

Jan Novák: moderner Komponist antiker Texte*

Von Wilfried Stroh

Wer über antike Musik schreibt, pflegt zu beklagen, dass diese unwiederbringlich verloren sei.¹ Nur wenige, kostbare Dokumente griechischer Notenschrift – und diese aus später Zeit – geben uns ja einen dürftigen Eindruck davon, wie die als so wirkungs- und lebensmächtig beschriebene Musik der Griechen – man denke nur auch an den Mythos vom bestienzähmenden, furienrührenden Sänger Orpheus – dereinst geklungen haben könnte. Und was erst die Römer² angeht, von denen im Folgenden vor allem die Rede sein wird, so ist auch nicht eine einzige Note erhalten. Gerade wie zufällig erfahren wir einmal den Namen eines Komponisten wie den des Marcipor Oppii, der die Musik zu einer Komödie des Plautus (um 200 v. Chr.) geschrieben haben soll; auch etwa von der großen Festkantate, die Horaz zu der Jahrhundertfeier, *Ludi saeculares*, des Kaisers Augustus im Jahr 17 v. Chr. verfasst und einem Kinderchor einstudiert hat, ist uns nur der Text, nicht die Musik überliefert. Und doch zeigen ja schon die erwähnten Beispiele, wie sehr gerade den Römern (auch wenn der Musiker als Person bei ihnen meist in geringerem Ansehen stand) die Musik am Herzen lag, eine Feststellung, die durch vieles andere bestätigt wird. Als etwa der erwähnte Plautus die Komödien der Griechen für die römische Bühne bearbeitete, machte er, ganz offenbar dem Bedürfnis seines musikhungrigen Publikums folgend, aus Dramen, die vorwiegend Sprechstücke gewesen waren, lateinische „Operetten“: Mehr als die Hälfte des Texts seiner Stücke ist von Musik begleitet, z. T. sogar regelrecht gesungen worden. Auch die populärste Literatur- bzw. Bühnengattung der römischen Kaiserzeit, der gewöhnlich zum Chorgesang von Solisten getanzte *Pantomimus*, ist ein echtes Stück Musiktheater. Und weit über den Bereich der Bühne hinaus zeigen zahlreiche Zeugnisse, dass das öffentliche wie private Leben der Römer nicht minder als das der Griechen, in Arbeit und Freizeit, Militär und Religion, von Musik durchdrungen war.

Poetischer und musikalischer Rhythmus

Ist dies wirklich alles verloren? Immerhin kennen wir die Tonarten der Griechen, die auch für einen Teil der römischen Musik bedeutsam waren. Wir kennen aus Bildern und Beschreibungen, besonders auch aus Ausgrabungen, römische Musikinstrumente und können uns anhand von Originalen und Rekonstruktionen eine Vorstellung von ihrem Klang verschaffen. Vor allem aber ist es die römische Dichtung, in der, sofern sie zum Gesang bestimmt war, der Rhythmus der Musik gewissermaßen mitenthalten ist. Dies liegt an der Eigenart der lateinischen wie der griechischen Phonetik bzw. Prosodie, nach der – anders als in den meisten modernen Sprachen – jede Silbe unweigerlich als entweder lang (—) oder kurz (◡) ausgewiesen ist, wobei sich die Länge zur Kürze zumindest tendenziell wie 2:1 verhält. So konnte es durchaus nicht im Belieben des antiken

* Eine erste Fassung dieses Aufsatzes ist erschienen in: *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati* a. 249 (1999), ser. VII, vol. IX A, 33-62.

¹ Vgl. etwa M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, 5. – Wichtigste moderne Einführung: M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992; vgl. A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt 1977, 2. Aufl. 1994; E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970.

² Grundlegend: G. Wille, *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Komponisten stehen, wie er einen gegebenen Text rhythmisieren wollte, vielmehr hatte er sich ohne Rücksicht auf einen auszufüllenden Takt (der erst für die Musik der Neuzeit charakteristisch scheint) nach dem in der Silbenstruktur des Texts selber liegenden Rhythmus zu richten.³ Während ein deutscher Liedtext wie, sagen wir, Mozarts Taminoarie:

Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
wie noch kein Auge je gesehn ...

trotz jambischem Tonfall (d. h. regelmäßigem Wechsel von unbetonter und betonter Silbe) neben dem von Mozart gewählten Rhythmus (♩ | ♩ . ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩) eine Vielzahl weiterer Rhythmisierungen zulässt (bei denen als Regel nur gilt, dass betonte Silben auf starke Takteile fallen sollten), ist dies bei einem lateinischen Lied nicht ebenso. Um ein besonders einfaches Beispiel zu geben: Ein auf dem Metrum des *Creticus* (— ◡ —, d. h. lang-kurz-lang) basierendes Lied des Plautus (Curc. 147-154):

Pessul(i), heus, pessuli, vos saluto lubens, — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
vos amo, vos volo, vos pet(o) atqu(e) obsecro ... — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ...

müsste folgenden Rhythmus gehabt haben: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ usw. Oder ein sapphischer Vers wie der des Horaz (carm. 1, 22, 1):

Integer vitae scelerisque purus — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

konnte schwerlich im Rhythmus von Flemmings berühmter choralartiger Vertonung (1811)⁴ gesungen worden sein:

Denn in diesem Satz wird jeweils die dritte und die achte Silbe eines Verses, obwohl sie prosodisch kurz ist, musikalisch lang gemessen. Und auch die als Musterbeispiel dieses Rhythmus geltende (freilich auf deutschen Text komponierte) „Sapphische Ode“ von Brahms⁵ (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩) verletzt an zwei Stellen, diesmal in der zweiten und neunten Silbe, das antike Quantitätsschema. Dies müsste an sich keineswegs so sein: Ist ein Komponist willens, sich dem Rhythmus des antiken lateinischen oder griechischen Textes zu überlassen, so kann er ohne weiteres eine sapphische Ode wie etwa Catulls Hochzeitskantate (Carmen 61) oder sogar ein

³ Vgl. hierzu bes. Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, Hamburg 1949; West (wie Anm. 1) 128 ff., bes. 130-133; C. M. J. Sicking, *Griechische Verslehre*, München 1993, 27 f. Immerhin gibt es ausnahmsweise auch die Möglichkeit von Überlängen, sodass dann ein Verhältnis von 3:1 oder 4:1 entsteht.

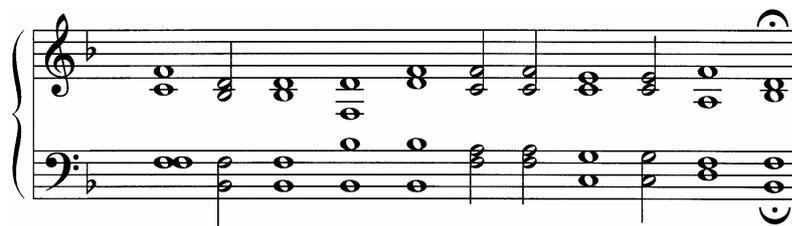
⁴ Nach J. Draheim / G. Wille, *Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart: eine Anthologie*, Amsterdam 1985, 102.

⁵ Vgl. bes. J. Draheim, *Sappho in der Musik*, in: M. v. Albrecht / W. Schubert (Hg.), *Musik in Antike und Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, 147-182, hier 147-151.

höchst kompliziertes Chorlied von Pindar oder Sophokles, weit exakter, als dies bei neusprachlichen Übersetzungen der Fall ist, „im Versmaß der Urschrift“ (wie man einst sagte) vertonen.

Das Experiment der Humanistenode

Die Neuzeit hat von diesem Angebot der Antike insgesamt erstaunlich wenig Gebrauch gemacht. Eigentlich waren es nur gebildete Komponisten des 16. Jahrhunderts, die in der heute so genannten Humanistenode versucht haben, wenigstens die lyrische Verskunst des Horaz in ihrer Originalgestalt wieder erklingen zu lassen.⁶ Angeregt vom deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis, der als Lateinprofessor seine Studenten zum Odengesang anhielt, komponierte zunächst Petrus Tritonius für jedes der von Horaz verwendeten Vers- bzw. Strophenmaße vierstimmige Chorsätze (herausgegeben als *Melopoiae*, 1507), in denen die 2:1-Relation streng beachtet war. Der erste Vers von *Integer vitae* (s. oben) klang dann (die Melodie ist im Tenor)⁷ folgendermaßen:



Da alle Strophen sämtlicher Oden auf dieselben Töne zu singen waren, konnte diese Musik natürlich nicht expressiv im Sinne einer üblichen Vertonung sein: Die Komponisten der Humanistenode – auf Tritonius folgten Ludwig Senfl und Isaak Hofhaimer – stellten gewissermaßen nur ein klangliches Substrat zur Verfügung, auf dem dann die Sänger den Text erst eigentlich interpretatorisch zu gestalten hatten. So lag es wohl nicht an der Eintönigkeit dieser Kompositionsweise, auch wohl nicht so sehr am Nachlassen der Begeisterung für die Antike, wenn die Humanistenode schon mit dem 16. Jahrhundert abstarb und lange in Vergessenheit geriet, als vielmehr daran, dass sie sich mit dem von 1600 an machtvoll aufkommenden modernen Taktsystem nicht vereinen ließ:⁸ Horaz-Oden, im Schema von 2:1 vertont, widersetzten sich fast durchweg der Aufteilung in Zeiteinheiten gleicher Größe (etwa bei dem oben erwähnten Sapphiker ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), sie waren notwendig taktfrei.

Es müsste in einer eigenen Abhandlung dargestellt werden, wie einzelne Lied-, Chor- und sogar Oratoriumskomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts versucht haben, bei der Komposition antike-lateinischer Texte ihre Kenntnis der klassischen Metrik (und natürlich auch ihre jeweilige, nach Nationen z. T. differierende Aussprachegewohnheit) mit den Erfordernissen des Taktsystems auszugleichen.⁹ Generell lässt sich sagen: Entweder versuchte man, den normalen prosaischen Wortakzent (*integer vitae scelerisque purus*) mit dem starken Taktteil in Übereinstimmung zu bringen

⁶ Vgl. zuletzt: M. H. Schmid, *Musica, theorica, practica und poetica: zu Horazvertonungen des deutschen Humanismus*, in: H. Krasser (Hg.), *Zeitgenosse Horaz [...]*, Tübingen 1996, 52-67 (mit älterer Lit.); L. Benz, *Celtis, Horaz und die Musik*, in: U. Auhagen u.a. (Hg.), *Horaz und Celtis*, Tübingen 2000, 13-24; P. Bergquist / St. Keyl, „Petrus Tritonius“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 25, 2001, 749-750.

⁷ Nach E. Stemplinger, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig 1906, Nachdr. 1976, 73.

⁸ Vgl. W. Stroh, *Der deutsche Vers und die Lateinschule*, *Antike und Abendland* 25, 1979, 1-19, hier bes. 16.

⁹ Einige wenige Hinweise bei J. Draheim, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam 1981 und Draheim / Wille (wie oben Anm. 4).

– so etwa Flemming in dem oben angeführten Beispiel –, oder man rückte an diese Stelle den erst neuzeitlichen¹⁰ Versakzent bzw. Iktus (*íntegér vitáe scelerísque púrus*), wodurch zwar dem ursprünglichen Rhythmus meist etwas weniger, der natürlichen Deklamation dafür aber – denn die Betonung der Schluss-Silbe eines Worts ist sprachwidrig – umso mehr Gewalt angetan wurde. Grundsätzlich lösbar wurde das Problem erst wieder in der Musik unseres Jahrhunderts, indem es ja nun zumindest dem sogenannten E-Musiker freigestellt ist, das früher fast ausnahmslos geltende Zweier- und Dreiertaktschema zugunsten „schräger“ Taktarten aufzugeben oder auch zwischen verschiedenen Takten frei zu wechseln.

Verschiedene Wege zur Antike: Orff und Novák

Freilich wie selten wurde diese Möglichkeit genutzt! Carl Orff jedenfalls, der 1943 mit seinen *Catulli Carmina* die weitaus berühmteste Vertonung eines antiken Textes auf die Bühne und in die Konzertsäle brachte, fegte, trotz klassisch humanistischer Bildung, mit expressiv motorischen Rhythmen alle Rücksichten auf Metrik und Aussprache genialisch und fast gewalttätig beiseite. Und es war erst ein anderer, jüngerer, der es fertig brachte, mit den Mitteln der modernen Musik die eigentlich antike Verskunst wieder zu beleben und dabei ohne Pedanterie das metrische Prinzip mit einführender Interpretation des Textes zu vereinen: der tschechische Komponist und Humanist Jan Novák (1921-1984),¹¹ der, hierzulande noch immer wenig bekannt, vor 18 Jahren in Neu-Ulm gestorben ist.

Wohl nie seit dem Altertum hat sich ein Komponist so intensiv und kundig mit dem literarischen Erbe der römischen Antike beschäftigt; kein anderer hat jedenfalls in solcher Fülle und Vielfalt Werke aus allen Epochen der bis in die Gegenwart reichenden lateinischen Literaturgeschichte musikalisch gestaltet.

Bevor wir Person und Werk näher betrachten, sollen wenigstens zwei kleine, besonders einfache Beispiele vorab Nováks rhythmische Technik, was speziell die antike Metrik angeht, illustrieren.¹² In seinen postum (1985) veröffentlichten *Cantica latina* für Singstimme und Klavier (Werkverzeichnis¹³ Nr. 6) klingt der Anfang des oben zitierten Couplets von Plautus – ein von seiner Her-

¹⁰ Vgl. W. Stroh, *Arsis und Thesis – oder: wie hat man lateinische Verse gesprochen?* In: M. v. Albrecht / W. Schubert (Hg.), *Musik und Dichtung*, Frankfurt a. M. u. a. 1990, 87-119 (mit älterer Literatur). Die im Titel gestellte Frage ist nicht unumstritten.

¹¹ Vgl. zu ihm schon W. Stroh, *Jan Novák: Musiker und Lateiner*, in: M. v. Albrecht / W. Schubert (wie oben Anm. 5), 249-253: Dieser (neben verschiedenen anderen) erste Versuch wird hier fortgeführt und ergänzt. Zu Nováks Leben stütze ich mich neben persönlichen Erinnerungen (1981-1984) vor allem auf meine Aufzeichnungen von ausführlichen Gesprächen mit Elissa Novák, der Witwe des Komponisten. Verglichen ist ferner außer Lexikonartikeln (wie O. Tonetti, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 16. [Suppl.], 1979, 1415-1416; A. Nemcová, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 18, 2001, 208-210, mit älterer Literatur zu Novák) eine maschinenschriftliche Skizze von Jan Novák selbst („Lebenslauf“, 1974) und D. Pandula, *Zum Tode des großen mährischen Komponisten Jan Novák*, *Ethologie* 49, 1985, 803-814. Ein annähernd vollständiges Verzeichnis der Schriften über Novák findet man unter: www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/schriften_nov.htm. Im Erscheinen: W. Stroh, *De Iano Novák musico et poeta*, in: *Akten des Kongresses „Germania latina – Latinitas teutonica“* (Sept. 2001), München 2003, 195-216 (auch im Internet unter www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/NovakMusicusPoeta.htm). Vgl. auch das Werkverzeichnis und weitere Literatur in den folgenden Anmerkungen, außerdem jetzt: www.musica.cz/novakj/.

¹² Seine Prinzipien bei der Vertonung lateinischer Texte hat Jan Novák selbst erläutert in seiner (vor allem für Kollegen bestimmten) Schrift: *Musica poetica Latina: De versibus Latinis modulandis* (c. 1973), mit deutscher Übersetzung und lateinischem Kommentar hg. von W. Stroh, München 2001 (erhältlich über R. Spann, Verlag und Versand, Panoramastr. 23, D-82211 Herrsching; Homepage: www.antike-latein-spann.de).

¹³ Der erste Teil des Werkverzeichnisses (Jan Novák: *Vertonungen antiker Texte*) ist abrufbar unter www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/novak_11.htm.

zensdame ausgeschlossener Liebhaber versucht, mit musikalischer Gewalt deren Tür zu öffnen – nach einleitendem ironischen Zitat aus dem Anfang von Beethovens Fünfter („So knocks the fate“) folgendermaßen:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Pes - su-li, heus, pes - su-li, vos sa-lu - to lu - bens,". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The tempo/mood is marked *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some accents.

Wie man sieht, gibt der Fünfteltakt hier exakt den aus dem Wort *pessuli* (Türriegel) —○— entwickelten kretischen Rhythmus des Originals (—○— —○— —○— usw.) wieder; die im zweiten Teil des (nach 3 + 2 Achteln eingeteilten) Taktes gewissermaßen verkürzte Figur (2 statt der erwarteten 3) scheint dabei sehr ausdrucksvoll dem ungeduldigen Drängen des Ausgesperrten zu entsprechen; besonders malend sind natürlich die pochenden Zwischenspiele der von Novák mit *Quasi fores tundas* („als schläge man an die Tür“) überschriebenen Komposition. Anders als hier ist dagegen bei *Integer vitae*, unserem zweiten Beispiel, eine Art Taktwechsel nötig, um eine Vertonung nach dem 2:1-Schema zu ermöglichen:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The lyrics are: "In - te - ger vi - tae sce - le - ris - que pu - rus". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some accents.

Die Abwechslung von 5/8 und 4/8, die aber gar nicht genau als solche gehört wird (da die Taktteilung äußerlich bleibt), ergibt hier einen graziös wiegenden und zugleich spannungsreichen Rhythmus, der sich bis zum dritten Vers der Strophe durchhält, um dann erst, in der vierten, in einen reinen 4/4 Takt aufgelöst zu werden. Schwerlich dürfte je eine nachantike Komposition den Zauber der sapphischen Strophe authentischer und musikalisch reizvoller vermittelt haben.

Erste Lateinbegeisterung: Der Lyriker Horaz

Es war Jan Novák, der am 8. April 1921 in Nová Ríše, einem mährischen Bauerndorf, als Sohn eines Kleinkaufmanns geboren wurde, nicht unbedingt an der Wiege gesungen, dass er einmal der Lateinkomponist seines Jahrhunderts werden sollte. Immerhin lernt er auf dem strengen von Jesuitenpatres geleiteten Internat von Velehrad, wenn auch zunächst ohne sonderliche Neigung,

Latein und Griechisch – bis ihm, zum erstenmal, seine Freiheitsliebe zum Verhängnis wird. Im offenen Widerstand gegen die Disziplin der Anstalt zieht er mit zwei Mädchen am Arm durch die Stadt und provoziert so absichtlich seine Relegation. Zunächst ohne die Unterstützung der verstorbenen Eltern, schafft er doch in Brünn 1939 sein Abitur und nimmt währenddessen schon den ersten Unterricht in Theorie und Komposition. Es folgt ein ordentliches Studium am dortigen Konservatorium vor allem bei V. Petrzelka, unterbrochen durch Zwangsarbeit in Deutschland, später auch in Prag bei P. Borkovec; nach dem Zweiten Weltkrieg werden seine ersten Orchesterwerke öffentlich aufgeführt. Eine frühe lateinische Komposition entsteht schon 1947 mit den *Carmina Sulamitis* (Werkverz. Nr. 7), einer Vertonung von Texten aus dem biblischen Hohen Lied in der kirchlichen Normalfassung, der auf Hieronymus zurückgehenden so genannten Vulgata; das klangschöne Werk für Mezzosopran und Orchester bzw. Klavier zeigt aber mit seinen freien Melismen noch nicht Nováks spätere Passion für den lateinischen Sprachrhythmus.

Die entscheidenden musikalischen Impulse gibt Amerika. Ein Stipendium setzt Novák in die Lage, 1947/48 in der Tanglewood Summer School bei Aaron Copland und vor allem in New York bei seinem Landsmann Bohuslav Martinu zu studieren: Von ihm, dem hochgebildeten Menschen und Erben der großen mährischen Musiktradition, lernt er die Kunst, wie er selber sagt, aus wenigen Motiven viel zu machen; ihn verehrt er zeitlebens als *divinus musicus*. Entgegen der allgemeinen Erwartung bleibt er dann aber nicht in den USA, sondern kehrt in die gerade kommunistisch werdende Heimat zurück, vor allem auch, um 1949 Eliška Novák – später nach Vergils Dido „Elissa“ genannt – zu heiraten. Mit ihr bildet er ein erfolgreiches Klavierduo; im Übrigen lässt sich mit Musik für Rundfunk, Film und Theater in der Tschechoslowakei so viel Geld verdienen, dass Nováks mit ihren zwei Töchtern trotz politischem Ärger des *pater familias* – ein anzügliches Motiv in einer staatlich angeforderten Polka wird einmal als Beleidigung der Partei interpretiert und mit Entzug von Kompositionsaufträgen auf ein Jahr bestraft – sich Ende 1950er-Jahre die schönste Villa in Brünn kaufen und mit vielen Gästen ein beschwingtes Leben führen können.

Die eigentliche Wendung zum Latein, der Sprache des Klassenfeinds, vollzieht sich im dezidierten Gegensatz zur offiziellen Kulturpolitik. Wie es genau dazu kam, wäre im Einzelnen noch aufzuklären. Auslösend scheint ein lateinisches Zitat gewesen zu sein, das Novák etwa Mitte der 1950er-Jahre von einem Freund auf der Straße zugeworfen wurde und das er zu seinem Ärger nicht recht verstand. Er konsultiert die Bibliotheken, vom einen kommt er aufs andere – und unversehens hat er sich, wie es scheint, verliebt in die ihm an sich ja schon bekannte Sprache von Cicero und Vergil. Dabei war es nunmehr vor allem der Rhythmus der Poesie, der, von so wenigen erfüllt, auch von den Philologen meist überhört, ihn, den Musiker, faszinierte und schon bald zu Kompositionen anregte. 1959 entstehen die „Zehn Horazoden“, *X Horati carmina*, strophisch vertont für Gesang und Klavier (Werkverz. Nr. 15), ein Werk, das, leider bis heute ungedruckt – zwei Stücke sind immerhin in die *Cantica latina* (1985) übernommen worden –, in *nuce* schon Nováks ganze Kunst im Umgang mit dem Metrum und seinen Sinn für Horaz zeigt – den die heutige Latinistik meist nicht einmal als Gesangsdichter gelten lassen möchte.¹⁴

Vom ersten, zur Einstimmung präludierenden Lied (carm. 1, 32) an die Lyra, das Instrument des „Lyrikers“, abgesehen, gelten alle vertonten Gedichte der Liebe, dem Thema, das auch sonst No-

¹⁴ Seit Anfang des 19. Jahrhunderts gelten die Horaz-*Carmina* meist als Buch- bzw. Leselyrik; vgl. dagegen (m. E. zu Recht) G. Wille, Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz, in: Eranion (Festschr. H. Hommel), Tübingen 1961, 169-184 (vgl. auch die in Anm. 2 zitierte Arbeit); die übliche Ansicht versucht zu begründen

Nováks lateinisches Werk durchzieht; und sie zeigen den als Erotiker meist abgewerteten Dichter Horaz als Meister einer vielgestaltigen, freilich oft ironischen Liebesrhetorik, von der zart sinnlichen Werbung (carm. 1, 23) über die physischen Qualen der Eifersucht (carm. 1, 13) und hilflosen Empörung (carm. 2, 8) bis zur vergeblichen Entsagung (carm. 3, 26) und Kapitulation (carm. 1, 19): Konsequent mündet das Werk in einen Hymnus auf die von Horaz so oft apostrophierte Liebesgöttin: *O Venus regina ...* (carm. 1, 30).

Metrisch ist der vom Komponisten in jeder Hinsicht durchdachte Zyklus so angelegt, dass am Anfang und Ende – Musik und Liebe, verkörpert in Lyra und Venus – jeweils eine sapphische Strophe, das Metrum, das Novák immer am liebsten vertont hat, zu stehen kommt. Im Übrigen bringen die ersten sechs Lieder je ein neues Versmaß; in den verbleibenden vier werden zwei schon vorgestellte Maße (die sapphische und die vierte asklepiadeische Strophe) je noch zweimal variiert. (Das Grundprinzip einer solchen metrischen Anordnung hat Novák von Horaz selbst, wenn auch in sehr veränderter Form, übernommen.¹⁵) Dabei zeigt Novák gerade durch solche Variationen, wie es möglich ist, auch bei Bewahrung einer strengen 2:1-Relation bezüglich langer und kurzer Silben – von ihr weicht er nur selten (in carm. 1, 32; 1, 13; geringfügig auch in 1,4) ab –, demselben Versmaß je nach dem Inhalt des jeweiligen Gedichts ein völlig verschiedenes Ethos zu geben. Dies bewirkt nicht nur die verschiedenartige Figurierung der Klavierbegleitung (die vom strengen 4/4 Takt in carm. 1,4 und 3/4 Takt in carm. 3, 12 bis etwa zum geordneten Wechsel von 4/8, 9/8, 11/8, 10/8 in carm. 1, 19 geht), sondern vor allem auch die Möglichkeit, am Ende und gelegentlich auch in der Zäsur des Verses eine (verschieden lange) Pause zu machen. Noch beim Abschluss der *Cantica latina* kurz vor seinem Tod stellt Novák mit Stolz fest, dass er, bei aller metrischen Genauigkeit, nie eine sapphische Ode in genau gleicher Gestalt wie eine andere komponiert habe.

Erotisches von Catull, Sulpicia und Vergil

Von seinem nächsten lateinischen Werk, den für Sopran und Cello geschriebenen *Dulces Cantilena* (1961), die wiederum dem Hohen Lied der Bibel, diesmal aber in der metrischen Version eines tschechischen Renaissancedichters, gewidmet sind, müssen wir, da hier speziell von der Antike die Rede sein soll, absehen. Notiert sei immerhin, dass für Novák, der die lateinische Sprache als eine überzeitliche, nicht an das Altertum gebundene ansieht, neulateinische Texte, ihre literarische Qualität vorausgesetzt, immer fast gleichberechtigt neben den antiken stehen.¹⁶ Seit den frühen 1960er-Jahren beginnt er ja auch, selbst als lateinischer Dichter aufzutreten und dabei die Poesie sogar um neu erfundene metrische Formen zu bereichern.¹⁷

Der nächste klassische Dichter, dem er sich widmet, ist der nach Horaz mit Abstand wichtigste Lyriker Roms: Catull. In größtem Gegensatz zum erwähnten, populär leidenschaftlichen Werk Orffs schreibt er 1962, in esoterischer Zwölfontentechnik der Mode des Westens huldigend, die ver-

H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, Bd. 2, Darmstadt 1973, 244-249. (Der einschlägige Abschnitt ist jetzt allerdings getilgt in der 3. Aufl. 2001.)

¹⁵ Horaz eröffnet sein Epodenbuch mit zehn Gedichten im selben Versmaß, denen sieben Gedichte in je verschiedenem Maß folgen; umgekehrt beginnt das Odenbuch mit verschiedenen Strophenformen in den ersten neun Liedern (den sog. Paradeoden).

¹⁶ Die einschlägigen Werke sind erfasst bei Draheim, *Conspectus rerum omnium quae Ianus Novacus lingua Latina concinenda fecit*, in: *Vox Latina* [Universität Saarbrücken] 17, 1981, 99-101.

¹⁷ Nováks Dichtungen sind kurz gewürdigt von Theodoricus (Dirk) Sacré, *De Iani Novák carminibus Latinis in memoriam suavissimi poetae, Melissa* [Brüssel], Jan. 1985, 5-7. Vgl. jetzt von demselben: *Musa superstes. De poesi saeculi XXⁱ schediasma*, Rom 2001, 37-39.

spielte kleine Kantate über den „Catullischen Spatzen“, *Passer Catulli*, für Bass, Streichquartett (mit Kontrabass) und Bläserquintett (Werkverz. Nr. 25), ein Werk wieder mit erotischer Thematik, aber diesmal voller Schalkhaftigkeit: Der lässig urbane Rhythmus des römischen Phalaecus – auch er war einmal (in den 50er-Jahren v. Chr.) eine kurze Modeerscheinung – wird dabei bravourös abgewandelt (in Catull 3 freier als in 2). Richard Novák, Jans Cousin, der berühmte tschechische Bassist, dem er das Werk widmet, war bei der Uraufführung der stilsichere Interpret; die Begleitmusik machte das von Novák gegründete Ensemble „Schöpferische Gruppe A“ bzw. *Parasiti Apollinis* (Schmarotzer Apolls). Im Übrigen hat Novák von der seiner Umwelt ohnehin suspekten Dodekaphonie selbst bald wieder zurückgefunden zur, wie er schreibt, „alten guten und schönen Musik“ (1974) – nicht weil er am Sozialistischen Realismus Gefallen gefunden hätte, sondern, wie er mündlich bekannte: *quia libertatem amo* („weil ich die Freiheit liebe“), ein Lebensmotto. Ähnlich wie den *Passer Catulli* könnte man auch die mittellateinische Kantate *Ioci vernaes* (Späße zum Frühling) für Bass und neun Instrumente (1964) als eine Art Konkurrenzunternehmen zu Orff, diesmal den weltberühmten *Carmina Burana*, ansehen: Hier hat Novák auch die seinerzeit grassierende Aleatorik einbezogen, und sogar ein Tonband mit diversen Vogelstimmen durfte bei seiner Neutönerei mitzwischern. Dann entstehen, nach einigem Neulateinischen (darunter einem süffigen Rockschlager auf einen Text von Josef Eberle, dem gekrönten Lateindichter und Chefredakteur der Stuttgarter Zeitung), zwei dezidiert tonale Werke, die wiederum deutlich aufeinander bezogen scheinen: Die *Amores Sulpiciae* (1965) für vierstimmigen Frauenchor (Werkverz. Nr. 3) stellen Roms einzige Dichterin, die heute wenigen bekannte, nie zuvor vertonte, Sulpicia mit einem Reigen von sechs heißblütigen erotischen Kurzelegien vor. Das nicht eigentlich zum Gesang bestimmte, musikalisch eher spröde Distichon (aus Hexameter und Pentameter), wird dabei unter Wahrung der Quantität, nicht der 2:1-Relation, jeweils verschieden aufbereitet, besonders einfach in der sechsten, letzten Nummer (wo das 6:1:1 der Daktylen, — ∪ ∪, die Leidenschaftlichkeit gegenüber dem „regelrechten“ 2:1:1 fühlbar verstärkt) – ein apartes Werk, das seiner Entdeckung nicht nur durch die Feministen harrt:

SOPR. I *f*
Ne ti-bi sim me-a lux ae - que iam fer - vi-da cu - ra

SOPR. II
Ne ti-bi sim me-a lux ae - que iam fer - vi-da cu - ra

ALTO I *f*
Ne ti-bi sim me-a lux ae - que iam fer - vi-da cu - ra

ALTO II
Ne ti-bi sim me-a lux ae - que iam fer - vi-da cu - ra

In dem Gegenstück für Männerchor, *Catulli Lesbia* (1968 [Werkverz. Nr. 8]), einer ebenfalls aus sechs Nummern bestehenden Darstellung männlicher Liebesleidenschaft, sind schon nach Ausweis des Titels die Texte wieder aus Catull genommen, wobei diesmal die Rhythmen abwechseln.

Eingerahmt von Phalaeceen (Catull 5 und 58) folgt (in verschiedenen Taktarten) ein zum ersten Mal durchkomponiertes Gedicht in sapphischen Strophen (Catull 51) und schließlich, in direkter Konkurrenz zu Orff, das berühmte elegische *Odi et amo* (Catull 85) sowie das hinkjambische Meisterstück *Miser Catulle* (Catull 8) – wann hätte die Muse je graziöser den Schlepplfuß nachgezogen! Der tieftraurige Schluss von Catull 76 (wieder elegisch) beendet den Zyklus, der diesmal, ähnlich wie Orffs Werk, eine quasibiographische Summa der Liebe Catulls, vom anfänglichen Überschwang bis zur endgültigen Verzweiflung, gibt. Er sollte zusammen mit den fast durchweg hoffnungsfroheren *Amores Sulpiciae* aufgeführt werden.

Ganz dem Liebesempfinden der Frau widmet Novák seine größte und vielleicht wirkungsvollste Klassikerkomposition, die noch in Brünn entstandene Kantate *Dido* (1967) für Mezzosopran, Sprecher, Männerchor und Orchester (Werkverz. Nr. 10); dank einer Platteneinspielung des vor einigen Jahren verstorbenen Rafael Kubelík, eines Novák tief verbundenen Landsmanns, ist sie ja auch bei uns relativ bekannt geworden.¹⁸ Zum ersten Mal wagt er sich hier an einen Text von Roms Nationaldichter Vergil, der, obwohl sein Hexameter nicht gerade nach Musik zu rufen scheint, schon in der Renaissance öfter wegen seiner einzigartigen Expressivität vertont wurde; Dido, die unglückliche, geliebte und verlassene Heldin des vierten Buchs der „Aeneis“ (das übrigens auch Friedrich Schiller übersetzt hat), war ja auch eine von Purcell bis zu Berlioz beliebte Opernfigur. Anders aber als etwa diese großen Vorgänger konzentriert sich Novák völlig auf die Hauptgestalt, die Karthagerkönigin Dido (klammert also den tragischen Konflikt ihres Liebes- und vermeintlichen Ehepartners, des aus Troia flüchtigen Aeneas, ganz aus). Der Zuhörer erlebt die Geschichte ihrer Leidenschaft von deren erstem Bewusstwerden bis zum im Selbstmord endenden Wahnsinnsfinale. Nur Dido allein singt neben dem für die erzählenden Partien zuständigen (sprechenden) Rezitator und dem Männerchor, der quasi als idealer Zuhörer die Sympathie für die Heldin auszudrücken und auch zu erregen hat. Novák musste hier fast nichts zufügen: Schon Vergil hatte öfter, die epische Objektivität verlassend, sein persönliches Mitgefühl für die leidende Fürstin ausgesprochen und sich sozusagen hinreißen lassen zu Ausrufen wie dem berühmten: *Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!* („Schlimmer Amor, wozu zwingst du nicht die Herzen der Sterblichen!“) Gerade in solchen a-cappella-Chören des Männerchors erreicht Novák die höchste musikalische Intensität; und unvergleichlich rührend und melodisch sind die Verse – oft auch vor Novák komponiert, aber nie schöner –, in denen Dido Abschied von einem Leben nimmt, das nicht nur in einer unglücklichen Liebe, sondern auch in großer staatsmännischer Leistung bestanden hat. Wenn es vor allem Witz, Ironie und Ingeniosität waren, die man dem Werk des jungen Novák nachrühmte¹⁹ – das *génie latin* passt wahrlich gut dazu –, so hat er spätestens in dieser Vergilkantate ebenso zum großen, bezwingenden Ausdruck des Gefühls gefunden, freilich ohne auch hier den Humor ganz fehlen zu lassen: Man höre etwa, wie bei der Jagd, die Dido und Aeneas zuerst in der Liebesgrotte vereint, die swingenden Rhythmen des lärmenden Orchesters echt afrikanisches – wir sind ja in Libyen – Colorit beisteuern.

¹⁸ Vgl. neben dem Beiheft zur Platte auch das Programmheft der New Yorker Philharmoniker (mit Beitrag von B. Folkman) zur Aufführung der *Dido* im April 1986 (unter M. Turnovsky). Gelegentlich wurde das Werk auch schon Gegenstand lateinischer Facharbeiten an bayerischen Gymnasien.

¹⁹ Vgl. bes. die Vorrede von E. Herzog zur Partitur von Nováks Martinu-Variationen (1959), Panton (Prag), S. IV (vorhanden im Institut für Klassische Philologie der Universität München).

Der Lateiner im Exil

Mit Dido und Aeneas, die sich beide als Flüchtlinge (aus Tyros bzw. Troia) eine neue Heimat suchen müssen, hatte Novák wie vorausahnend eigenes Schicksal gestaltet: Das Jahr der Erstaufführung, 1968, wurde auch das seines Exils. Schon 1961 hatte es die erste große Auseinandersetzung mit der Partei gegeben: Novák weigerte sich damals, als guter und freier Demokrat, wie er immer sagte, zu einer „Wahl“ zu gehen; man trug ihm – war er doch der einzige Brünner Prominente, der so etwas wagte – die Urne sogar ins Haus nach: vergeblich. Dröhnend folgte die Drohung: „Die Folgen für Sie und Ihre Familie werden Sie sich selbst zuzuschreiben haben!“ Es wurde zunächst noch nicht so schlimm: Dem Ausschluss aus dem Komponistenverband folgte zwar wieder einmal der Entzug staatlicher Aufträge, aber Freunde und geheime Gesinnungsgenossen halfen aus, mit Geld und hier und da einer Radio- oder Filmmusik – schon nach einem Jahr war der kaum Entbehrliche still und leise wieder aufgenommen. Anders kam es nun 1968, im Jahr des Prager Frühlings. Zwar glaubte der leidenschaftliche Antikommunist Novák nie an die Möglichkeit des von Dubcek erträumten „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“, aber er unterschrieb – wie sollte er anders? – die „Zweitausend Worte“, ein Manifest fortschrittlicher Künstler und Intellektueller, das ihren Verfassern verhängnisvoll wurde. Als die russischen Panzer am 21. August alle tschechischen Hoffnungen in Prag niederwalzten, war Novák gerade mit einem Chor Pavel Kühns bei einem Festival im italienischen Arezzo. Rasch entschließt er sich, nicht mehr in die Heimat zurückzukehren und, besonders auch zum Schutz vor Repressalien, seine Familie nachzuholen. Zwei Wochen später trifft man sich nach abenteuerlicher Flucht in Wien; nachdem eine Zusammenkunft mit Freunden in Deutschland enttäuschend verlaufen ist, ergibt sich für beide Nováks die Möglichkeit einer Beschäftigung an Theater und Konservatorium im dänischen Århus, der ersten Fluchtstation des *musicus exul*.

Zwei lateinische Werke dokumentieren die Wut des Verbannten: In seinem großen, auch preisgekrönten Gedicht *Furens tympanotriba* (Der rasende Paukenschläger) versucht Novák, in catullisch stilisierten, hämmernden Phalaeceen das Gewissen Europas wachzutrommeln. Die kurze Kantate für Chor und Orchester *Ignis pro Ioanne Palach* (1969) feiert wiederum in Nováks eigenen phalaeceischen Versen – es ist offenbar das erste Mal, dass er sich selbst vertont – die Erinnerung an den jungen Helden, der sich als Protestfackel auf dem Prager Wenzelsplatz verbrannt hat: Das Werk kann in der Heimat gerade noch uraufgeführt werden, dann sorgt bei uns Kubelík für sein Bekanntwerden (nach der „Wende“ ist, 1990, der *Ignis* die erste Komposition Nováks, die im Smetanasaal von Prag erklingt). Aber auch die römische Antike gibt Stoff zu musikalischer Trauarbeit. Novák vertont die ergreifende Klage über den Untergang Troias im Eingang von Senecas Tragödie „Troas“ (bzw. „Troades“): Der *Planctus Troadum* (1969) für Alt, Frauenchor, Celli, Kontrabässe und Schlagzeug (Werkverz. Nr. 26), bestehend aus dem Monolog der Hecuba in – von Novák zum ersten Mal vertonten – jambischen Trimetern und einer quasi rituellen Totenklage in Anapästern – auch dieses Metrum war neu für ihn –, ist ein Werk von einer für den Komponisten geradezu einzigartig düsteren Majestät. Bildungsgeschichtlich ist es darum bedeutsam, weil hier im Chorlied wohl zum ersten Mal ein genuin musikalisches Stück des römischen Theaters – wie die neuere Forschung plausibel gemacht hat, schrieb der Philosoph Seneca seine Tragödien in der Tat für die Bühne²⁰ – wieder auch für eine szenische Aufführung verfügbar gemacht wurde.

²⁰ Vgl. L. Braun, Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen? *Res publica litterarum* 5, 1982, 43-52 (mit älterer Literatur); bezüglich der Troas habe ich die Bühnenwirksamkeit selbst erprobt (W. Stroh / B. Breitenberger, Inszenierung Senecas, in: *Orchestra* [...] (Festschr. H. Flashar), Stuttgart / Leipzig

Der von der zünftigen Latinistik zu Unrecht meist verachtete Theaterdichter Seneca faszinierte Novák so sehr, dass er sich bis in sein letztes Lebensjahr mit dem Gedanken an eine Bühnenmusik – d. h. eine Vertonung der Gesangspartien – zu Senecas Meisterwerk „Medea“ trug. Hier bleibt ein Schatz, den die Komponisten der Zukunft noch werden heben müssen.

Im Übrigen scheint das Exil nicht die innere Kontinuität von Nováks Schaffen zu unterbrechen. Und dies heißt: Lieblingsautor bleibt zunächst Vergil. Kein Werk dieses Meisters spricht mehr von Musik, ist selber musikalischer als seine „Bucolica“ (Hirtengedichte) bzw. „Eklogen“. In einer noch von Brünn aus übernommenen, dann im Herbst 1969 in Eile ausgeführten Auftragsarbeit für die norditalienische Stadt Rovereto – die bald auch seine neue Wahlheimat wird – vertont Novák, mit genialem Griff auswählend, als *Mimus magicus* für Sopran, Klarinette und Klavier (Werkverz. 18) den zweiten Teil des achten Gedichtes, in dem eine verliebte italische Bäuerin ihren entlaufenen Liebhaber Daphnis mit allerlei schwarzem Hokuspokus und einem veritablen Zauberlied zurückholen will:

ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim ...

Schafft von der Stadt mir nach Haus, meine Lieder, verschafft mir den Daphnis ...

heißt der daktylisch schnurrende, streng metrisch gesungene Vers, der, wie ein Kehrreim wiederkehrend, musikalisch eine Art Rondoform hervorbringt. Lange ist alle Liebeshexerei und Müh vergebens, die Opferglut auf dem Zauberherd scheint schon erloschen – da lassen Vergil und Novák plötzlich Feuer und Lebensmut hell aufschließen: Er kommt!

parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina, Daphnis.

Schweiget, – es kommt von der Stadt – meine Lieder! – nach Hause der Daphnis.

Das ebenso dramatische wie humorvolle Werk ist, wie ein Münchener Experiment 1994 gezeigt hat,²¹ auch für eine szenische Aufführung geeignet.

Wie einst der Männerchor *Lesbia Catulli* auf den Frauenchor *Amores Sulpiciae* folgte, so antwortet nun dem weiblich-italischen Liebeszauber des *Mimus magicus* die Liebesklage des griechischen Sängers Orpheus: In Nováks nächster Vergilkantate, *Orpheus et Eurydice* (1970), diesmal für Sopran, Klavier und Viola d'amore (Werkverz. Nr. 24), ist die Poesie der Liebe vor allem ein zweckloses Sichverströmen im Schmerz, wie es Vergil (im letzten Buch seines Lehrgedichts von der Landwirtschaft, den „Georgica“) mit herber Süßigkeit beschrieben hat. Leider ist, während der *Mimus* schon zweimal für die Schallplatte eingespielt wurde, dieses reizvolle Werk noch nicht einmal uraufgeführt worden: Keiner der auf Barock erpichten Viola-d'amore-Spieler konnte bisher für die Einstudierung der anspruchsvollen Partie erwärmt werden. Auch die *Fugae Vergilianae* (1974) für gemischten Chor (Werkverz. Nr. 13), Nováks originellste Vergilkomposition, sind jedenfalls als ganzes noch nicht in den Konzertsaal gekommen. Dem Doppelsinn von *fuga* entsprechend, sind sie vertont in „Fugen“-Form und bestehen aus vier Vergilversen bzw. -partien, die je das Thema „Flucht“ behandeln – von der Flucht aus der Heimat bis zur Flucht der verrinnenden

1994, 248-269), dabei allerdings nicht Nováks Musik, sondern vor allem aus Kostengründen eine neue Gesamtkomposition (von Martin Keeser) verwendet.

²¹ Von dem Konzert zum 10. Todestag am 17. 11. 1994 (Programmheft: In memoriam Jan Novák) mit Makiko Kurokouchi als Sängerin und Bernadette Schnyder als tanzender Amaryllis (den Klavierpart spielte Nováks Tochter Dora) existiert auch eine Videoaufzeichnung (s. Werkverzeichnis).

Zeit –, so dass also Nováks Lebensschicksal überraschend mit seiner kontrapunktischen Leidenschaft verschmilzt.

Auf italischem Boden

Seinem Lebenslauf sind wir damit schon vorausgeeilt. Die nächsten Fluchtstationen waren, von 1970 an, wie schon angedeutet, Rovereto mit seiner Musikschule und Riva am Gardasee, wo man eine Wohnung fand: Ausschlaggebend bei der Wahl seines Exilortes waren für Novák nicht die dortigen, eher bescheidenen beruflichen Möglichkeiten, sondern vor allem, dass er, besonders in der Academia Lentorum, Menschen fand, die mit ihm in der Sprache des Terenz – auch wenn Italienisch bald gelernt ist – Konversation machen konnten. Hier gewinnt er einen lateinbegeisterten Verleger, Zanibon, der nun seine Werke betreut; hier veranstaltet er 1972 zum ersten Mal „Feriae Latinae“, Musikfestspiele mit Konzerten und Theater, aber auch Vorträgen und Dichterlesungen in lateinischer Sprache (hieraus geht auch sein größtes Werk, die erst 1990 in Brunn uraufgeführte Oper *Dulcitius*, nach einem Text der Rosvitha von Gandersheim, hervor); hier gründet er vor allem mit jungen Enthusiasten den ersten und einzigen Lateinchor der Welt, „Voces Latinae“, mit dem er sogar nach Rom reist und beim Papst eine Audienz erwirkt (aber Paul VI. ist nicht so recht entzückt, wenn man ihn auf lateinisch anredet ...).

Angeregt vom Musik-, insbesondere vom Klavierunterricht, den er in Rovereto zu geben hat, entdeckt er an sich auch eine pädagogische Ader und schreibt eine Reihe von Werken für die Jugend, neben viel Instrumentalem auch wieder Lateinisches:²² *Dicteria* nach eigenen Texten für Kinderchor, zwei *Florilegia* mit mittelalterlichen Versen zum einfacheren Singen, vor allem aber die köstliche *Schola cantans* (1973) aus „ernsten“ (*graves*) römischen Autoren für Gesang und Klavier (Werkverz. Nr. 29), eine geniale Adaptierung metrisch lateinischer Texte an heutige Poprhythmik. Meist sind nur minimale Retuschen nötig, damit sich die Quantitäten des antiken Textes den Anforderungen der U-Musik bequemen – wie in dieser Phaedrus-Fabel vom Fuchs und Raben, deren jambischer Senar ungezwungen – auch die Schluss-Synkope ist völlig „klassisch“ – einen dem Inhalt entsprechenden „Foxtrot“ (Novák: *passus vulpinus*) ergibt:

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics underneath: "cum de fe-ne-stra cor-vus rap-tum ca-se-um ca-se-um". The middle staff is the piano accompaniment, showing chords: G, B7, Em, D7, Em, D7, G. The bottom staff is the bass line. The music is in a 4/4 time signature and features a simple, rhythmic melody with a syncopated ending.

Zum Glück hat Novák diese alle Lateinschüler begeisternden Songs mit seinem Chor und kleiner Jazzband auf Schallplatte (mittlerweile: CD) eingespielt und dabei auch die eigene vitale Stimme als in Liebesnöten grollender Horaz verewigt. Das schönste dieser Werke für die Jugend sind aber

²² Vgl. J. Draheim, Vertonungen antiker Dichtung und ihre Behandlung im Unterricht, *Der altsprachliche Unterricht* 23, H. 5, 1980, 6-27.

die, freilich erst später (1981) in Deutschland, entstandenen *Aesopia* (Werkverz. Nr. 1, vgl. Nr. 2) für Chor, Orchester (bzw. zwei Klaviere) und, wenn möglich, Tanz bzw. Ballett: Aesopus, phrygischer Sklave und buckliger Meister der Tierfabel, treibt hier, wieder zu den Senaren des Phaedrus, seine Menagerie auf die Bühne und veranstaltet die amüsanteste zoologische Gartenschau, die es seit dem „Carnaval des animaux“ von Saint-Saëns gegeben hat. Wenn sich ein mit dem Kindergemüt Jan Nováks ausgestatteter Choreograph oder besser noch Solotänzer – denn die *Aesopia* rufen nach einem antiken *pantomimus*²³ – und ein entsprechender Dirigent einmal zusammentun sollten, dann müssten sich mit diesem zündenden Werk die Bühnen erobern lassen.

Fröhliche Armut

Wie glücklich insgesamt, trotz äußerer Armut, für den einst verwöhnten Novák die Zeit in Rovereto war, zeigt die vor allem auch in seinen Prosakompositionen kräftig durchschlagende gute Laune. In *der Schola cantans* wagt er es, den leibhaftigen Caesar mit dem berühmten Anfang seines „Bellum Gallicum“ als schmetterndem Militärmarsch, oder eher: beschwingtem soldatischem Wanderlied – unseren Gleichschritt jedenfalls kannten die Römer noch nicht – in Töne zu setzen;²⁴ denselben parodistischen Geist atmet das für Männerchor gesetzte, nicht minder bekannte, ja geradezu sprichwörtliche Prooemium von Ciceros erster Rede gegen Catilina: *Quo usque tandem ...?* Sie ist erster Teil eines mit „Politicon“ überschriebenen Werks (1977 [Werkverz. Nr. 27]), das im Übrigen satirische Texte von Seneca (Anapäste aus der „Verkürbissung“ des toten Kaisers Claudius) und dem Novák geistesverwandten amerikanischen Dichterphilologen Harry C. Schnur (C. Arrius Nurus) enthält;²⁵ schon die Überschrift zeigt, dass sich Novák von der sein lateinisches Jugendwerk beherrschenden erotischen Thematik gelöst hat – nicht dagegen von der Begeisterung für lateinischen Sprachrhythmus, dem auch die Prosawerke nachspüren.

Dies gilt vor allem für das Meisterwerk seines Humors, den *Apicius modulatus* (1971) für hohe Stimme und Gitarre (Werkverz. Nr. 4), einer (um einige Martialepigramme erweiterten) höchst vergnüglichen Sammlung original antiker Kochrezepte, die z. T. geradezu expressionistisch, als handle es sich um gefühlvoll lyrische Texte, musikalisch ausgestaltet werden: Bei der deutschen Erstaufführung (1986) durch die kochlöffelbewehrte Roveretanerin Anna Baldo – ihr und ihrem Mann ist das Werk auch gewidmet – gelang es, beides, die Kompositionen wie die einschlägigen Apiciusgerichte, zugleich auf die Bühne bzw. unter das Publikum zu bringen. Hier, wenn je, wurde das erreicht, was sich Novák nach eigener, nur halb scherzhafter Aussage von all seinen Konzerten wünschte: dass sich das Publikum vor Vergnügen gelegentlich auch einmal auf die Schenkel schlägt.

Gewichtiger sind die Kompositionen von Horaz, zu dem Novák nun nach weit über einem Jahrzehnt zurückkehrt. Die aus neun Oden bestehende Motette *Servato pede et pollicis ictu* (1972) für gemischten Chor (Werkverz. Nr. 30) gibt schon durch den Titel („Nach Versfuß und Daumenschlag“ – gemeint ist der Schlag des Daumens auf die Lyra bei der Einstudierung des Chores) zu

²³ Ein erster Versuch in dieser Richtung wurde 1996 bei einer Tagung des Deutschen Altphilologenverbandes in Jena gemacht; bei der szenischen Erstaufführung in Brünn 1990 tanzte ein (mit Elementen des modernen Pantomimus choreographiertes) Ballett.

²⁴ Mit diesem Werk, im Arrangement für Chor und Jazzband (vgl. die CD unter Werkverz. Nr. 29), wurde im Mai 2000 die große Römer-Ausstellung des Freistaats Bayern in Rosenheim eröffnet.

²⁵ Schnurs Gedichte, verfasst zur Errichtung der Berliner Mauer, enthielten den leidenschaftlichen Appell, gegenüber den Feinden der Freiheit auf der Hut zu sein. So war es eine sonderbare Ironie der Musikgeschichte,

verstehen, dass Novák hier in Konkurrenz zu den alten, der Nachbildung des Metrums dienenden Humanistenoden tritt: Von den neun Oden gehören fünf zu denjenigen, in denen Horaz selbst am Anfang seines Werkes (in den neun so genannten Paradeoden, *carm.* 1, 1-9) diverse Versmaße vorgestellt hatte. Auf der Buntheit, nicht (wie in den *X Horati carmina*) auf einem thematischen Zusammenhang, liegt der Akzent des melodisch und harmonisch höchst aparten Werkes, das demnächst in der Interpretation von Rupert Huber auch auf einer CD vorgestellt werden soll. Noch frappanter ist die musikalische Wirkung der horazischen Rhythmen in zwei rein instrumentalen Werken: Sowohl in dem *Odarum concentus* (1973) für Streicher (Werkverz. Nr. 23) als auch in der *Cithara poetica* (1977) für Gitarre solo, als der Entsprechung zur antiken Lyra bzw. Cithara (Werkverz. Nr. 9, vgl. die Klavierbearbeitung Nr. 22), werden wohl erstmals in der Musikgeschichte antike Metren ohne ihre Texte vorgeführt. Nichts könnte die zeitlose Überlebenskraft der antiken Musik sinnfälliger dokumentieren als diese schier musikalisch faszinierenden Experimente. Sie sind bei Novák nicht einmal ganz auf den *numerous Horatius* (den „rhythmenreichen Horaz“, wie Ovid ihn nennt) beschränkt: In *Bucolicon* (1979 [Werkverz. Nr. 5]) unterlegt er den einzelnen Sätzen, freilich nur an bestimmten Stellen, ausgewählte Verse aus Vergils Eklogen. Auch die *Hymni christiani* (1983 [Werkverz. Nr. 16]) sind ähnlich angelegt.

Letzte Lebenszeit im Lande des Erbkönigs

Wieder haben wir, der inneren, von den Lebensumständen nur wenig beeinflussten Einheit von Nováks Werk folgend, einen Einschnitt seines Lebens übersprungen. Nach mehrjährigem Hin und Her entschloss er sich 1977, dem wirtschaftlichen Druck und dem dringenden Wunsch seiner Angehörigen folgend, endgültig Italien zu verlassen und nach Deutschland, ins Land von „Nebel und Erbkönig“, wie er klagt, zu übersiedeln, er, der mediterrane Lateiner und inzwischen sogar italienische Staatsbürger, *civis paene Romanus*! Die Musikschule von Neu-Ulm verschafft vor allem Frau Novák, die ihrem Mann fürs Komponieren Muße schaffen will, ein angemessenes Salär; und hier endlich im Spannungsraum der Universitätsstädte Heidelberg, Tübingen und München findet Novák, wenn auch nur recht mühsam und zögerlich – denn wie den Musikern zu sehr Lateiner, ist er den Lateinern entschieden zu sehr Musiker – Freunde unter den deutschen Altphilologen, die sich von seinem, dem Wissenschaftler oft etwas suspekten, humanistischen Elan mitreißen lassen. Wie schon 1969 ein Auftritt beim Lateinkongress in Avignon²⁶ gibt nun 1981 die umjubelte Uraufführung der *Aesopia* bei einer Tagung des Deutschen Altphilologenverbandes in Trier neuen Schaffensmut und Hoffnung auf Unterstützung von denen, die ihn verstehen können; und im Herbst 1983 – hier durfte ich selbst mitwirken – finden als Fortsetzung der früheren „*Feriae Latinae*“ auf Schloss Ellwangen unter dem Motto *Amor docet musicam* (Liebe lehrt die Musenkunst) zum ersten Mal die internationalen Lateinfestspiele LVDI LATINI statt, deren Name inzwischen fast zum Markenzeichen eines modernen, musisch belebten Lateinunterrichts geworden ist.²⁷ Vielen scheint Novák nun wie ein gottgesandter Bote einer neuen frühlinghaften Renaissance, einer Wiedergeburt der *studia Latina* aus dem Geiste der Musik ... In meiner Vorrede zu seinen für die und aus den LVDI LATINI entstandenen, schon eingangs erwähnten, *Cantica latina* (1985), die

dass die Uraufführung dieses Werks durch die Münchner „Singphoniker“ am 11. September 2001 in München zur selben Stunde stattfand wie die welterschütternde Attacke auf das World Trade Center in New York.

²⁶ Novák sprach dort „*De linguae latinae in musicis nostri temporis operibus usu*“, abgedruckt in: 4^{ème} Congrès international pour le Latin vivant, Avignon 1969.

²⁷ Die nach Nováks Tod fortgesetzten LVDI LATINI wurden gefördert vor allem von Rhoda Schnur, der Witwe des von Novák oft vertonten Dichters, mit ihrer Stiftung „Pegasus limited“ (St. Gallen).

mit ihren fünfzig aus allen Zeiten genommenen lateinischen Liedtexten eine Werbung für diese Sprache darstellen, wie es sie noch nie gegeben hat,²⁸ habe ich mich bemüht, etwas von dieser Aufbruchstimmung am Ende von Nováks Leben zu vermitteln.

Er selbst war in diesen letzten Jahren zum ersten Mal vor allem auch mit Griechischem beschäftigt: So schrieb er an einer Abhandlung über die von oben nach unten verlaufenden – das schien ihm wichtig – griechischen Tonskalen; und er vertonte, nun endlich auch einmal, griechische Texte: die homerischen Hymnen auf die Musen (1979) und auf Aphrodite (1980), beide für Chor (Werkverz. Nrn. 19 und 11). Ein größerer Erfolg dagegen wurde die *Sonata super Hoson zes* (1981) für Violine bzw. Flöte und Klavier (Werkverz. Nr. 31), ein Werk, in dem die Themen aller drei Sätze aus dem sogenannten Seikilos-Lied, der berühmtesten (inschriftlich erhaltenen) altgriechischen Melodie, entwickelt sind. Vor allem der zweite Satz der eigenartigen Sonate schien zunächst zu lang und schmerzlich, bis man, spät genug, wahrnahm, dass ihn Novák in Ahnung des eigenen Todes, von dem er in den letzten Jahren öfter sprach, geschrieben hatte. Ähnliches gilt für manches in seiner späten Klaviersonate, für das „Stabat mater dolorosa“ in den *Hymni christiani* (1983 [Werkverz. Nr. 16]), vor allem aber für das Stück, das man wohl zu Recht schon als Nováks Meisterwerk bezeichnet hat, den langsamen Satz, „Corona spinea“ (Dornenkrone), der *Sonata da chiesa II* (1981) für Flöte und Orgel. Hier hat der 1984 an einem Gehirntumor Operierte im Titel wie in der schmerzlich dissonanten Harmonik eigenes Leiden visionär geahnt und gestaltet – vielleicht auch eigene Tröstung: Wundersam eingeflochten ist den stechenden Klängen, ähnlich wie in Alban Bergs Violinkonzert, eine Chormelodie.

Es bleibt uns ein großes Werk, vor allem aber ein großer Auftrag. Wenige Tage vor Nováks Tod am 17. November 1984 gründeten seine Münchener Freunde einen Lateinverein, der satzungsgemäß vor allem auch der Pflege seiner Werke gewidmet ist.²⁹ Wir veranstalten Konzerte und versuchen mit Schriften, Noten und Schallplatten, Lateiner wie Musiker³⁰ für Novák zu interessieren; ein Archiv von Noten und Tonaufnahmen steht zu Studienzwecken bereit, über Aktuelles informiert unsere Homepage.³¹ Noch wichtiger als die Pflege³² ist aber die Fortführung seines Werkes. Jan Novák hat als Humanist und lateinischer Autor, besonders aber als schöpferischer Musiker gezeigt, wie die zu Unrecht immer wieder totgesagte Antike neu und beglückend belebt werden kann: ohne akademischen Staub und doch mit wissenschaftlichem Ernst. Durch die Musik hat er den heutigen Menschen einen Königsweg zur erhaltenen römischen Literatur wie zur verlorenen antiken Musik eröffnet. Auf ihm müssen wir weitergehen.

MÜNCHEN IM MÄRZ 2003

²⁸ Vgl. J. Rietmann, *Amor docet musicam – Jan Nováks Cantica Latina*, *Der altsprachliche Unterricht* 33, H. 4, 1990, 5-24. Dass sich diese Lieder auch von Kindern tanzen lassen, zeigte Dora Novak bei szenischen Aufführungen in der Münchner Glyptothek und andernorts (Mai/Oktobre 2000).

²⁹ Zur Entstehung und Tätigkeit dieser Sodalitas LVDIS LATINIS faciundis e. V. (c/o Institut für Klassische Philologie der Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, Tel.: +49(0)89/2180-3421, Fax: +49(0)89/2180-2355; Homepage: www.sodalitas.de) vgl. W. Stroh, *O Latinitas! Erfahrungen mit lebendigem Latein und ein Rückblick auf zehn Jahre Sodalitas*, *Gymnasium* 104, 1997, 271-290 (dort auch zur persönlichen Begegnung mit Jan Novák).

³⁰ Für das nichtlateinische Werk sei jetzt vor allem hingewiesen auf die Einspielungen des Kammerensembles de Paris (unter Mitwirkung von Nováks Tochter Clara, Querflöte): Gallo CD-906 und CD-938.

³¹ www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/jan_novak.htm (auch die dort gegebenen Werkverzeichnisse werden ständig überarbeitet).

³² Eine kritische Ausgabe des Gesamtwerks plant der Musikverlag editio Bärenreiter Praha.