

## Ještě jednou o Harmonii F. Z. Skuherského

Skuherského „Nauka o harmonii ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době“<sup>1)</sup> je v české teoretické literatuře často uváděna s pochvalnými zmínkami. Bohužel jsou to pouze zmínky, a nikoli důkladnější analýzy a obsírnější komentáře. Vyberme namátkou z časopisu Hudební výchova z roku 1931, ze stati Karla Hoffmeistera (str. 98 a n.): „Předzvěstí nového, ba nejnovějšího harmonického nazírání, uvolňujícího úplně pouta tonality, jest Nauka o harmonii.“ Nebo z Československého hudebního slovníku (SHV Praha 1965), z hesla o Skuherském, jehož autorem je Gracian Černušák<sup>2)</sup>: „Průkopnický je jeho význam v literatuře teoretické, zvl. v nauce o harmonii, kde daleko předstihl dobu smělostí svého učení a otevřel cestu k novému chápání.“ Podrobnější komentář uveřejnil pod názvem Zakladatel moderní nauky o harmonii Alois Hába v prvním ročníku časopisu Klíč (1930–31, str. 81 a následující). Protože jde o svěráznou a v mnohém nepřesnou interpretaci Skuherského textu, považuji za nutné ji ve zkratce citovat.

Skuherský, jak píše Hába, vyvozoval své obecně platné harmonické zákony z tvorby Chopinovy, Lisztovy, Wagnerovy a Smetanovy. Uvědomil si, že . . . „harmonickou zákonitost uvedené tvorby nelze pochopit ze starší tonální základny dur a moll, nýbrž že je potřeba:

1. považovati pro teoretické znázornění nových harmonických tvarů škálu chromatickou dvanáctitónovou za základ — jak je tomu v tvořivé nové praxi;

2. uznati a teoreticky formulovati hlavní rozdíly mezi harmonickým myšlením starším a novějším, totiž, že tak, jako se dříve užívalo přímých spojů trojzvuků určité škály dur nebo moll (např. sledů trojzvuků *c-e-g*, *d-f-a*, *e-g-h*, *f-a-c*, *g-h-d*, *a-c-e*, jež jsou vyvozeny ze škály C dur, tak se nyní užívá spojů troj-, čtvero i pětizvuků, vyvozených ze dvanáctitónové škály chromatické (např. trojzvukových sledů *c-e-g*, *cis-eis-gis*, *d-fis-a*, *es-g-b*, *e-gis-h*, *f-a-c*, . . . atd.);

3. zrovnoprávniti vztah všech tónů chromatické škály melodicky i har-

<sup>1)</sup> Praha 1885, 182 stran, 311 notových příkladů.

<sup>2)</sup> V Dějinách evropské hudby uvádí Gracian Černušák chybné datum vydání Skuherského Harmonie. Mylně 1882, správně 1885.

monicky. Třetí požadavek vyjádřil Skuherský krátkou, ale obsažnou větou: „Každý interval a každý akord se nalézá na každém stupni každé tóniny.“ Prakticky to znamená:

1. že např. na tónu *c* lze budovati i akordy, jež obsahují také oněch pět tónů *cis dis fis gis ais* ... ze škály chromatické, které nejsou obsaženy ve škále *C dur* ..., tedy nejen *c-e-g-h* ..., nýbrž i akordy *c-es-ges-b-des*, *c-d-fis-b*, ... *c-e-gis-h-dis-fis* aj.;

2. že z každého akordu určité tóniny lze postoupiti přímo ke kterémukoliv akordu všech dvanácti tónin i bez modulační přípravy do tzv. tónin podle pořadí kvintového kruhu vzdálených, např. z akordu *c-e-g-h* k akordu *h-cis-eis-gis-dis*, k akordu *b-c-e-a-e*.“ V závěru svého článku hodnotí Hába Skuherského nauku z hlediska pozdějších prací. Uvádí v této souvislosti jména Vítězslava Nováka a Leoše Janáčka, kteří v teorii sledovali cestu, naznačenou Skuherským. Naproti tomu „Otakar Šín ponechal v *Nauce o harmonii* veškerou přítěž, kterou Skuherský jako zastaralou a neužitečnou již před 50 lety ironicky a přísně odsoudil a ze své nauky o harmonii vymýtil. Šínův systém číslovaného basu a harmonických funkcí konkuruje složitostí Riemannovu systému, jež Skuherský právem odmítal.“ Tolik Alois Hába.

Myšlení doby, v níž Skuherský psal svou *Nauku o harmonii*, bylo poznamenáno filosofií pozitivismu, v podstatě mechanistickým pojetím světa a snahami, vystačit s počitatelnými a měřitelnými přírodovědeckými fakty i při vysvětlování jevů duševní povahy. Tyto tendence se projevíly také v hudební vědě. Jejich následkem byl vznik teoretických systémů, podpírajících svou konstrukci akustickými výzkumy. Skuherský patřil k velkým stoupencům přírodovědecké větve hudební vědy. Východiskem jeho teoretických úvah jsou výsledky *Helmholtzových* akustických pozorování, jimiž Helmholtz „vítězně opanoval a rozptýlil husté mlhy empirické teorie hudby“ a „rozvinul ony zásady přírodovědecké, jež tvoří pravou příčinu konsonantních a dissonantních poměrů zvuků hudebních“ (str. 1). Roku 1885, ve kterém své dílo vydával, neexistovala ještě *Riemannova Příručka nauky o harmonii* (vyd. 1887), v níž Riemann vysvětlil svůj funkční harmonický systém. Riemannův systém znamená ovšem jen rozvinutí funkční soustavy *Rameauovy*, rozpracované v *Pojednání o harmonii* (*Traité de l'harmonie*) z roku 1772. Skuherský znal *Rameauovy* práce. Svědčí o tom zmínka v úvodu k *Nauce o harmonii*. Z jeho díla oceňoval pouze akustické výzkumy. Funkčnímu systému nepřikládal žádný význam.

Než se budeme zabývat podrobněji obsahem spisu, pokusíme se prověřit předpoklad Aloise Háby, týkající se zdrojů, z nichž Skuherský vyvozoval svá teoretická pravidla. Hába jmenuje Chopina, Liszta, Wagnera a Smetanu. Prolistujeme-li Skuherského text, najdeme zde odkazy na tyto



autory: Beethoven str. 57, 58, Mendelssohn str. 121, Cherubini str. 122, Spohr str. 139, Bach str. 150, Meyerbeer str. 151 a Wagner str. 57. Vesměs jde o drobné ukázky, např. použití prodlevy (Mendelssohn) a paralelních kvint (Spohr, Wagner, Bach, Meyerbeer). Čerpali-li Skuherský podklady pro své úvahy skutečně z děl Hábovou uvedených romantiků, bylo by logické, kdyby na některé harmonické jevy v jejich skladbách důkladně poukázal. Proti Hábově domněnce mluví i vlastní Skuherského slova: „Jak se staré církevní literatury víme, lze hudební kusy skládati jen z trojzvuků konsonantních“ (str. 33).

Obraťme se nyní k základním tezím teorie. „Nauka o intervalech je klíčem nauky o harmonii“, praví se na str. 180. Intervaly jsou stavebními jednotkami akordů a harmonickými prvotvory. Akordy jsou kombinacemi intervalů. Akord tvoří stejným právem souznění čtyř sekund jako souzvuk s terciovou stavbou, běžně chápaný jako akord v jiných systémech. Harmonie je souborem pravidel pro spojování dvou intervalů a z nich vzniklých akordů při zachování klasických zákonů vedení hlasů.

Svou nauku o intervalech buduje Skuherský na základě teorie alikvotních tónů. Podle počtu společných alikvotních tónů mezi prvními osmi ve svrchní řadě dělí intervaly na dokonalé konsonance, tj. čistá kvarta, čistá kvinta, čistá oktáva a malá tercie, které mají se základním tónem intervalu dva společné alikvotní tóny, dále na nedokonalé konsonance, tj. velká tercie, velká sexta, malá septima, zvětšená kvarta a velká sekunda, které mají jeden společný alikvotní tón a na disonance, které nemají mezi prvními osmi ve svrchní řadě ani jeden společný tón se základním tónem intervalu. Např.:

C	c	g	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>
	G	g	d <sup>1</sup>		g <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>

Tento interval je podle Skuherského dokonale konsonantní, protože tóny v něm znějící mají dva společné alikvoty. „Konsonance je nepřetržitý pocit tónový, dissonance občasný“ (str. 19). Skuherský dokládá toto své tvrzení Helmholtzovým znázorněním kmitů dvou tónů různé výšky. Rozdíl kmitočtů se rovná počtu nárazů, „záchvějů“, jejichž přibýváním asi od 6 za vteřinu klesá pro lidské ucho konsonantnost dvou znějících tónů.

Konfrontujme toto stanovisko s hudební praxí. Předpokládejme kvintový interval, oddělený dvěma oktávami. Zjistíme, že tyto dva tóny nemají ani jeden společný alikvot:

C	c	g	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>					
					g <sup>1</sup>			g <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	g <sup>3</sup>	h <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>

Kvinta přes dvě oktávy není proto o nic méně konstantní než kvinta ve vzdálenosti sedmi temperovaných půltónů. Z praxe je známo, že podstata intervalu se nemění, vzdálíme-li jeho tóny o libovolný počet oktáv (v rámci běžného rozsahu).

Už první krok nové harmonie je tedy sporný. Svou klasifikaci intervalů vyvrátil dále Skuherský sám. Zařadil-li velkou sekundu, zvětšenou kvartu a malou septimu mezi konsonance, není teoreticky žádná příčina, která by bránila považovat kombinace těchto intervalů za rozvodné akordy. Přesto se jim Skuherský důsledně vyhýbá a rozvádí disonance tradičním způsobem do kvintakordu dur nebo moll a jejich obrátů.

Stejně sporná je i druhá výchozí teze, koncepce stavby akordů z libovolných intervalů, které se dotýká Aloise Hába ve své stati v bodu 1). Na tomto místě si musíme znovu připomenout živou tvorbu, z níž podle Hábova názoru Skuherský vyvozoval teoretické závěry. Většina teoretiků, sumarizujících hudbu minulého století, se shodla na skutečnosti, že romantičtí skladatelé kvalitativně odlišovali trojzvuky dur a moll, základní prvky hudebního výrazu, od obohacených a alteracemi deformovaných intervalových kombinací. Výsadní postavení trojzvuku platilo v hudbě od baroka až po moderní směry a už v 16. století je teoreticky formuloval Ital Giuseffo Zarlino (1517–1590). Typologické nadřazení akordů není tedy výsledkem teoretických spekulací, ale konstatováním situace v hudební tvorbě. Skuherský se dopouští hrubého omylu, když typologické třídění nahrazuje morfologickým a zaměňuje každý vertikální průřez ve skladbě za akord, jak výslovně podotýká. V množství intervalových kombinací ztrácí nakonec sám orientaci a nedůsledně od své klasifikace upouští. I z metodického hlediska znamená Skuherského přístup zjevnou nedomyšlenost. Patnáct kategorií souzvuků, z nichž některé se dále dělí na podskupiny, odporuje elementárním požadavkům přehlednosti, kladeným na systémy tohoto druhu. Omyl Aloise Háby v této souvislosti spočívá v nehistorickém přístupu k věci. Volné intervalové kombinace, které má na mysli, se jako autonomní, plnohodnotné akordy objevily až v jiném slohovém období, které tonalitu vyřadilo z prostředků harmonického vyjadřování.

S novou koncepcí stavby akordů zavádí Skuherský i novou terminologii. Vzdává se pojmů „kvintakord a jeho obraty“, „zvětšený trojzvuk“ apod. a určuje souzvuk jen podle obsažených intervalů. Jako důvod uvádí domnělou nelogičnost těchto pojmů. Například ve zmenšeném trojzvuku *h-d-f* se obratem do tvaru *d-f-h* změní zmenšená kvinta na zvětšenou kvartu. Není tedy podle jeho názoru důvodu užívat i zde pojmu „zmenšený akord“. Tato zdánlivě jednodušší terminologie má dvě úskalí: Za prvé, u souzvuků s větším počtem členů je neúnosně těžkopádná, nehledě na to, že tato terminologická změna je výrazem likvidace jakéhokoli třídění jako takového, a za druhé, může být zdrojem nedorozumění při enharmonických záměnách. Podobně jako od svých patnácti kategorií souzvukových tvarů od ní Skuherský postupně ustupuje a používá běžných, zprvu zavřených termínů. Např. na str. 120... „spatřujeme prodlevu na dominantě“..., na str. 161... „terckvartakord“ apod.



Kritériem konsonantnosti nebo disonantnosti souzvuků je pro Skuherského počet konsonantních nebo disonantních poměrů mezi jednotlivými složkami akordu. Za konsonanci považuje jen takový akord, ve kterém konsonují vzájemně všechny intervalové poměry. Tedy první stupeň s druhým, třetím i čtvrtým, druhý s třetím i čtvrtým atd. Čím více disonantních poměrů akord obsahuje, tím je jeho nelibozvučnost větší. U trojzvuků dochází ke konsonancím v případě kvintakordu dur a moll a jejich obrátů. Tyto akordy mají proto také v každé tónině zvláštní postavení a nazývají se „hlavní akordy“. Hlavní akordy umísťuje Skuherský na první a druhý stupeň durové stupnice. Na ostatních staví jejich obraty. V rozporu se svým tvrzením o neexistenci základních a odvozených tvarů zde hovoří o „převratech“ (str. 35). Smysl zavedení pojmu hlavních akordů je značně nejasný. Skuherský se k nim v průběhu výkladu už nevrací.

Čtyřzvuky jsou děleny podle počtu disonantních poměrů do pěti skupin, od jednoho k pěti disonantním poměrům. V první skupině je např. čtyřzvuk *c-e-g-h*, ve druhé *c-e-g-b*. Dále jsou ve druhé skupině jako souzvuky stejné disonantnosti zařazeny *cis-e-g-b* (zmenšený) a *c-dis-e-gis*. Popsané třídění je jak nedomyšlené — z hlediska hudební praxe — tak nedůsledné — vzhledem ke klasifikaci intervalů, kterou Skuherský uvedl v prvních kapitolách. Přísné klasické myšlení přijalo zmenšený a dominantní čtyřzvuk jako útvary běžně použitelné, a tedy relativně málo disonantní. Naproti tomu velký čtyřzvuk *c-e-g-h* pronikl později a souzvuk *c-dis-e-gis* patří k novotvarům. V hudbě Skuherského doby se objevuje jako nesamostatná kombinace melodického původu. I v tomto případě se ukázalo jako problematické slepé přenesení akustických měřítek do hudebního materiálu. Obrátíme-li v knize několik stran zpět, zjistíme, že třídění čtyřzvuků není v souladu ani se Skuherského klasifikací intervalů. Jak už bylo shora uvedeno, považuje Skuherský zvětšenou kvartu a velkou sekundu za konsonance. Ve čtyřzvuku *c-e-g-b* není tedy ani jeden disonantní poměr a měl by být zařazen do skupiny čtyřzvuků konsonantních. Tuto kategorii ovšem Skuherský neuvádí, naopak, na str. 76 říká: „... aby totiž všechny čtyři tóny vzájemně konsonovaly, ani nikdy být nemůže. Pročež platí věta: Každý čtvero-zvuk je disonantní.“

K tvorbě pěti- a vícezvuků přistupuje Skuherský stejným způsobem jako k tvorbě čtyřzvuků. Staví je z libovolných intervalů. Omezuje akord do rozsahu oktávy, což terciovou stavbu pochopitelně vylučuje. Pětizvuky přesahující rámec oktávy jsou pouze úpravami základního tvaru v rámci oktávy. Například nonový akord *g-h-d-f-a* je uveden ve tvaru *g-a-h-d-f*. Možnosti tvorby vícezvuků končí u souzvuku, složeného ze čtyř malých sekund. „Bude třeba zároveň opatrnosti a smělosti při užití harmonie s pěti disonantními poměry jako je *c-cis-d-h*, způsobem ještě snesitelným,“ píše Skuherský na str. 103. A připojuje následující příklad:



Ve dvou citovaných taktech se žádný akord s pěti disonantními poměry nevyskytuje. Jde o běžný kadenční spoj D-T, komplikovaný melodickými tóny.

V doslovu k *Nauce o harmonii* čteme: „Odpadá také učení o harmonické a enharmonické mnohostrannosti, jakož i hrůza nastávajícího harmonia a koníček pedantického scholasta, kapriciosní nauka o alterovaných akordech, poněvadž jsme dokázali, že lze akordy na všech stupních chromatické stupnice zříditi a ku všem tóninám vztahovati cestou buď kratší, buď delší. Rozumí se, že je píšeme tak, jak to hlavní tónina žádá a stupnice jí náležející“ (str. 182).

K tomuto odstavci se vztahují další dva body Hábovy stati [2] a 3) — 2.] Je v něm zhruba shrnut Skuherského náhled na problematiku modulace a vyjádření tóniny. Harmonická víceznačnost akordů — harmonická a enharmonická mnohostrannost — je v hudbě klíčem k vysvětlení modulačních přechodů. Důležitým faktem, který je třeba si v této souvislosti uvědomit je, že víceznačný akord je vždy přehodnocován jako celek, jako harmonická jednotka. U Skuherského se o modulaci hovoří v kapitole o spojování konsonantních trojzvuků. Z jedné tóniny do druhé se podle jeho názoru dostáváme prostřednictvím jednoho nebo dvou společných tónů ve dvou akordech. Všechny konsonantní trojzvuky jsou ve vztahu příbuznosti prvního nebo druhého stupně. Příbuznost prvního stupně znamená, že dva akordy mají jeden nebo více společných tónů. Ve vztahu příbuznosti druhého stupně jsou akordy, mající s tímž třetím souzvukem společný tón. Např.: *c-e-g* a *d-f-a* jsou spřízněny pomocí akordu *g-h-d*, s nímž mají každý po jednom společném tónu. Díky těmto společným tónům můžeme spojovat kterékoli dvě tóniny, zachováme-li přitom pravidla správného vedení hlasů.

Nabízejí se hned dvě otázky: je-li každý vertikální průřez, i neterciový, plnohodnotným akordem, proč omezovat modulační možnosti jen na určitý privilegovaný soubor akordů? A za druhé, k čemu je třeba složitě hledat společné tóny u dvou akordů, když jakákoli intervalová kombinace se vyskytuje na všech stupních všech tónin? Povšimněme si, jak řeší Skuherský modulační problematiku v praxi. Uvádím harmonický příklad ze str. 46 s původním komentářem autora a s připojeným funkčním rozbohem.<sup>3)</sup>

<sup>3)</sup> Analýza provedena podle systému, používaného Karlem Janečkem (viz *Harmonie* rozbohem, SHV Praha 1963).



*f* moll T D  
*e* moll VI D T S  
 C dur VI S D T -STD  
 cis moll III T D  
 (pokrač.) As dur S D T As dur T  
*f* moll III F T D T

„... příklad začíná sice a končí také *f* moll, avšak střed jeho nepokojný neustále sem tam se hýbe, nikde pevně neutkvívaje. Souvislost těchto zajiště dosti vzdálených kroků zprostředkuje přímé příbuzenství akordův.

a) Mezi trojzvuky *c-e-g* a *e-g-h*, jež přímo příbuzny jsou, poněvadž mají dva tóny, tj. *c* a *g* společny, vsuty jsou dvě jiné harmonie: *c-e-a* a *h-dis-fis*.

b) Oba trojzvuky mají společný tón *e*. Spojením obou vznáší se skladba z *C* dur do *E* dur a *cis* moll.

c) Změníme-li způsobem enharmonickým tóny akordu *gis-his-dis* v *as-c-es*, stojíme v *As* dur, jak též z dalšího postupu skladby vysvítá.

d) Věta se vrací do hlavní tóniny, v nížto i končí.“ (Str. 46.) Podle funkčního rozboru je zřejmé, že modulace jsou ve skutečnosti prováděny přehodnocením celého akordu a každá tónina je upevněna právě charakteristickým spojením D-T. Tónina *cis* moll, která je uvedena přehodnocením složitě funkční kombinace (podle Skuherského na základě společného tónu *e*) a ve které navíc dominanta zazní až po tónice, působí velmi labilně. Tónina *E* dur, o které se mluví v komentáři, se v příkladu vůbec nevyskytuje. Autor měl zřejmě na mysli akord *e-gis-h* v pátém taktu. *Gis* je ovšem

v rámci dosud vládnoucí *C dur* tercií mollové subdominanty *as*. Ke druhému taktu příkladu je nutno poznamenat, že tón *a*, který Skuherský uvádí jako součást akordu *a-c-e*, je tónem průchodným, a to mezi kvintou akordu na šestém stupni a základním tónem dominanty v *e moll*. Návrat do tóniny *f moll* je zvýrazněn neapolským sextakordem (u písmene *d*), o němž se Skuherský vůbec nezmiňuje.

Za pozornost stojí snad ještě Skuherského úzkostlivý ohled na vedení hlasů. Za chybné postupy jsou považovány paralelní kvinty, oktávy, přičinnost a „roztržená harmonie“ (velká vzdálenost mezi altem a tenorem). V některých příkladech nepokládá Skuherský — bez udání důvodu — za chybné skryté, skočné a „ušní“ kvinty (mezi různými hlasy). Jeho ortodoxní stanovisko je v rozporu s volnostmi v oblasti tonality, které teoreticky připouští. Tonální volnost realizoval až sloh, jenž od přísného vedení hlasů úplně upustil.

Posledními odstavci prvního dílu Nauky o harmonii jsou kapitoly o prodlévě a melodických tónech. V kontextu celé učebnice je jejich uvedení bezpředmětné, protože znamená popření všech postulovaných tezí. Je-li každý vertikálně znějící souzvuk akordem, není třeba o neakordických tónech uvažovat. Konfrontujme dva výroky z kapitoly Okrasy melodické, uvedené v rozpětí čtyř stran: „Vzhledem ku harmonickým notám sluší se poznamenati, že epitheton ‚vedlejší‘, jež se jim často udílí, úplně zbytečno jest, jelikož není žádných hlavních. Jsou to noty akordické, tj. tóny po sobě jdoucí, jako u harfy.“ (Str. 124.) A na str. 128: „Každý tón lze okrášlit tóny sousedními, jež ve vzdálenosti sekundy ku prvému stojí. Mluvíme pak o tónu hlavním a o tónech čili notách pomocných.“ Domnívám se, že není třeba dalšího komentáře.

Praktická část učebnice (str. 153–179) podává návod ke kompozici jedno- až pětihlasých vět. Obsahuje dále základní údaje o jednoduchých formách, o periodě, větě apod. Skuherský odmítá jako nehudební metodu výuky pomocí číslovaného basu. Jeho nedůslednost i v tomto směru doloží další citát. Je vybrán z výkladu k hudební ukázce na str. 39: „Vlastně se musí říci, že tak činí tři hlasy vrchní, neboť postup v basu z *d* na *e* jest předepsán.“ Všechny komentáře k příkladům, zařazeným do textu, jsou podobného druhu jako citát, zmíněný v souvislosti s modulací. V příkladech je použito tradičního klasicko-romantického harmonického materiálu. Jejich hudební hodnoty jsou různé. Nesporným kladem je rytmická pestrost a melodická pohyblivost všech hlasů. Na rozdíl od většiny autorů učebnic harmonie nepíše Skuherský ukázky výhradně v těžkopádných půlových notách, ale snaží se je hudebně oživit. Příklad citovaný v této recenzi patří k méně zdařilým. Byl vybrán proto, že vhodně dokumentuje Skuherského modulační praxi. Z řady ukázek je zřejmý rozpor mezi autorovým nepochybně tradičním, v podstatě konzervativním hudebním cítě-



ním, které ho nutí používat malých a zpěvných intervalů, pečlivě rozvádět disonance a vést regulérně i vnitřní hlasy a mezi úsilím, imputovat do těchto malých kompozic teoretické závěry předchozích kapitol. Skuherský nevládl moderními kompozičními prostředky. Všude, kde své spekulace prakticky uplatňuje, mu hudba zřetelně „nejde z pera“.

Metodická stránka učebnice, již jsem se už letmo dotkla, je silně poznamenána věcnými omyly a nedůslednostmi. K nedostatkům, vyskytujícím se průběžně, patří dále používání nevysvětlených pojmů a v příkladech i dosud neuvedených akordických tvarů. Např. v kapitole o konsonantních trojzvucích na str. 44 v příkladu 54 (g moll) je u kadence

Notový př. 3



následující výklad: „Tato věta pohybuje se v mezích staré moll tóniny, za příčinou důraznějšího závěru brána velká tercie fis (septima stupnice).“ Na poslední době prvního taktu ukázky vzniká pohybem tenoru dominantní septakord, utvořený následnou septimou, který Skuherský dosud nevysvětlil ani nijak nekomentuje.

Co zbývá říci závěrem? Skuherského osobnost sehrála velmi pozitivní roli při rozvoji českého hudebního školství. Za jeho působení na varhanické škole (1886—1890) bylo studium rozšířeno o třetí ročník (1873), poskytující vybraným posluchačům příležitost získat i kompoziční a dirigentské vzdělání. Z varhanické školy vyšla dlouhá řada českých skladatelů a výkonných umělců, v čele s Leošem Janáčkem, Karlem Hoffmeisterem nebo Ferdinandem Vachem a J. B. Foerstem. Výpověď Karla Hoffmeistera<sup>4)</sup> svědčí o tom, že Skuherského přednášky byly pro posluchače skutečným přínosem. Nemáme, bohužel, přesnější zprávy o jejich obsahu. Usuzujeme-li ze spisů a ze skladeb, k nimž se dochovaly i dobové komentáře<sup>5)</sup>, nezbyvá než se domnívat, že tajemství Skuherského přitažlivosti

<sup>4)</sup> Hudební výchova 1931, str. 91.

<sup>5)</sup> V. H. Jarka: Kritické dílo B. Smetany 1858—1865. Praha, letopočet vydání neuveden. Str. 147 — Skuherský: Vladimír, bohů zvolenec. (Referát o premiéře Skuherského opery, uveřejněný v Národních listech 3. 1. 1865):

„... Rovněž nemůže hudba ujíti především výčitce, že nemá slohu. Všude jeví se patrně nedostatek jednoty v slohu. Zásadám Rich. Wagnera též silně se zde hovoří, jen že bez náležité opravdivosti a bez síly k provedení jich na příslušném místě... Vůbec je zápas staré formy a starých podání s volnějšími formami takřka ustavičný,

spočívalo více v síle jeho nejasně hledající osobnosti než ve skutečných uměleckých nebo pedagogických kvalitách. Praktickou demonstrací nepoužitelnosti jeho učebnice harmonie je výpověď Vítězslava Nováka<sup>6)</sup>. V začátcích své pedagogické dráhy se Novák pokusil pracovat podle Skuherského učebnice. Jak sám říká, ... „začal a brzy jsem měl doma oboru — každý z toho byl jelen. Bylo nutno sáhnout ke konzervativní učebnici Foersterově nebo Blažkově a doplňovat ji nadaným žákům s ohledem na současnost.“ Foersterova Harmonie, o níž Novák hovoří, reprezentovala spolu se Skuherským a Janáčkem českou teorii v letech 1880 až 1920, kdy vzniklo dílo Otakara Šína. Pedagogická praxe rozhodla ve prospěch Foerstera<sup>7)</sup>, přestože jeho teorie je v poměru ke zbývajícím dvěma nejkonzervativnější, nejméně poznamenaná uměleckým hledačstvím doby. Tento negativní rys má v sobě ovšem racionální jádro: harmonie, které se běžně na konzervatořích vyučuje, je harmonií určitého slohu. S jejími zákony, odvozenými z živé hudby, už nelze volně manipulovat, tím méně je rušit. Obecnější z nich je možno přejmout do systémů, které zpracovávají jiná slohová období. Na těchto obecných — i mimohudebních — poznátcích lze vybudovat nový systém. Ale klasická harmonie, jako abstrakce skladatelské praxe jedné slohové epochy, modernizaci nepřipouští. Právě tuto skutečnost Skuherský přehlédl. Jeho učebnice mohla přinést zajímavé podněty, ale svou dobu nepochybně nepřežila.

---

takže zpěvohra zanechává dojem rozervanosti a žádného hudebníka neuspokojuje... Na všechen způsob oprávnějí tak mnohé momenty této první zpěvohry k naději, že dočkáme se něčeho řádného a zdařilého, jen musel by se vzdát škodného předsudku, že stůj co stůj jen uchu naprosto lahodné věci psát se musí.“

<sup>6)</sup> Vítězslav Novák: O sobě a o jiných, Supraphon Praha 1970, str. 90.

<sup>7)</sup> Foersterova Harmonie byla vydána poprvé kolem roku 1880 (letopočet neuveden), dále 1902, 1906, naposledy 1937.