

# Manfred F. Bukofzer:

## Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach

New York, W. W. Norton 1947

TEXT — JIŘÍ SEHNAL



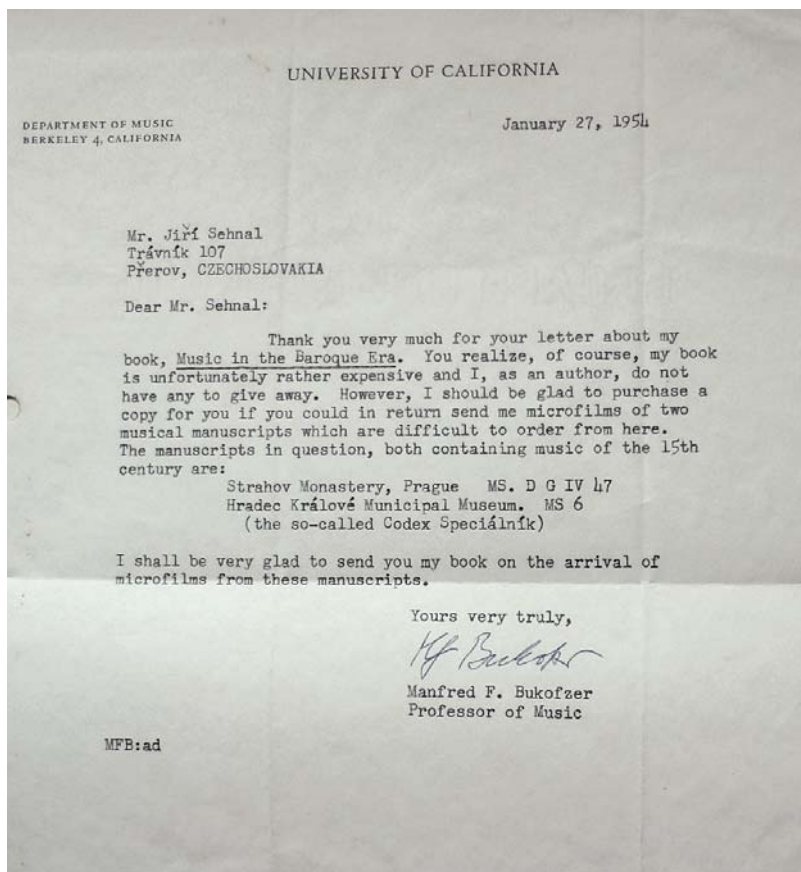
Během studia na Univerzitě Palackého v Olomouci v letech 1950–1955 jsem si chtěl rozšířit svou znalost hudebních dějin nad rozsah povinných přednášek. Protože jsem v té době ještě dobře znal francouzsky, s radostí jsem se pustil do četby rozsáhlých dějin *La musique des origines a nos jours*, které vydal Norbert Dufourcq (Paris, Larousse 1950. 591 s.). Nemohu říci, že bych tím nic nezískal, ale brzy jsem poznal, že Francouzi nedokáží pohlížet na kulturu za hranicemi své země jinak než s přezíráním, protože jen oni mají ten správný vytříbený vkus (le goût). Z jejich pohledu byl i J. S. Bach okrajový jev a autoři jako např. Antonín Dvořák stáli jen za drobnou zmínkou. Nejvíce mě zaujaly stati o hudební estetice.

O něco později jsem v Univerzitní knihovně objevil Bukofzerovu monografii o hudbě barokní doby. Ač jsem byl v angličtině začátečník, odvážně jsem knihu excerpoval. Dodnes vzpomínám s vděčností na to, jak mi toto dílo rozšířilo moje dosavadní obzory v době, kdy se o hudbě baroka hovořilo jen okrajově, protože byla v ideovém rozporu s oficiálně vnuceným náboženstvím „vědeckého ateismu“. Teprve později jsem se k svému údivu dověděl, že hlavním zájmem Manfreda F. Bukofzera byla raná středověká polyfonie a renesance a nikoliv baroko. Možná mu právě časový odstup středověku od baroka pomohl k nezaujatému, střízlivému pohledu na to, co je pokládáno za barokní hudbu, z čeho vyrostla a co přinesla nového.

Manfred Friedrich Bukofzer (1910–1955) byl jedním z mimořádně nadaných německých muzikologů, kteří krátce před druhou

světovou válkou přinesli do Ameriky zájem o hudebně historickou problematiku, a snad jiný způsob myšlení. Připomeňme Williho Apela, Alfreda Einsteina a Paula Nettla. Bukofzerovými učiteli byli profesori zvukných jmen v Německu a Švýcarsku jako byli Bessler, Blume, Handschin, Sachs, Schering, Wolf, ze skladatelů Paul Hindemith. Bukofzer emigroval do USA podobně jako Nettl až na poslední chvíli v roce 1939. Od roku 1941 až do své smrti působil na University of California v Berkeley. Zemřel na leukemii ve 45 letech, ale zanechal dílo obrovského významu. Nebyl jen vědcem, ale i výborným praktickým hudebníkem s neobyčejným zájmem o proměny stylu, a právě tato problematika učinila jeho knihu zajímavou a cennou. V následujících letech se stala světově uznávanou učebnicí o hudbě baroka.

Bukofzer měl v Berkeley k dispozici, a to je pro dobře dotované americké univerzity typické, téměř všechny tehdy dostupné tištěné edice a literaturu. Pro naše poměry je množství těchto pramenů (seznam na s. 415–469) i dnes nepředstavitelné. Můžeme se samozřejmě ptát, do jaké míry stačil autor takové množství podkladů v různých jazycích osobně vstřebat, když například o Apelovi je známo, že analýzy skladeb pro něho prováděli jeho studenti. Z naší teoretické literatury znal kupodivu Janovku a Vogta, i když o nich podrobněji nepojednal. Práce svého kolegy Paula Nettla sice citoval, ale jeho disertaci o vídeňské taneční hudbě, která je založena na rukopisech kroměřížské hudební sbírky kupodivu ani nevedl. Bukofzerovi nelze mít za zlé, že nezná Michnu a Vejvanovského, protože v jeho době nebyly jejich skladby ještě dostupné tiskem, a přiznejme si, že ve vývoji evropské hudby nehrály významnou roli. Byl jsem však poněkud zklamán, jak malou pozornost věnoval Bukofzer hudbě na dvoře císaře Leopolda ve Vídni, zatímco konkurenčnímu dvoru Ludvíka XIV. věnoval přes 30 stran. Zelenka mu kupodivu nestál za pozornost, zatímco jeho současník Lottio a Hasseho zmínil několikrát. Nebudme však nespravedliví, vždyť Zelenka tehdy ještě nebyl dostupný tištěnými edicemi. Pro nás objevil Zelenku Emilián Trolde ve třicátých letech a čeština se bohužel nestala světovým jazykem. Pro svět objevil Zelenku Němci až v osmdesátých letech a anglickou monografii o něm napsala Australanka Janice B. Stockigt.

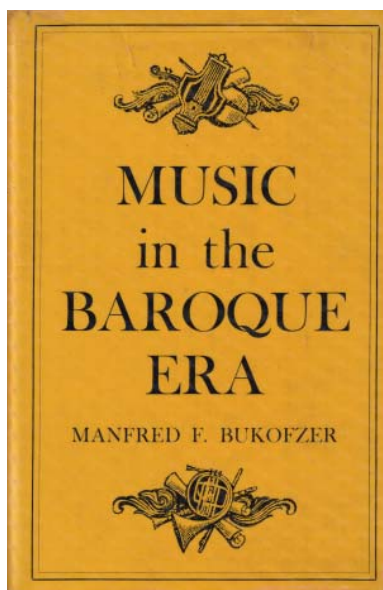
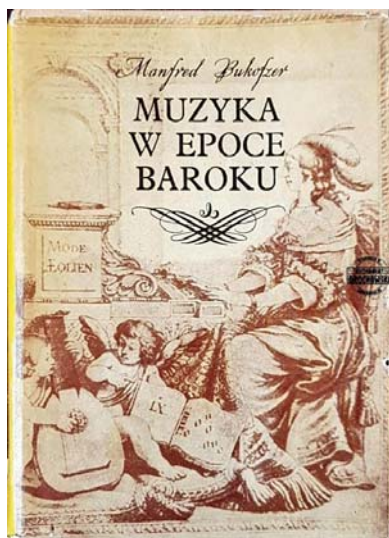


**Bukofzerovi  
nelze mít za zlé,  
že nezná Michnu  
a Vejvanovského,  
protože v jeho  
době nebyly  
jejich skladby  
ještě dostupné  
tiskem,  
a přiznejme si,  
že ve vývoji  
evropské  
hudby nehrály  
významnou roli.**

Z toho vidíme, jak je výklad hudebních dějin závislý na dostupnosti pramenů, ale ještě více na živém provádění hudby. Nejčastěji bývají hudební dějiny dílem kolektivu

autorů, specializovaných na různé oblasti, protože jednotlivec nemůže obsáhnout všechny obory. Je na tom jistě hodně pravdy, ale v kolektivní práci se pak z celku vytrácejí souvislosti a dochází dokonce k tomu, že některá místa zůstávají nepokrytá. Jeden z autorů objemných Geschichte der Musik in Salzburg mi při předávání knihy s vrozenou skromností řekl, jako by se omlouval: „Ale nakonec je to jen sborník“. Vladimír Lébl si byl vědom tohoto úskalí, a proto při projektu Hudby v českých dějinách svěřil zpracování jednotlivých kapitol příslušným odborníkům, ale současně jim stanovil závaznou osnovu, kterou se měli řídit. Nebylo to ideální, ale pro celkové zpracování blahodárné. Není mi známo, že by podobně koncipované a poměrně podrobné dějiny hudby vznikly v sousedních zemích.

Psát dějiny je úkol potřebný, ale nevděčný, protože, jak jsme to viděli na Bukofzerově práci, časem se dostávají na světlo nové prameny, které mění pohled na souvislosti a hodnocení. A právě v hodnocení se autor může mýlit. Proto se mnozí muzikologové dějinám a syntetickým studiím vyhýbají. Kdo dnes vezme do rukou například zakladatelské dějiny hudby od A. W. Ambrose? Všichni sáhnou raději



po Geraldovi Abrahamovi, protože je stručný a zohledňuje poslední stav vědomostí i s rejstříky anebo ještě lépe po některé hudební encyklopedii. Z vlastní zkušenosti vím, jak obtížné bylo najít spoluautora pro druhou polovinu Dějin hudby na Moravě (od ca poloviny 19. století), protože si najednou uvědomili, co by museli ještě prostudovat a jak riskantní je načerpaná fakta zobecnit. Přiznejme si, že dějiny hudby jsou učebnice svého druhu, které vlivem nových poznatků zastarávají. Jsou nezbytné k tomu, abychom někoho nebo něco zařadili v čase a do souvislostí. Proto se kolegové věnují této činnosti jen v rámci svých pedagogických povinností. Převážná část muzikologů dává přednost zpracování detailních témat, založených na faktografii a nevyžadujících zobecnění.

V Bukofzerově koncepci vyústil vývoj barokní hudby do díla J. S. Bacha jako nepřekonatelného vrcholu. Tato konstrukce je bezesporu nádherná a pro učebnicový výklad dobrá, ale v praxi se mi jeví málo realistická. Kdo se nedívá na baroko jen prismatem Bachovy tvorby a kontrastu, ví, že hudební baroko je neobyčejně komplexní jev, který se proměňoval podle místa a času. Osobně se sám tomuto pojmu raději vyhýbám, protože v epoše ca 1600–1750 se vyskytovalo tolik různorodých hudebních projevů, že se zdá být nemožné shrnout je pod společného jmenovatele. Co mají společného Lullyho opery např. s Bachem nebo i s Cavallim nebo Scarlattim? Tyto myšlenky mě napadly již na počátku šedesátých let, když jsem se zabýval operou Phaeton od J.

B. Lullyho, jejíž originální partituru jsem měl v Olomouci k dispozici. Nepochybně je dobré mít před sebou jakousi hierarchii hodnot, která usnadňuje orientaci mezi nimi, ale vývoj hudby probíhal v různých částech a prostředích Evropy různě, nezastavil se a v různých stylových obdobích dosahoval nových vrcholů. J. S. Bach je mimořádný jev, který žádné srovnání nesnese. Z těchto důvodů je mi bližší hovořit o hudbě druhé poloviny 17. století v Čechách nebo ve Francii, nebo o hudbě na dvoře Karla VI. než spekulovat, co je na zkoumané hudbě raně nebo pozdně barokního.

Při studii Bukofzerovy knihy v padesátých letech minulého století mi její drobné nedostatky nevadily. Spíše jsem byl Bukofzerovi vděčný za to, co mi objevil. Bukofzerovy dějiny barokní hudby mě zaujaly logikou výkladu. Bukofzer se pokusil vystopovat, čím přispěly k rozvoji baroka Itálie, Francie, Anglie, Německo. Při tom kořeny a někdy i specifické hudební rysy těchto zeměpisných oblastí jsou nesmírně rozdílné a vzájemně těžko souměřitelné. Např. význam anglických virginalistů jsem pochopil teprve o třicet let později, když jsem si pořídil spinet značky Lindholm a zjistil, že nekonečné variace anglických virginalistů na něm získávají půvab a že Bachův Temperovaný klavír se na něm musí hrát zcela jinak než na klavíru. A co teprve na skutečném virginalu!

Koncem roku 1953 jsem zatoužil Bukofzerovu knihu vlastnit a někdo mi poradil, abych si o ni napsal přímo jejímu autorovi, že mi ji jako chudému studentovi z opačného konce světa třeba pošle. Možná to

bylo ode mě trochu troufalé, ale dostalo se mi záhy odpovědi, která byla možná ještě troufalejší. Odpověď mi přišla brzy. Viz příloha. Uznávám, že Bukofzerova kniha byla „dosti drahá“, ale to, co za ni Bukofzer žádal v roce 1954, bylo ještě troufalejší. Chtěl za svoji knihu mikrofilmy rukopisu z 16. století ze Strahova a Speciálníku z Hradce Králové. Cítil jsem se trapně, a nevěděl jsem, co odpovědět. Neměl jsem tušení, co se odehrávalo na Strahově po likvidaci klášterů komunistickými milicemi v roce 1950. O Speciálníku, jsem si z vyprávění Jaroslava Pohanky pamatoval, že když se Pohanka v muzeu Hradci Královém na Speciálník ptal, nic o něm nevěděli, ale on jej našel pohozený někde na schodišti. Ale především mikrofilmování u nás ještě nebylo samozřejmostí a já sám jsem pracoval s aparátem Voigtländer na skleněné desce 6×9, ze kterých jsem si dělal jen kontakty, protože na zvětšovač jsem neměl peníze. Neznal jsem nikoho, kdo by mi v té věci pomohl a děsila mě představa, že by moje zásilka mikrofilmů do USA upoutala pozornost StB na moji osobu, oč jsem rozhodně nestál. Kdož ví, jak by si příslušníci ty neумы vysvětlovali. Proto jsem Bukofzerův dopis nechal bez odpovědi. Knihu mi později obstaral zdarma profesor Jaroslav Mráček z univerzity v San Diego. ✘

*Seriál Zapomenuté knihy o hudbě vzniká ve spolupráci s výzkumným centrem Musica Rudolphina. Děkujeme spolupracovníci centra Erice Honisch za získání dosud nepublikovaného portrétu Manfreda Bukofzera.*