

Hábova *Neue Harmonielehre* – Alois Hába a Arnold Schönberg

Lubomír Spurný

V práci *Die Musik der 20. Jahrhunderts*, v kapitole *Entstehung der Zwölftonmusik* popisuje Hermann Danuser proměněnou historickou situaci hudby dvacátých let. Autor hovoří o dvanáctitónové hudbě, která není úzce vázaná na Schönbergovu „přísnou práci“ a jež je uplatňována v tvorbě ruských a rakouských autorů (Skrjabin, Roslavec, Lourié, Golyšev, Obuchov, Hauer, Schönberg, Klein, Berg).¹ Aniž se Danuser pokouší rekonstruovat vývojovou logiku dvanáctitónové hudby, poukazuje na skutečnost, že všichni jmenovaní autoři 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*² pak dochází k důležité teoretické reflexi tohoto jevu. Mezi autory naplňujícími ideje „osvobozené“ a dvanáctitónové hudby ovšem Hábovo jméno nenalezneme.

Když Otakar Šín označil Hábovu práci za dílo nanejvýš osobní, jež vyjadřuje výlučnou teorii, která nemůže být sdílena s jinými autory, měl zajisté pravdu.³ Hábova práce není skutečnou učebnicí. Pro svého autora je především příležitostí popisu toho, co bývá předmětem *Musik der Freiheit*. Ona osvobozená hudba je pak výrazem Hábova individuálního stylu, který může být jen stěží převeden na obecné pravidlo o vzniku harmonií (akordů) a jejich spojování. Zamýšlená tvůrčí svoboda dává na stránkách učebnice vzniknout nepřehlednému množství akordických tvarů, které jen stěží můžeme zahrnout do výkladů obvyklých harmonických teorií. To může snad na první pohled působit překvapivě chaoticky a neuměle – ostatně budeme-li naslouchat Hábovu doporučení, a v učebnici spatřovat pouze „*umfangreiche Sammlung von Mehrklangsbegriffen*“, bude naše očekávání uvedeno v pochybnost spoustou problematických příkladů. Přes tuto hlubokou pravdu může znít antiteze k Šínově úvodní námitce takto: Hábova *Neue Harmonielehre* není knihou speciálně Hábovou, neboť svým založením věrně odráží vývojové trendy hudby dvacátých let. Se svým pojednáním přichází Hába v době významných stylových proměn, a proto není náhoda, že v učebnici Hába

nově definuje anebo opouští vžitě harmonické termíny a spolu s tím se pokouší hledat další možnosti vytváření vícezvuků, které lépe odpovídají potřebám nové hudby. Proč stejně svobodně jako vzniká melodie - podle Háby se tak děje volným fantazijním rozvíjením - nejsou utvářeny jednotlivé akordy a rozsáhlejší harmonické pasáže, anebo, proč právě nauka o harmonii svázaná množstvím pevných pravidel neodpovídá tendencím současné hudby, ptá se Hába v době, kdy hledání společných základů melodiky a harmonie získává na důležitosti. Individuální styl *Musik der Freiheit* ovšem není něco nahodilého, a už vůbec ne něco negativního. Přejdeme-li pasáže, které jsou prostoupeny polemickou zaníceností, lze na tomto příkladu poukázat na skutečnost, že rovněž zdánlivě neuchopitelná „osvobozená hudba“ je věcí formy či řádu. Rozhodující v tomto případě ovšem nemusí být ani tak výsledek, jako spíše cesta a způsob argumentace, po které Hába směřuje k cíli.

Učebnice získává na významu uvedením do historických souvislostí, především pak připomenutím vztahu k dílu Arnolda Schönberga. Mnohé z toho, co bylo již dříve Schönbergem vysloveno (jedná se převážně o *Harmonielehre*), objeví se v řadě obměn rovněž u Háby. S mnohými myšlenkami Hába polemizuje a současně se k nim odvolává. A nejen to, již v roce 1927 (resp. 1925) reaguje Hába na Schönbergův „dvanáctitónový konstruktivismus“. Přes tóninu srozumění s novými teoriemi, přes neustálé zdůrazňování cenného vlivu Schönbergovy tvorby, se Hába pokusil o svébytné pojetí a současně o vlastní výklad Schönbergova hudebního myšlení. Pozoruhodným dokladem tohoto vztahu je Schönbergem opoznámkovaný exemplář Hábovy *Neue Harmonielehre*, který se nachází v Schönbergově centru ve Vídni.⁴ I když je smysl některých vyjádření navždy ztracen díky řemeslnému zpracování samotného Schönberga (k autorovým koníčkům patřilo knihovazačství), lze alespoň útržkovitě rekonstruovat jeho poměr k Hábovi. Nabízí se otázka, zda je vhodné považovat Hábovu učebnici za pokus o teorii Schönbergovy tvorby. Jistě ne. Kniha je ovšem cennou mapou Hábova pohledu na významného skladatele a současně Schönbergovou korekcí tohoto vztahu. Odkazy na Schönberga jsou v knize nejčastější, Schönbergovy poznámky se pak týkají výhradně zmínek o vlastní osobě.⁵ Schönberg kriticky reaguje na první část knihy, mikrointervalový oddíl pak nechává bez poznámek.⁶ Mnohé z toho, co bylo již dříve Schönbergem vysloveno (jedná se převážně o *Harmonielehre*), objeví se v řadě obměn rovněž u Háby. Hábovu snahu vymezit se a současně najít společnou řeč se Schönbergem lze přehledně sledovat při posouzení disonancí (rovněž harmonických disonancí), stejně jako při zdůraznění mimořádného významu stupnice či řady.⁷ Zajímavý je rovněž oddíl, který se týká estetické produkce, tj. principů vytváření uměleckého díla. Poslední z nich pro tuto chvíli odkládám, ony předchozí body, jež se týkají konkrétních technických řešení jsou předmětem mého příspěvku.

Konsonance a disonance. Hába, podobně jako Schönberg relativizuje jednu ze základních dichotomií evropské hudby – vztah konsonance a disonance.⁸ Autor uvažuje o disonancích jako o vzdálených tónech alikvotní řady (*entfernter-liegende Obertöne*), jejichž účinek má být „změkčován“ (např. širokou polohou akordu či instrumentací). Důvody, proč vzdálené vztahy plynoucí z alikvotní řady nebyly doposud zařazeny jako běžný zvukový materiál, přisoudil Schönberg stavu hudební recepce a dobové estetiky. Pro něj jsou estetická pravidla historickou kategorií, která je trvale konfrontována s uměleckou činností, s dodržováním technických postupů a s jejich překračováním. Hranice takových pravidel jsou tedy pohyblivé. Rozdíl mezi konsonancí a disonancí proto nespočívá v libozvučnosti (resp. kakofoničnosti) daného jevu, nýbrž v rozdílné srozumitelnosti. Zatímco konsonance jsou tradicí získané libozvuky, disonance na své zažití teprve čekají. Estetika emancipovaných disonancí je s podobným odhodláním rozvíjena rovněž u Háby.⁹ Rovněž u něj souvisí disonance s představou vzdáleného jevu a s myšlenkou přiblížení a zkracování distance. V této souvislosti Hába hovoří o typu navyknutí si - navyknutí si na nový, dosud neobvyklý jev. Toto navyknutí si v sobě obsahuje kognitivní moment. Ten spočívá v rozpoznání reality díla (rozpoznání technických postupů a strukturních vztahů), v jeho opakování, v přiblížení či odkouzlení. (Přiblížení je realizováno mnoha způsoby, může se jednat o přiblížení vzdálených tónů alikvotní řady či prostřednictvím opakovaného poslechu.) Na laického posluchače – o něm totiž Hába uvažuje nejprve – působí každý prozatím nepoznaný souzvuk jako disonance, naopak zvukový jev několikrát opakovaný, a tudíž v procesu hudebního slyšení ukotvený, se stává přirozeně konsonantním. Pozici autora díla pak Hába vysvětluje takto: „Touha vytvořit souzvuk je ‚disonance‘ (psychická námaha).“¹⁰ Stav klidu a uvolnění – byl-li souzvuk nalezen a zapsán – se pak rovná odplavení psychického napětí. Autor se pro tuto chvíli nalézá ve „stavu bez touhy“ (*in einem Konsonanzstadium*). Pokračování v tvůrčím procesu a hledání vyústění předchozího souzvuku je spojeno s novou „touhou“ (*psychische Anstrengung*). Žádný vícezvuk již nemůže proto být a priori konsonantním, či disonantním. Pouze postoje tvůrce a posluchače se stávají pro určení této kvality rozhodujícími.¹¹

Akordické disonance. S pohlížením na disonance, jež jsou podřízeny quasi psychologickým kategoriím, souvisí rovněž Hábova klasifikace tzv. neharmonických tónů (akordických disonancí). Při jejich posouzení se Hába odvolává na text Schönbergovy *Harmonielehre*: „Navazujeme v této otázce na názor vyslovený už v Schönbergově Nauce o harmonii, podle něhož vlastně neexistují neharmonické tóny (melodické disonance). Zdůvodnili jsme teoreticky tento názor (...) tím, že jsme dokázali, že už se změnou jediného tónu přechází celá harmonická konstrukce určitého vícezvuku do nové konstrukce (tuto skutečnost pojímáme tak i sluchově).“¹²

Způsob Schönbergovy a Hábovy argumentace se zdá být shodný; jakoby odrazil podobný názor na funkci tónů, jež byly z pohledu tradiční harmonie považovány za strukturně méně významné. Zřejmá shoda obou názorů je přesto pouze vnější. Schönbergovo posouzení tohoto jevu patří jinému typu myšlení.¹³ Zatímco Schönberg se ve své *Harmonielehre* snaží zachovat řídící roli tonality, a proto řadu cizích jevů vysvětluje jako její organickou součást, Hába všechny tyto vztahy překračuje směrem k zrovnoprávnění všech existujících jevů a vznikajících situací uvnitř hudební věty. Na rozdíl od Háby vnímal Schönberg harmonii nejen jako stavbu akordů, ale především z pohledu jejich vzájemného spojování (*Akkordzusammenhang*). Za dřívější uvažované *harmoniefremde Töne* jsou zde považovány tóny, které primárně nepatří do terciové stavby akordu, přesto svým zařazením přispívají k jednotě harmonického pohybu. V tomto výkladu se pak spolupodílejí na konstrukci akordu. Taková klasifikace má ovšem smysl pouze tehdy, uvažujeme-li o uspořádaném, strukturovaném systému. V Hábově názoru není tato strukturovanost patrná. Při vytváření akordů je rozhodující rovněž skutečnost, že přidání jakéhokoliv dalšího tónu promění celou harmonii (...*tím, že jsme dokázali, že už se změnou jediného tónu přechází celá harmonická konstrukce určitého vícezvuku do nové konstrukce...*). V Hábově *Neue Harmonielehre* tedy obecně platí, že některé jevy nevystupují jako nadřazené jiným, jako strukturně důležitější - nahlíženo touto optikou proto mizí akustické disonance, neharmonické tóny a různé typy alterací.

Stupnice a řada. Jedním z nepřehlédnutelných momentů Hábovy učebnice je zdůrazněný význam stupnice a nově konstruovaných řad. Hovoří-li Hába o různých stupnicích (řady o pěti, šesti či jedenácti tónech), nelze přeslechnout rovněž autorovo pojetí tonality a popření možné „atonality“: každý kus je tonální, neboť jeho zvukový materiál je za všech okolností součástí řady. Snad právě pro tento nezanedbatelný moment systémového zařazování do sjednocujícího celku se řada stává jedním z nosných témat Hábovy učebnice. (V rámci dvanáctitónové chromatiky a s ohledem na princip symetrie – a s jistým přídavkem asymetrickosti a vzájemného směřování těchto principů – vytváří Hába 581 rozdílných stupnic, odlišujících se počtem tónů a intervalovým složením.) Ptáme-li se po inspiracích Hábova rozhodnutí, odpověď nacházíme na několika odlehlých místech. Autor se například odvolává na modální zvláštnosti lidové hudby, jež jsou rozpoznány a využity některými domácími autory (Novák, Janáček).

Za další zdroj Hábova zájmu můžeme označit teoretické dílo Ferruccio Busoniho. Zmínka o tomto autorovi se v *Neue Harmonielehre* objeví v krátké narážce: „Živě jsem se zajímal o Busoniho ideje, týkající se konstrukce nových stupnic (viz ‚Entwurf der neuen Musik-Ästhetik‘).“¹⁴ Ona nejistá citace ovšem příliš nevyovídá o Busoniho významu pro Hábovu *Musik der Freiheit*. (Znalost Busoniho teoretického díla nebyla v Hábově případě rozhodně letmá.) Jaké jsou tedy ony zmiňované Busoniho myšlenky, jež se týkají stavby nových řad? V textu *Entwurf*

einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907, 1916), stejně jako dříve ve stati *Die neue Harmonik* (1911) s odkazem na Debussyho a na některé případy u Liszta se objeví zmínka o 113 stupnicích (včetně stupnice dur a moll).¹⁵ Ambicí autora-reformátora¹⁶ se má rovněž stát vynalézání nových, neobvykle zabarvených stupnic, neboť tradiční řady a celý chromatický systém představují významné omezení na cestě za budoucí hudbou. V této souvislosti Busoni připomíná: „Ich habe den Versuch gemacht, alle Möglichkeiten der Abstufung der Siebenfolge zu gewinnen, und es gelang mir, durch Erniedrigung und Erhöhung der Intervalle 113 verschiedene Skalen festzustellen. Diese 113 Skalen (innerhalb der Oktave C-C) begreifen den größten Teil der bekannten ‚24 Tonarten‘, außerdem aber eine Reihe neuer Tonarten von eigenartigem Charakter. Damit ist aber der Schatz nicht erschöpft, denn die ‚Transposition‘ jeder einzelnen dieser 113 steht uns ebenfalls noch offen und überdies die Vermischung zweier (und weshalb nicht mehrerer?) solcher Tonarten in Harmonie und Melodie.“¹⁷ Busoniho vizi pokroku spojenou s mnoha novými stupnicemi, které se tolik podobá Hábův výklad, ovšem nesdílel Arnold Schönberg.¹⁸ Schönbergova skepse je pochopitelná. Využívání nových stupnic komplikuje stávající systém, činí jej nepřehledným a ruší tradiční vazby a možnosti výkladů některých jevů; systémové zařazení průběhu hlasů či harmonické situace do kontextu řady se stává nemožným. Nápadné vnější znaky, které sbližují Hábovo pojetí s Busonim, zůstávají v Hábově textu blíže nespecifikovány. Význam řady a častokrát zdůrazňované postavení symetrických řad (a analogicky k tomu rovněž akordů) hledá nové zdůvodnění. Přestože zdánlivě nejméně se Hábův postup podobá Schönbergově rodící se práci „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, směřuje řada odkazů právě k tomuto autorovi a k jeho kompoziční technice. Autor nevynechá jedinou příležitost, aby nezmínil podobnost vlastních nových řad se „základním tvarem“ (*Grundgestalt*). Mnohé z toho ovšem Schönbergem kriticky komentuje. Hába například píše: „(...) bylo by správnější označit stupnici jako základní tvar. Základní tvar např. v Schönbergově smyslu (*wo?*) je už odvozen ze základního tvaru stupnice, (...)“¹⁹ Schönberg podtrhl své jméno a připsal úsečné *wo?*, jež zpochybňuje zdroj Hábova tvrzení. Na jiném místě Hába připomíná Schönbergovu teorii společně s vedlejší řadou (*akzidentelle Leiter*), konstruovanou po terciích (f–a–c–e–g–h–d), „(...)“, jež mimochodem řečeno je ve velmi úzkém vztahu k principu Schönbergových základních tvarů.“ Zde Schönberg poznamenává *wieso?*. Hába pokračuje: „Dostáváme se tedy touto úvahou opět i od terciové konstrukce ke starořecké teorii a k Schönbergovu teoretickému způsobu myšlení. Rozdíl mezi stupnicí C dur, terciovou stupnicí, která se skládá ze sedmi tónů stupnice C dur, a některým Schönbergovým základním tvarem, který se rovněž skládá ze sedmi tónů stupnice C dur, záleží jen ve způsobu různého sledu daných sedmi tónů (...)“²⁰

Schönbergův komentář je dostatečně výmluvný. Podobnost Hábových řad a Schönbergova základního tvaru nebo Schönbergova příbuznost se starou řeckou teorií jsou ze Schönbergova pohledu falešné.²¹ Rozdíl mezi Hábovou stupnicí a Schönbergovým základním tvarem je zřejmý a evidentní. Rozestup je nepochybně určen Hábovým výkladem Schönbergovy *dodekafonie*: Hába si z celé složité problematiky vybírá určení funkce a významu *Grundgestalt*, složité práci s řadou se nevěnuje vůbec. Tónový systém daný stupnicí (tonální harmonie) či „základním tvarem“ (Schönberg) tvoří na jedné straně materiálovou základnu díla, na straně druhé je souborem vztahů, na jehož základě je hudební věta strukturována; tento druhý moment je v Hábově hudebním myšlení významně potlačen. Pro Schönberga je naopak intervalová struktura výchozím bodem transformací základního tvaru. Z Hábových řad ovšem žádná předem daná „intervalová konstelace“, tolik důležitá při strukturování hudební věty, nevyplývá. *Grundgestalt* je novou, svébytnou konstrukcí a podobnost s Hábovými symetrickými či nesymetrickými řadami je náhodná. Neplatí ani myšlenka o tom, že konstruovaná řada je myšleným předstupněm *Grundgestalt*. *Grundgestalt* je vlastní novou konstrukcí, která kromě tónového materiálu ukrývá vztahy, platné po celou hudební větu (po dobu trvání původního tvaru a jeho transformací).²²

Hodnotit Hábovův výklad nově vznikajících řad, který je založen na falešném předpokladu podobnosti se Schönbergem, jako chybný, by ovšem bylo nepatřičné. Hábova učebnice není výkladem Schönbergovy teorie. Jedná se o pohled tvůrčího skladatele optikou *Musik der Freiheit*, které byla pravidla „přísné techniky“ cizí. Odpověď na to, proč Hába tolikrát dokládá srozumitelnost vlastních postupů odkazem na pochybnou paralelu s tímto autorem, mohou dát prostředí, ve kterém se Hába pohyboval, a hodnoty společně sdílené středoevropskou hudební avantgardou. V komplexu estetických a technických řešení představoval Schönberg nepopíratelnou autoritu, se kterou se nastupující tvůrčí generace musela vyrovnat. Každý z autorů, který se s novými vlivy setkává, se s nimi učí zacházet podle svého přesvědčení. Stručně řečeno, cítí se jimi ohrožován a současně inspirován. Tento poměr pak musí sám rozvrhnout podle svého určení (rozhodující je způsob, jímž byl vyškolen) a podle svých představ o budoucím směřování. Na této cestě Hába nikterak nezaostává za svými generačními druhy. *Neue Harmonielehre* je důležitým dokumentem tohoto putování; dokumentem, na který Hermann Danuser ve své knize zapomněl.

POZNÁMKY:

¹ Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984

² Hábova *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems* vyšla roce 1927 v lipském nakladatelství Kistner & Siegel. Původně český text, jenž vznikl v roce 1925, autor sám přeložil a revizi textu provedl Erich Steinhardt

Autorem českého překladu je Eduard Herzog. Kniha vyšla pod názvem *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy* v roce 2000. Z tohoto vydání jsou rovněž citovány ukázky v textu mého referátu.

³ Srov. Otakar Šín: *Hábova Nová nauka u harmonii*. In: Hudební rozhledy, III/1927, s. 125 až 130, 143–146.

⁴ Kniha se nachází ve vídeňském Schönberg Center pod signaturou *Book H1*. Vsoučasnosti nelze přesně určit dobu, kdy Schönberg Hábovu učebnici získal a zanesl do ní své poznámky.

⁵ Dokladem tvrzení, že spíše než o Hábovu teorii se Schönberg zajímal o reflexi vlastních myšlenek jinými autory, může být rovněž skutečnost, že Hábov spis *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung, Gesetzmässigkeit der Tönbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils* (1925) ponechal Schönberg bez poznámek. V tomto díle Hába o Schönbergovi nehovoří. (V Schönbergově centru je kniha uložena pod signaturou *Book H2*.)

⁶ Svůj vztah ke čtvrttónům autor vyjádřil již dříve. Srov. Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922, s. 23–25.

⁷ Druhou část knihy, která se věnuje mikrintervalům, ponechává Schönberg bez komentáře. Svůj vztah ke čtvrttónům ostatně autor vyjádřil již ve své *Harmonielehre*. Srov. Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922 (3. vyd.), s. 23–25.

⁸ Nepochybně v tomto postoji zaznívá rovněž Skuherského názor, podle něž není přesné hranice mezi konsonancí a disonancí. (Srov. *Nauka o harmonii na vědeckém základě*, Praha, 1885)

⁹ Karel Janeček uvažuje ve stati *Vznik, stavba a ráz nových souzvuků* (Tempo, 1933) o konsonancích a disonancích jako o jevech, jež jsou přechodné a historicky proměnlivé. Později, ve studii *Základní harmonické problémy a jejich řešení* (Musikologie, 1955), pokládá autor tento protiklad za neměnný.

¹⁰ Hába: *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Praha 2000, s. 128.

¹¹ Disonance jako fyzikální konstanta zůstává nadále platnou, což ostatně dokazuje myšlenka ze studie *Souměrnost evropského tónového systému* (1942/43): „Zjištění, že stupeň libozvučnosti (konsonance) a nelibozvučnosti (disonance) částečně souvisí s jednoduchými a složitějšími poměry počtů záchvěvů a s počtem společných souznějících (aliquotních) tónů, platí i nadále; není v rozporu s rozlišováním tvrdých (jasných, ostrých) a měkkých (temných) konsonantních i disonantních intervalů a jejich funkčního významu.“ (Srov. cit. dílo, s. 89.)

¹² Srov. Hába, *Nová nauka o harmonii*, s. 102. Označení neharmonických tónů jako „melodických disonancí“ nepochází od Háby, ale je do textu vloženo dodatečně Eduardem Herzogem.

¹³ Jaroslav Volek dokonce tento poměr poněkud problematicky označil za zvláštní typ Schönbergova „hudebního solipcismu“ oproti tzv. „nemechanické motivaci“ Hábova posouzení. K teoretikům, kteří se v pohledu na *harmoniefremde Töne* principiálně lišili od Schönberga, řadí Volek vedle Háby rovněž Skuherského. Volek uvádí: „Totéž stanovisko

[shodné se Schönbergovou *Harmonielehre*; pozn. autor] vyjádřil již r. 1885 i *Skuberský* a po něm je dodnes zastává Hába; motivace je však u těchto teoretiků jiná, nemechanická. [...]“ (Srov. J. Volek: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha 1961, s. 119.)

¹⁴ Hába, *Nová nauka o harmonii*, s. XIV. V zápětí Hába uvádí domácí zdroj: „Dies verdanke ich wieder Prof. Fr. Spilka, der uns Schüller in den Unterrichtsstunden am Konservatorium in Prag (im Jahre 1914) dazu angeregt hatte, neue Leitern zu bilden. Er sagte, jeder Komponist könnte für sich mehrere Leitern ausstellen und mit dem Tonmaterial der neuen Leitern komponieren.“ (Hába, *Neue harmonielehre*, s. XIV–XV.)

¹⁵ Srov. F. Busoni, *Die neue Harmonik*. In: *Von der Einheit der Musik*. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1923, s. 159–160.

¹⁶ Busoniho způsob užití výrazu „reformátor“ lze ztotožnit s rolí romantického génia, překonávajícího různé nástrahy, které mu do cesty klade „příroda“ (hudební materiál) a publikum: „Der Reformator ist – im Vergleich zur Natur – undiplomatisch [...]“. Srov. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (ed. M. Weindel), Wilhelmshaven 2001, s. 48

¹⁷ Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 49.

¹⁸ Ve své *Harmonielehre* Schönberg uvádí: „Und Busoni dieser vornehme und mutige Künstler; ich schätze und verehere ihn sehr. Aber die Plage, Hunderte von Skalen auszurechnen, könnte er sich ersparen. Ich habe mir mit Müh' und Not die Namen der sieben Kirchentonarten gemerkt; und das waren ‚erst die Namen‘! Ich werde mir nicht fünf von seinen Tonarten merken können. Wie soll ich sie aber dann komponieren – wenn ich sie gar nicht vor mir habe? Nein, so wie Weingartner möchte ich gar nichts machen!“ (Srov. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, s. 474.)

¹⁹ Hába, *Nová nauka o harmonii*, s. 125.

²⁰ Tamtéž, s. 20–21.

²¹ O skutečnosti, že se Hábovo vnímání Schönbergovy techniky vyvíjelo směrem k dalšímu pochopení a nové interpretaci, svědčí studie *Harmonické základy dvanáctitónového systému* (1922), především pak část *Podstata stupnic a „základní tvar“ (forma)*. Hába již nehledá podobnosti s vlastní kompoziční technikou a současně poukazuje na některé nevyužité příležitosti, např. na možnost „rytmické variace“ základního tvaru.

²² K charakteristice *Grundgestalt* by se snad nejlépe hodilo Mersmannovo označení *Substanzgemeinschaft*. Srov. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (1926) a *Musikhören* (1938)