir rückschauend zu erkennen geginnen. So nahm er die Last des Propheten auf sich: auf ihn konzentrierte sich alles an Ablehnung, Haß, Spott, Abwehr, das nicht nur ihm sondern mehr noch der Zukunft galt, die in seltsamen Formungen seinen vorwärts tastenden Händen entdrängte. [...] Seine Entwicklung ist nicht konstruktiv sondern destruktiv, unmittelbare Fortsetzung jenes schon früheren Zersetzungsprozesses, welcher alle Erscheinungswerte des Kunstwerkes allmählich vernichtete. Dieser Vorgang, vorher beschlossen in Generationen, Schulen, Gattungen, Stillen, wird nun von der überragenden Individualität eines Einzigen, Letzten zu Ende geführt, mit unerbittlicher Logik, ohne Kompromiß, Archaismus, ohne leistungste Schonung oder Konzession. Die wir heute einen entscheidenden teil seines Werkes überblicken, sind ergriffen von dem Ethos (in welchem er Mahler gleicht)

und der hohen Verantwortlichkeit seines Führertums“ (Mersmann 1924: 55). Již v průběhu dvacátých let je Schönberg popisován jako nezávislý umělec, který rozvíjí svou vnitřní individualitu a respektuje přirozená pravidla tvoření, nikoli z vnějšku dané formule. Schönberg je typem skladatele, jenž přes mnohé ústrky dokáže odolat tlaku vkusu širšího publika. Nová kompoziční řešení, nové skutečně životné proudy a tendence mají svůj korelát v jeho tvorbě. Na tomto základě Mersmann rozvinul svou typologii nové hudby, jež směřuje ke zdokonalování vývojových možností. Zde se nemusí nutně jednat o Schönbergovy žáky a už vůbec ne pouze o německé autory, protože popsané tendence se mohou projevat na odlehlých místech a v různých školách.

Oklikou lze nyní odpovědět, proč Hábova hudba nabývá ihned na začátku dvacátých let na významu. Rovněž mladý Alois Hába významně překračuje kánon staré hudby radikálním přijetím nového, neobvyklého zvukového materiálu. Mersmann si byl dobře vědom toho, co lze z Hábovy hudby vytěžit pro potvrzení důkazů smysluplného historického vývoje. Odvolává se přitom na některé vzestupné tendence, vedoucí k Hábově osvobozené práci s dvanáctitónovým materiálem a k zjemnělé chromaticitě čtvrttónové hudby. Nejde o nonsens, pro Mersmanna mají i nejnovější Hábovy experimenty své historické opodstatnění bez ohledu na to, že příznačná chromaticita hudby není jedinou zřetelnou tendencí ve vývojovém proudu moderní hudby: „In Habas Musik kulminiert der Klang. In seiner beim Düsseldorfer Tonkünstlerfest 1922 aufgeführten Symphonischen Phantasie für Klavier und Orchester, seinem letzten im alten Tonsystem geschriebenen Werk, sind Klangsäulen von zwölf, sechzehn, achtzehn Stimmen auf einander geschichtet. Den mit einem erstaunlichen Gehör begabten Geiger führte dieser Weg aus Notwendigkeit zum Vierteltonsystem. Ein Streichquartett und eine Symphonische Musik für Orchester entstanden in diesem Stil, der ein Ende sein oder einen Ausblick auf Jahrhunderte eröffnen kann“ (Mersmann 1924: 81).

Později v práci *Die moderne Musik seit der Romantik* autor oceňuje Hábovu orientaci v mikrointervalovém prostoru, jež vychází z vlastní estetické zkušenosti s novým materiálem: „Hába, der eine ganze Reihe von Werken im Vierteltonsystem schrieb, kam nicht vom theoretischen Experiment, sondern vom musikalischen Erlebnis her. [...] Er lebte an sich, was dann alle Hörer der Vierteltonmusik sehr bald nacherlebten: wie selbstverständlich und leicht sich das Ohr an die neuen Intervallverhältnisse gewöhnt. Wieweit in Hábas Musik außer der subjektiven Nötigung eine objektive Notwendigkeit vorliegt, in Vierteltonen zu musizieren, ist wohl noch immer nicht klar zu übersehen“ (Mersmann 1927: 155). Možnosti trvání čtvrttónové hudby lze stěží určit. Současně s těmito pochybnostmi Mersmann uvažuje rovněž o nedostacích Hábova kompozičního stylu; připomínku většího odstínění (diferencovanosti) užitého materiálu můžeme číst jako pobídku a současně návrh k dalšímu směřování Hábovy hudby: „Seine letzten, im alten System geschriebenen Werke, besonders seine Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester, wiesen Klangballungen auf, welche in der Tat den Tonraum von innen heraus aufbrachen. Doch hat seine Musik, nachdem

der Durchstoß einmal vollzogen war, in ihrer sprachlichen und gedanklichen Haltung durchaus nicht immer die Differenziertheit, die sie zwangsläufig mit den neuen Ausdrucksmöglichkeiten verbunden hätte“ (Mersmann 1927: 155). Výtka se dotýká způsobů technického zpracování; Mersmann poukazuje na nedokonalé či zjednodušující nakládání s bohatým tónovým materiálem nastupující moderny a jako spodní tón této argumentace patrně zaznívá připomínka Hábova návratu k formálním schématům barokního a ranně klasicistního období.

Mersmannovy myšlenky o kladech a nedostacích Hábovy hudby ovšem nejsou pouhými izolovanými estetickými soudy. Ve skutečnosti se týkají problému historického, neboť zohledňují Hábov podíl na dějinném procesu. Když Mersmann v kapitole *Die Träger der Entwicklung (Die moderne Musik seit der Romantik)* hovoří o hnutích a tendencích nové hudby, zahrnuje do svých úvah nezbytnou myšlenku proměny a pokroku. Ta je významně realizována především v Schönbergově škole. Hovoří-li Mersmann o významných činech středoevropské avantgardy, zmiňuje v rámci vývoje Schönbergovy školy rovněž Aloise Hábu. Dostáváme se tak k myšlence o možném spojení Hábovy a Schönbergovy hudby, která zazněla v různých souvislostech i později. Tento vztah není u Mersmanna chápán ve smyslu vztahu učitel/žák, nýbrž jako naplňování určitých stylových tendencí: „Unter den Gruppen, die sich hier bilden, weist der Kreis um Arnold Schönberg die entschiedenste Einheit der Haltung auf. Die starke Persönlichkeit des Führers wurde von großem Einfluß auf die Individualitäten von Wellesz, Horwitz, Webern und Alban Berg. Weberns Musik zeigt die Grenzen und unwiderrufflichen Endpunkte einer Entwicklung, welche über Schönberg noch hinauszuwachsen versuchte. Ein solcher Versuch konnte nur schöpferisch werden, wenn er sich mit einer so einschneidenden Erneuerung des Tonsystems verband, wie sie Alois Hába mit einer konsequenten Durchführung des Vierteltonprinzips unternahm“ (Mersmann 1927: 20).

Přes některé výhrady patří Alois Hába v Mersmannově pojetí k výrazným postavám evropské hudby, ke skladatelům, kteří se nově zjevují na průniku mnoha jevů a kulturních okruhů. Poměřováno mládím a významem začínajícího autora se sice může jednat o pouhou nejasnou věstící předpověď, ta však byla vyslovena na základě nezpochybnitelných indicií. Jsou zde jistě důvody čistě pragmatické: Hába byl Mersmannovi z českých skladatelů snad nejvíce na očích; mladý skladatel studoval ve Vídni a Berlíně u významného Franze Schreкера, jeho skladby zaznívaly na festivalech nové hudby, důležité texty vycházely německy a jejich autor se navíc aktivně podílel na provozování a propagaci nové hudby. Je zde ovšem něco navíc. Hába svým směřováním odpovídá popsaným tendencím moderní hudby. Jeho *Musik der Freiheit* dokonale zapadá do mozaiky stylů a směrů označovaných jako moderní hudba. Při Mersmannově pohledu na české prostředí – význam české hudby je podpořen její vnitřní integritou – představuje Hába spolu s některými generačními druhy tvůrčí osobnost „nového stříhu“. Takový autor v přeneseném slova smyslu a podle Mersmannova výkladového klíče nenáleží pouze domácí kultuře, neboť svým významem nutně přesahuje její úzký horizont: „Zu einer eigenen Entwicklung von starker innerer Geschlossenheit der Haltung

ist die böhmisch-tschechische Musik gewachsen. Dieses Wachstum beruht auf der überragenden Stellung ihrer beiden Führer Smetana und Dvořák. [...] Gerade die tschechische Musik ist durch das feste Fundament ihrer Entwicklung imstande, an den Problemen der Gegenwart in stärkstem Maße teilzunehmen. Dazu kommt noch ihre Grenzstellung: zahlreiche Musiker tschechischen Ursprungs, wie Hába, Křenek, Petyrek, haben über die Grenzen ihres Landes und Volkstums hinaus Anschluß gesucht und gehören im engeren Sinne der tschechischen Musik nicht mehr an“ (Mersmann 1927: 31). Mersmannovo uvedení Hábova umění jako jednoho z příslibů dalšího vývoje evropské hudby bylo některými autory ve stejné době opakováno. Mimo kulturní a estetický dosah příznivců nové hudby se ovšem s podobnou charakteristikou nesetkáme.

S odstupem přibližně padesáti let, které uplynuly mezi prvním a druhým vydáním *Handbuch*, se pohled na Hábovo dílo významně proměnil. Na rozdíl od Mersmannovy práce se v Danuserově knize *Die Musik des 20. Jahrhunderts* setkáváme se zmínkami o Hábově tvorbě pouze sporadicky. Drobná poznámka je pak navíc vetknuta do závorky jako pouhé doplňující vysvětlení, jež se objeví v kapitole *Elektronische und Konkrete Musik*: „An Versuchen, die Elektrizität zur Klangproduktion nutzbar zu machen, hatte es schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht gemangelt. [...]. (Die Entwicklung anderer Tonsysteme neben der halbtönig – gleichschwebenden Temperatur fand in der Tat in der elektronischen Klangerzeugung eine überaus günstige Voraussetzung, doch beruhte das Schaffen so unterschiedlicher Komponisten wie Alois Hába, Julián Carillo, Ivan Vd'schnegradsky und Harry Partch ebensowohl auf der speziellen Konstruktion und Handhabung herkömmlich mechanischer Musikinstrumente)“ (Danuser 1992: 315). Uvedený citát dobře dokumentuje Danuserův způsob nahlížení na Hábu, jenž se od Mersmannova principiálně odlišuje. Důvody jsou zdánlivě dobře čitelné: jestliže oba autoři hovoří o nové hudbě, každý z nich popisuje rozdílný jev; Mersmann hovoří o hudbě přibližně v rozpětí let 1880 – 1930, Danuser rozděluje na etapy časový úsek 1907 – 1970. Pokud hodnocení Hábova díla kolísá, může se to týkat historické vzdálenosti, ze které na jeho dílo nahlížíme. Když Hans Mersmann posuzoval přítomnou hudbu a v tomto proudu zmínil autory podílející se na jejím budoucím směřování, musel ke svým tvrzením připočítat nutnou dávku předvídatosti. Když se Hermann Danuser zabýval hudbou 20. století, zdála se být Hábova role přehledná. Příslib Hábovy hudby byl navíc s odstupem času podřízen odlišným hodnotovým kritériím, která nenašla pro jeho tvorbu tolik pochopení. Ve výkladu, kdy jsou autor se svými předpoklady a ohlas jeho díla synchronizovány s dobovými tendencemi a s jinými důležitými autory, nesehrává překvapivá údernost Hábova díla významnější roli. A tak další uvedení Hábova jména v kapitole *Sprach- und Klangkomposition* je pouhým potvrzením tohoto faktu, neboť celá předchozí citovaná zmínka je mechanicky přenesena právě sem: „In *Tre pezzi* für Posaune (1956) [G. Scelsiho] etwa wird ein Einzelton rhythmisch, dynamisch und in der Farbartikulation nuanciert gestaltet und durch Abweichungen der Tonhöhe belebt, ohne daß der Tonhöhenverlauf als Melodie begriffen werden könnte. Dabei gelangen kleinere Intervalle als der Halbton zum

Tragen, eine auch für die Cluster-Komposition wichtige Errungenschaft, in der sich die – allerdings anderen Musikidealen verpflichteten – Pionierleistungen der Hauptexponenten mikrotonaler Musik im 20. Jahrhundert (des Tschechen Alois Hába, des Mexikaners Jilián Carillo und des aus Rußland stammenden Franzosen Ivan Vishnegradsky) niedergeschlagen haben“ (Danuser: 383–84). U Háby je posuzována úroveň technické inovace; z této perspektivy Hába nutně zastarává. Hábovův průkopnický čin již nemá punc novosti a autorův vliv nemá být pro novou hudbu určující. Danuser našel v bludišti hudby 20. století jinou cestu, než tomu bylo v Mersmannově případě. Pokud Mersmann vidí v Hábovi příslib budoucího vývoje, posuzuje Danuser Hábu s odstupem, ovlivněn rozdílnými prioritami. Mersmann vyhledával v osobnostech mladých autorů výrazné zjevy a v jejich dílech tušenou energii budoucího růstu, Danuser naproti tomu popisuje osvědčené hodnoty. Zatímco Mersmannův vztah k řadě autorů byl osobní, přistupuje k nim Danuser reflektovaně jako k učebnicovým příkladům nahlíženým s potřebným časovým odstupem.

Přes uvedené důvody nelze přehlédnout některá patrná zjednodušení, kterých se Danuser dopouští. V kapitole *Entstehung der Zwölftonmusik* popisuje proměněnou historickou situaci dvacátých let. Danuser hovoří o dvanáctitónové hudbě, jež se objeví v tvorbě ruských a rakouských autorů (Skrjabin, Roslavac, Lourié, Golyšev, Obuchov, Hauer, Schönberg, Klein, Berg). Aniž se Danuser pokouší rekonstruovat vývojovou logiku dvanáctitónové hudby, poukazuje na skutečnost, že všichni ze jmenovaných autorů řeší vcelku podobné problémy: rozeznatelná je snaha ovládnout chromatický tónový systém (příznačně pak bývá tato produkce označována jako „osvobozená hudba“). V důsledku emancipace zvukových jevů začínají být opouštěny tonálně funkční vztahy – ty, ač častokrát kritizovány, staly se důležitou charakteristikou hudby 19. století; vztahová tonální centra ztrácejí své pevné kontury a jsou uvolňována, popřípadě nahrazována novou „centralitou“. Zmíněné tendence jsou hojně realizovány v Hábových skladbách, přinejmenším v autorově *Neue Harmonielehre* pak dochází k důležité teoretické reflexi tohoto jevu. Mezi autory naplňujícími ideje „osvobozené“ a dvanáctitónové hudby ovšem Hábovo jméno nenalezneme.

Ve vztahu k Hábovi představuje Danuserův typ recepce, jež skladatelovo dílo vnímá staticky jako učebnicový příklad „pokusného experimentování“, jako výraz neuskutečněných tužeb meziválečné moderny. Do popředí pak vystupuje jednoznačně obraz Háby jako autora čtvrttónové hudby. Tento trend potvrzují některé syntetické práce zabývající se působením hudební moderny po roce 1945. V šedesátých letech vydaná kniha *Moderne Musik nach 1945* Ulricha Dibelia (1966) připomíná Hábu v jedné řadě se „starými mistry“ a v souvislosti s obnoveným festivalem nové hudby v Donaueschingen (*Die Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst*). Zmínka o Donaueschingen jako o místě obnovené poválečné kulturní spolupráce, či symbolický moment „předávky“ mezi starší a novou modernou zazní v souvislosti s Hábou také v publikaci *Neue Musik seit 1945* od Hanse Vogta (1972). Skutečné odkazy na Hábovu tvorbu se pak povětšinou týkají zvláštností Hábova stylu či jeho některých vnějších atributů. Drobné

zmínky zaznívající převážně na adresu notace mikrointervalové hudby neříkají ovšem nic bližšího o podílu na dalším směřování hudby. A opět platí, že Hába z pohledu meziválečné estetické moderny vypadá jinak, než jak bývá hodnocen později. Přesto však i zde platí, že příběhu hudby 20. století je Hába srovnáván především se Schönbergem.

* * *

„Nepatřičnost“ Hábovy teorie a znějící hudby – vedle toho vazba na německou hudbu, skrytě pak na kompoziční postupy Schönbergovy školy – byla pocíťována již v době, kdy se autor natrvalo usadil v Praze a jeho skladby tak na domácích pódiích mohly zaznívat častěji. U části domácí kritiky bylo toto spojení hodnoceno negativně. Josef Bartoš s odkazem na smyčcový kvartet op.7 připomíná, že Hába skladatel se tímto pokusem vzdálil domácí tradici a přiblížil se tak zahraniční německé hudbě, především pak způsobům komponování Schönbergovy školy.³ Vladimír Helfert se v *České moderní hudbě* (1936) pokusil vymezit Novákův a Schönbergův vliv na utváření Hábovy osobité hudby.⁴ Uvedení Schönbergova jména v souvislosti s Hábovými učiteli můžeme považovat za omyl, stejně tak za cenné východisko k pochopení skladatelského zjevu. Přestože Hába u Schönberga nikdy nestudoval, Schönbergův vliv na mladého Hábu je zřejmý. Uvedený Helfertův závěr je podnětný také z jiného důvodu: zakládá se tradice, která hovoří o snaze dát domácí kultuře svébytný, neopakovatelný řád, a současně nalézt důležité styčné body s aktuálními zahraničními proudy; Schönberg se tak stává pomyslným opěrným bodem, od kterého bývá Hába odvozován.

Poměr mezi Hábou a Schönbergem byl dobře čitelným vztahem rovněž pro druhé. Spojování obou autorů ale není záležitostí pouhého historického konstatování, nýbrž přebírá výrazně estetickou formu. Vztah se stává zřetelným měřítkem, jenž může vyjadřovat nedostatky a klady Hábovy tvorby. Prvním autorem, který připomínku cenného Schönbergova vlivu rozvinul, byl v průběhu 60. a 70. let Jiří Vysloužil. Nejprve ve studii *Alois Hába, Arnold Schönberg und die tschechische Musik* (1968, česky 1969 pod názvem *Hába, Schönberg a česká hudba. K Hábově Symfonické fantazii op. 8*)⁵ a později v hábovské monografii připomíná důležité období, kdy Hába pracoval jako korektor ve vídeňském nakladatelství Universal Edition, anebo později, v průběhu dvacátých let, kdy se seznamoval

³ Srov. J.Bartoš, *Po solnohradském hudebním festivalu*, in: *Smetana*, XIII, 1923, s. 88 – 93. Na adresu Hábova skladatelské typu Bartoš dodává: „Alois Hába, i když dnes už je nám naprosto jasný jeho moravský původ, souvisí geneticky mnohem více s Němci nežli s námi“ (Bartoš: 92).

⁴ U Helferta můžeme číst připomínku cenného vlivu Hábova nedlouhého školení u Vítězslava Nováka, stejně jako zmínku o druhém učiteli, o Arnoldu Schönbergovi: „Ale opět jeho poměr k tomuto učiteli byl zcela samostatný. Nelze říci, že by Hába v prvních svých skladbách, jež jsou z této doby, psal schönbergovsky. Po této stránce význam Hábův je v tom, že svým individuálním způsobem syntetisoval Novákovu logičnost s schönbergovským experimentátorstvím, hlavně melodickým“ (Helfer 1936: 155).

⁵ Studie vyšla rovněž pod názvem *Zu Hába's Symphonischer Phantasie op.8 Hába*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, XVII, 1968, H 3, s. 75 – 86; česky in: *Hudební rozhledy*, XXII, 1969, s. 38–41.

s díly, jež vznikala pod vlivem rodící se přísné práce s dvanácti tóny. Na příkladu *Symfonické fantasie* Vysloužil připomíná způsob Hábova zpracování dvanáctitónového chromatického materiálu, jenž se odlišuje od způsobu Schönbergova. V tomto počínání je skladatel Schönbergem inspirován, přesto si udržuje maximum odstupů a prostorů. Vzpomínaná *Fantasie* je jedním z klíčových děl Hábova dalšího směřování, neboť autor zde „kladl základy vlastnímu pojetí hudební skladby, založené na volném, ale tvarově přece jen určitém, tedy ne ‘atonálně’ amorfním výběru tónů a členění hudební věty“ (Vysloužil 1969: 40). Styl Hábova komponování je určován osobitým vztahem ke stupnicím a některým důležitým tónům, jež na určitých místech působí jako funkčně nadřazená vztahová centra. Přesvědčivý způsob argumentace, doložený na konkrétních notových příkladech, společně s cizojazyčnou mutací textu, výrazně ovlivnil recepci Hábova díla v zahraničí. Frekventovaným výrazem při technickém posouzení struktury Hábových děl se tak napříště v mnoha případech stává *Tonzentralität*.

Srovnání Schönberga a Háby se stalo dobře uchopitelnou paralelou rovněž pro Rudolfa Stephana. Tento autor popsal v článku *Hába und Schönberg. Die Wiener Schule und die tschechische Musik des 20. Jahrhunderts* (1972)⁶ některé motivy Hábova hudebního myšlení. Jestliže zřídka zmiňovaný Schönbergův vliv na některé skladby Fidelia Finkeho, na pozdního Suka či na ranou tvorbu K. B. Jiráka zůstává v rovině nejasného tušení, představuje pro Stephana Hábovo dílo a tvorba jeho žáků jediný skutečný doklad Schönbergova vlivu na českou hudbu. Konkrétním dokladem tohoto vztahu má být Hábovo teoretické dílo dvacátých let, především pak některé odkazy z *Neue Harmonielehre* (1927). Když se Rudolf Stephan pokusil nastínit poměr obou autorů na pozadí Hábových teoretických spisů – tato strategie je záměrně využita jako antiteze k výkladu tohoto vztahu u Jiřího Vysloužila – využívá argumentaci o Hábových sebestvrzujících snahách, „[...] denn er spricht sehr viel von sich selbst, nicht nur von seiner Erfahrung, sondern auch von seinem Werdegang“ (Stephan 1985: 156). Schönberg ve vztahu k Hábovi neplní pouze roli uznávaného skladatele, nýbrž vystupuje symbolicky jako přímý dědic významné hudební kultury. Hába tuto tradici přijímá a současně se proti ní ohrazuje. Podle Stephana je výrazem této reakce zdůraznění zděděné hudebnosti rodného kraje: „Hába spricht in diesem Zusammenhang auch von *Volksmusikalität* [...], ja sogar von der *tschechischen Seele* [...]“ (Stephan: 156). Vedle „sebeospravedlňujících tendencí“, ty ovšem v textu nejsou bezprostředním terčem kritiky, zdůraznil Stephan některé nedostatky Hábova teoretického uvažování. Stephan například přichází s myšlenkou, že Hábovův atematismus je ve srovnání s postupy Schönbergových děl pouhým nedokonalým pokusem, jenž nemá skutečnou výrazovou sílu. Hába pak své osvobození se od tradičních pravidel tvoření provedl víceméně chaoticky a nereflektovaně. Jeho hudba se sice vymaňovala z vazeb motivické a tematické práce, stejně jako z techniky přísné polyfonní

⁶ Stephanova studie byla vydána také později jako součást autorových sebraných textů. Srov. in: *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (Hrg. R. Damm/A. Traub) Mainz 1985, s. 155-161.

věty, tyto principy ovšem nenahradila jiným smysluplným řešením. Ztratila souvislost s obecnějším estetickým pravidlem, jakým je především ideál organicky provázaného díla. Taková díla pak nutně působí chaoticky a zatoulaně. Absence principů, jež by smysluplně přemostovaly jednotlivé části díla, si na druhé straně paradoxně vynucuje potřebu jiných, v tomto pohledu tradičních postupů. Hábova bezradnost, programová „neprogramovost“, se proto odráží ve výběru forem, jakými jsou například fantasie, suite, toccata. Ztracená logika rozvíjení díla je proto nahrazena vnějšími schémata (*gleichmäßige Bewegungsabläufe, Tanztypen, Lauwerk* usf.). Přes Hábovy uvědomělé snahy osvobodit se z vazeb na straší hudbu zůstávají melodika a rytmus jeho děl konvenčními.

Kvalita díla je tedy ve Stephanově výkladu dána mírou vnitřní vázanosti jednotlivých částí a jejich poměrem k celku. Zatímco Hába míří k řadě prohlášení svobodného tvoření, jež pro svou obecnost nemohou naplnit program skutečného řemeslného zpracování, Schönbergovu hudbu naproti tomu charakterizují zákony vnitřní (pravdivé) jednoty. Jednoznačné konstatování takového hodnotového vztahu ovšem prozrazuje některé jasné rozpory a nedostatky, neboť míra „prokonstruovanosti“ – aniž by byla ve Stephanově případě demonstrována na konkrétním hudebním materiálu, je tedy proslovena pouze jakoby mimochodem – vypovídá pouze o možných strukturních vztazích či rozdílech, jež panují v díle dvou různých autorů, nikoli o jejich skutečné hodnotě. V článku jsou dávány do vztahu Hábovy výroky se závěry, které vyplývají z dokonalého poznání Schönbergových děl (a poněkud povrchního pohledu na skladby Hábovy), aby bylo nakonec zdůrazněno Hábovo spontánní muzikantství oproti uvědomělému, reflektovanému tvoření Schönbergovu. S odkazem na Stephanovo pojetí struktury Hábových děl je potřeba připomenout, že atematismus, jenž je popisován s ohledem na mikrostrukturu díla, ovlivňuje především dílo v jeho celkové formě. Budoucí postupy a nová formová řešení tedy nemusejí být nutně bez opakování, nýbrž „neopakovatelná“, tj. jedinečná a individuální.

* * *

Na úvod této studie zaznělo tvrzení, že Hábova koncepce „osvobozené hudby“ je v německé jazykové oblasti poměrně často diskutovaným tématem. Důvody, proč tomu tak je, se mohou různit. Jedním z nich pak může být skutečnost, že Hábova hudba svým charakterem zapadá do představy pokrokového a vnitřně návazného umění, dokonale odpovídajícího dobovým tendencím. Tento typ poznání se v německé historiografii těší mimořádnému zájmu. Jestliže již ve dvacátých letech 20. století Hábova hudba pravidelně zaznívala na festivalech nové hudby, byl v období po druhé světové válce představiteli aktuální moderny odmítán pro údajný tradicionalismus (u některých autorů rovněž pro technickou nedokonalost). Ústup z významných pozic byl vyložen jako neschopnost vyjít vstříc odpovídajícím způsobem aktuálním požadavkům moderny. Mezi „klasiky“ nové hudby, kteří výrazně budují „umělecké hodnoty“ evropské hudby a podílejí se na vytváření hlavních stylových tendencích, se proto Hába zařadil pouze okrajově. Jeden z typů reflexe Hábova díla se například omezuje na konstatování, že Hába patří k jednomu z předních představitelů mikrintervalvé hudby či „postranní“

Musik der anderen Tradition, která do jisté míry kopíruje tendence „oficiální moderny“, jako znějící tvar je ovšem pro naši přítomnost neživotná.⁷ Důvody podobných konstatování vycházejí z historické koncepce vzniku moderny. Zaměříme-li svoji pozornost na důležité vývojové tendence, zatlačíme nutně vše ostatní do pozadí. V atematické a mikrointervalové hudbě sice můžeme spatřovat důležité momenty hudební avantgardy, vše ostatní z této hudby pak ustupuje stranou. Taková hudba se stává pouhým ukazatelem dalšího vývoje. Omezíme-li náš pohled pouze na materiálovou stránku díla dospějeme k představě souběžného programu technického vývoje, jenž probíhá ve všech odvětvích lidské činnosti. Podobně jako technické vynálezy tak i Hábova hudba musela proto nutně v dalších generacích zastarat. Ani Hábovy myšlenky „osvobozené hudby“ tak neušly svému postupnému zvěcnění a jméno autora bylo redukováno na pouhé slovníkové heslo a stalo se synonymem mikrotónové a atematické hudby.

Literatura:

- Danuser, Hans: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft). Laaber [1984] 1992.
- Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik nach 1945*. München/Zürich [I.1966, II.1988] 1998.
- Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc 1936.
- Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*. Berlin 1924.
- Mersmann, Hans: *Die moderne Musik seit der Romantik* (Handbuch der Musikwissenschaft 9).
- Spurný, Lubomír: „Exteritoriální“ Hába – několik poznámek k Adornově pojmu exterritoriale Musik. In: *Opus musicum*, XXXIII-2001, s.11–16.
- Stephan, Rudolf: *Hába und Schönberg. Die Wiener Schule und die tschechische Musik des 20. Jahrhunderts*. In: *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (ed. R. Damm/A. Traub). Mainz 1985, s. 155–161.
- Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart [1972] 1982.
- Vysloužil, Jiří: *Alois Hába, Arnold Schönberg und die tschechische Musik*. In: *Aspekte der Neuen Musik*. Kassel 1968, s. 58–67.
- Vysloužil, Jiří: Hába, Schönberg a česká hudba. K Hábově Symfonické fantazii op. 8. In: *Hudební rozhledy XXII-1969*, s. 38–41.
- Vysloužil, Jiří: *Alois Hába. Život a dílo*. Praha 1974.

HÁBA'S „MUSIC OF FREEDOM“ THROUGH THE LENS OF GERMAN MUSICOLOGY

This study addresses the reception of Hába's music in German-speaking lands with a view to his relationship to Arnold Schoenberg. In German musicology, two milestones mark the borders of the history and change of interest in Hába's *Musik der Freiheit*. The first milestone is represented by the publications of Hans Mersmann, *Musik der Gegenwart* (1924) and *Die moderne Musik seit*

⁷ V textech mnoha jiných autorů bývá tento typ hudby spojován s „jinou hudbou“, s kulturou „jiné tradice“ a bývá zdůrazňována její zvláštnost, neopakovatelnost, cizost. Příznačný se v tomto ohledu může zdát název sborníkové práce *Musik der anderer Tradition. Mikrotonale Tonwelten*. (ed. Metzger/Riehn), Musik – Konzepte, München 2003.

der Romantik (1927); the second one is Danuser's 1984 book *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. The borders formed by these two poles are not merely symbolic: we see in them the considerable change that reception of Hába's music has undergone in over half a century. Whereas Mersmann sees in Hába the promise of the future development of music, Danuser is able to judge the composer with the necessary historical distance. Jiří Vysloužil's significance for the explication of Hába's compositional and theoretical oeuvre is also mentioned in the article.