

MARTIN FLAŠAR, BRNO

## JAN NOVÁK: MUSICA POETICA LATINA. OD NESMRTELNOSTI JAZYKA K NESMRTELNOSTI HUDBY?

Nová Říše disponuje překvapivým počtem významných osobností v poměru vůči množství obyvatel, kterých je podle aktuálních informací poskytovaných místním obecním úřadem málo přes osm set padesát. Mezi již významné rodáky, kterými byli skladatelé Pavel a Antonín Vraničtí, Jan Novák, expresionistický malíř Jan Moštěk, Josef Marcel Sedlák – přítel Otokara Březiny či děkan LF Masarykovy univerzity v Brně Miroslav Křivý, musíme (nejen vzhledem k výročí, kterého se dožívá) připočítat i Stanislava Tesaře. Jako *spiritus agens* duchovně spřízněný s krajem svého dětství inicioval v prostoru premonstrátského kláštera v Nové Říši expozici svých o málo známějších předchůdců. Je-li dotázán na některého z nich, či požádán o průvodní slovo k historii kláštera, ujímá se s entuziasmem své role a zasvěcuje přítomné do požadované problematiky. Chtěli bychom tento nepoměrně dávaného vůči přijímanému poněkud napravit věnováním stručné komparativní studie, která se pokusí historicky kontextualizovat útlý, ovšem nikoliv nevýznamný, teoretický spis Jana Nováka (1921–1984) *Musica poetica Latina*.

### **Nihil est, bone, immortalitatis causa tantum hoc fit**

Jan Novák se kdysi nechal slyšet, že se pro latinu rozhodl proto, aby svému dílu zajistil nesmrtelnost. Jakkoliv bývá u Nováka stopováno první zhudebnění latinského textu, často je opomíjen fakt, že s latinou de facto vyrostl. Jak v klášterní škole premonstrátského kláštera v Nové Říši, tak později na jezuitském gymnáziu ve Velehradě byla latina pevnou součástí výuky. Můžeme tak uvažovat pouze o uvědoměném příklonu k tomuto jazyku, jako určitému gestu, které je o to silnější, uvědomíme-li si, v jaké době je vykonáno. *Carmina Sulamitis* (na texty vulgáty a *Písně písní*) zazněly v roce 1947 na skladatelském fóru Berkshire Music Centre v Tanglewoodu, kdy autorovi bylo málo přes šestadvacet let. Ani letopočet, ani věk skladatele nenasvědčují o optimálním momentu ke křížení „mrtvého“ jazyka. V následujících letech latina zaujme pozici dominantního distinktivního rysu Novákovy tvorby a vědomého přihlášení se k hodnotám humanismu, křesťanství a antické kultury.

### Homo mensura

V textech týkajících se Novákovy osoby bývá často uváděn jako humanista, ovšem bez dalšího vysvětlení. Ti, kteří jej znali osobně, věděli, jaký význam pro něj má latinská poezie a próza, zejména antická. Studoval zákonitosti latinské řeči, její přízvuky a hlásky, verše a periody, osvojil si nejen obsah novějších příruček tohoto oboru, ale šel také k pramenům, antickým gramatikům a rétorikům. Znal a oceňoval jak Cicerona, Quintiliana a Donata, tak Augustina, Michaela Praetoria a Francisca Salinase. Miloval a zhudebňoval nejen lyriky Horatia a Catulla, ale také Vergilia, Tibulla, Faidrova, Seneku, Martia, Ambrosia, Archipoetu, Pontana.

Humanistický postoj ale u Nováka znamená víc, než jen studium klasiků. Byl také silným sebevědomým individualistou s nezávislým životním stylem, názory a činy. Stranil se kolektivního života, který nabízela a dokonce vyžadovala doba, ať již v podobě kontroly ze strany Svazu československých skladatelů či účasti na řepných brigádách. Podléhal pouze vlastnímu svědomí a nepřijímal podmínky diktované zvnějšku. Podíváme-li se do historie, nenajdeme velké skladatele, kteří by byli „stvořeni“ silou kolektivu. Vždy se setkáváme s výjimečnými individualitami, které dokázali pohnout myšlením, vnímáním a názory většinové společnosti silou svého osobního přesvědčení a kteří podléhali pouze autoritě vlastního svědomí:

*„The humanist artist is not in his own mind and heart a servant of any absolute. He is not celebrating or decorating or expressing some absolute order or public belief, for example, the Christian myths or socialist realism. He is not an employee of any hierarchy or society.“<sup>1</sup>*

V tomto smyslu byl Novák skutečným humanistou. Díky svým názorům a postojům se stal vůdčí osobností a vzorem pro mladší generace, které jej poznaly. Tvůrčí skupina „A“, která se okolo něj a Aloise Piňose na přelomu 50. a 60. let v Brně shromáždila, byla mezigeneračním seskupením skladatelů a interpretů, kteří hledali nezávislost a tvůrčí svobodu ve striktně vymezeném prostoru oficiálního kulturně-politickém dogmatu socialistického realismu.

Jakýkoliv pokus o zapojení Jana Nováka do svazového života nutně ztroskotával na jeho individuálním přesvědčení. Jedním z pěkných příkladů je cyklus polek pro Brněnský estrádní rozhlasový orchestr (BERO) nazvaný *Doba práce a budování*, do kterého Novák zakomponoval oblíbený popěvek místních hudebníků odkazující imperativem příslušné stranické orgány na příslušnou část lidského těla.

Jak dále Blackham upozorňuje, základními podmínkami svobodné tvorby jsou nezávislost, otevřenost, kritické myšlení, vyjádření vlastního názoru a zodpovědnost za své dílo:

<sup>1</sup> BLACKHAM, H. *Humanism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1968, s. 88.

„[...] *the humanist artist does not acknowledge absolute canons and conventions, is not bound by customary forms and subjects. At the same time, he is not a mere iconoclast nor a cultist; he is faithful to his art and he seeks a public; he selects from the past and he creates a future. He is open to stimulus and influences which enlarge his response and destroy pedantry and parochialism – what in taste is called catholicity, which may be supposed to distinguish the humanist artist equally belong to the scientist.*“<sup>2</sup>

Centrálním bodem humanisticky orientovaného umění je – jak už z přívlastku vyplývá – člověk. Ne nadarmo italsí renesanční *umanisti* křísili původně prótagorovský koncept *homo mensura*, tedy člověka jako míry všech věcí. Humanistické umění je uměním v lidském měřítku, uměním pro člověka. Odtud můžeme také vysvětlit nechuť Jana Nováka ke konstruktivistickým tendencím a avantgardním metodám přísného postwebernovského serialismu, která se v jeho tvorbě projevila pouze přechodným příklonem k této technice.

### Musica poetica Latina: de versibus latinis modulandis

„*Jednou budu spisovat knihu (latinsky ovšem) o tom, jak je třeba nakládat s latinou při zhudebňování. Nevím ovšem kdy, protože mám moc jiných zábah, ale jednou k tomu dojde. Ono se totiž na latinu komponuje hodně, ale povětšinou špatně, protože latina není žádná mrtvá řeč, jak se mnozí domnívají (včetně Stravinského), s kterou by se mohlo nakládat, jak se komu zlíbí [...].*“<sup>3</sup>

Citát pochází z dopisu Jana Nováka Evženu Zámečnickovi, odeslaného z Riva del Garda 9. ledna 1974. Ve skutečnosti trvalo téměř třicet let, než zmiňovaná „kniha“ vyšla. Není to ani tak kniha, jako spíš rozsáhlejší studie čítající zhruba osmnáct stran latinského textu. Alespoň potud byl Novákův záměr naplněn. O jeho vydání se postaral dlouholetý Novákův přítel a příznivec, profesor klasické filologie na mnichovské univerzitě, Wilfried Stroh. Jakkoliv ambiciózní titul spis nese, nelze ho s podobně zaměřenými pracemi klasických či humanistických autorů plnohodnotně srovnávat. Přesto se taková srovnání nabízejí přinejmenším dvě.

### *Non omnis moriar...*

Prvním z nich je Horatiův spis *De arte poetica*.<sup>4</sup> Jeho metoda se s Novákovým přístupem nápadně shoduje, i když výsledkem je poněkud obsáhlejší pojednání

<sup>2</sup> Ibid, s. 89.

<sup>3</sup> HRABAL 2006: 291

<sup>4</sup> HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica: Epistola ad Pisones vulgo Liber de arte poetica dictus*. [O umění básnickém]. Přeložila Dana Svobodová. Praha: Academia, 2002.

zahrnující daleko širší problematiku. Horatiovým krédem je „*brevis esse laboro – obscurus fio*“. A skutečně, své pojednání zhustil do 476 veršů, resp. čtyřia dvacetí stran latinského textu (v aktuálním vydání). Novákův text sice nemůže dosáhnout formální kvality Horatiova textu, který je komponován v hexametrech, přejímá ale částečně metodu i obsah. Nejprve exponuje kritickou pasáž, ve které vytyká chyby svým současníkům. U Horatia jsou zmiňováni *Pisones* tedy nositelé patricijského jména *Piso*. Konkrétně se zřejmě jedná o L. Calpurnia Pisona Caesonina, konzula na rok 58 a jednoho z jeho dvou synů, Lucia Calpurnia Pisona pontika, který byl nejen profesionálním politikem, ale také amatérským básníkem.<sup>5</sup> Dále Horatius pokračuje teoretickým výkladem formy poezie, obsahu a posláním básníka. Odborníci se stále přou, zda členění spisu odpovídá trojdílnému, dvojdílnému či zcela volnému schématu odpovídajícímu formě epístoly se satirickými rysy.<sup>6</sup>

Není bez zajímavosti srovnat rysy jeho projevu s Novákovými. Lehká ironie a mírný odstup od tématu nezabraňují poměrně podrobnému pojetí teoretického výkladu. V tom se Novákův přístup blíží Horatiovu především ve verších 73 ad. a 250 ad., kde se Horatius pouští do teorie verše, básnických stop a metra ve vztahu k povaze vyjadřované skutečnosti a dramatickému charakteru postavy.

Neméně důležitým Horatiovým dílem jsou pro Nováka *Ódy*. Počátem sedmadesátých let komponuje v Itálii cyklus na jejich texty, který nazývá *Odarum concentus* (1973). Jejich metricko-rytmická a konec konců i formální stránka vždy vychází z metriky konkrétní strofy, která stojí v záhlaví každé části. Na rozdíl od jiných kompozic upouští od zaznění textu a ponechává jeho metriku na pozadí pouze jako organizační princip hudebního materiálu. Cyklus pěti částí je určen smyčcovému orchestru a trvá zhruba 13 minut.

Na příkladu první věty *Iam satis terris* Novák vysvětluje metodu práce použitou v *Odarum concentus*. Po formální stránce se věta skládá z trojího opakování sapfického verše (2 1 2 2 2 / 1 1 2 1 2 2) ukončeného veršem adónským. Dlouhou slabiku přepisuje jako čtvrtovou hodnotu, krátkou jako osminovou. Sám k tomu říká: „*Přepisoval jsem tu metriku v tomto koncertě tímto primitivním způsobem, jak už to dělali humanisté, ale dá se to dělat taky jinak [...]*“.<sup>7</sup> Jak „jinak“ měl ukázat cyklus *Odarum concentus II*, k jehož zkomponování už bohužel nedošlo.

### *Musica poetica M. Joachimi Burmeisteri*

Druhým spisem, který lze považovat za relevantní předobraz Novákova pojednání, je *Musica poetica definitionibus et divisionibus breviter delineata [...]*<sup>8</sup>

<sup>5</sup> HORATIUS 2002: 12

<sup>6</sup> Srov. doslov Evy Stehlíkové, in: HORATIUS 2002: 69.

<sup>7</sup> HRABAL 2002: 291

<sup>8</sup> BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [synopticos] addita, edita studio et opera*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606.

(1606) německého humanisty Joachima Burmeistera. Je paradoxem, že doba, ve které se Burmeister stal studentem filozofické fakulty univerzity v Rostocku, hudební teorii příliš nepřála. Pět let před Burmeisterovou imatrikulací v roce 1586 byla hudební teorie (*musica theorica*) stažena z kurikula *quadrivia* nejen na univerzitě v Rostocku, ale i dalších evropských univerzitách.<sup>9</sup> Přesto na zájem studentů (včetně Burmeistera) o tento obor ukazuje vydání přednášek Henrica Brucaea v roce 1609 pod prostým názvem *Musica theorica*.

Burmeisterova *Musica poetica* se neproslavila jen zavedením pojmu hudební figury do evropské teorie hudby. Neméně důležitá je i jeho aplikace dobově aktuálního galénismu, praktikovaného na lékařských fakultách, do hudební teorie. Zde se projevuje jako tendence považovat stav mysli za ovlivnitelný senzoric-kými vjemy, v tomto případě zvukovými, tedy hudbou. Odtud je už jen krůček k afektové teorii, kterou dnes chápeme jako jeden ze základních rysů barokní hudby. Burmeister byl mužem ducha i praxe, jak ukazuje jeho schizofrenní oscilace mezi kantorským postem v St. Marien a teoretickými spisy, které průběžně publikoval jako učitel hudby. I *Musica poetica* je příkladem takové oscilace, která ovšem disponuje vyššími ambicemi – má se za to, že Burmeisterovi měl tento spis umožnit vstup na univerzitní půdu.

Historicky prvním spisem s titulem *Musica poetica* je pojednání Heinricha Fabera z roku 1548.<sup>10</sup> Faber ji chápe jako teorii kompozice, která byla ovšem automaticky určena studentům vyšších stupňů vzdělání. Na základní úrovni se taková kompetence nepředpokládala ani nevyžadovala. Burmeisterova *Musica poetica* je de facto třetím vydáním téže problematiky pod různými názvy s různými doplňujícími informacemi. V zásadě se jedná o teorii kompozice, která byla postupně rozšířena o teorii „poučeného zpěvu“ (*ars canendi ratio*). Svou povahou tak spis spadá především do oblasti *musica practica*. Máme-li ho srovnávat s Novákovým skromným pokusem, musíme zmínit především dvě kapitoly Burmeisterova spisu, a to X. kapitolu *De textus applicatione* a XVI. kapitolu *De imitatione*.

V desáté kapitole pojednává o podkládání slova hudbě (nikoliv naopak), což na první pohled odkazuje do sféry polyfonie. A skutečně, Burmeister dokládá své vývody hudebními příklady vrcholných polyfoniků: O. di Lassa, J. Regnarta, Lucase Marentia (sic!), Clemense non Papy a téměř desítky dalších. Přesto ale hned na následujících řádcích čteme o nutnosti respektovat přízvuk slova a délky slabik zhudebňovat příslušnými délkami not:

	/longae\	/majoris\	/longa.
Nota	vel quantitatis	ex pronounciatione cognitae respondeat	
	\breves/	\minoris/	\brevis.

<sup>9</sup> Autor předmluvy k *Musice poetice* Rainer Bayreuther zde odkazuje na spis Klause Wolfganga Niemöllera: Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts, in: *Die Musikforschung*, 40, 1987, s. 313-320.

<sup>10</sup> Srov. předmluvu Rainera Bayreuthera k výše citovanému vydání Burmeisterovy *Musiky poetiky*, s. XX.

Pro noty s kratšími hodnotami, obzvlášť noty kolorované, postačí někdy jen jedna slabika, která posléze přechází v delší hodnoty. Kratším notovým hodnotám bývají podkládány jak dlouhé, tak krátké slabiky, které nejsou z hlediska svého provedení zcela jednoznačné.

Kapitola XVI. pojednává o tvorbě, kterou ovšem chápe jako *imitatio* (ne *poesis*), tedy napodobení slavných vzorů vrcholné polyfonie. Burmeister hovoří o dvou typech napodobení: *in genere* a *in specie*. Vymezení *in genere* spočívá ve sledování obecných rysů kompozic významných skladatelů, pochopení a napodobení jejich práce. Tento přístup se týká pochopení uspořádání prvků v kompozici, použití ornamentace či spojování souzvuků. Imitace *in specie* znamená napodobení stylu konkrétního autora. Burmeister jich nabízí hned dvanáct a jeho výběr je vlastně kritickým hodnocením soudobé hudby. Za vzory hodné napodobení považuje Clemense non Papu, Orlanda di Lassa, Ivo de Venta, Alexandra Utendala, Jacoba Regnarta, Johannese Knoefelia, Jacoba Meilanduse, Antonia Scandella, Andrease Pevernage, Leonharda Lechnera, Lucase Marentia (sic!), Johannese Dressera. Stejně zajímavý, jako tento výčet je závěr, ve kterém Burmeister zobecňuje pravidla kompozice pro případné adepty. Na vztah hudby a slova se váží následující z deseti bodů:

1. Na určitý text se váže určitý modus.
3. Nesmí být zanedbávána kvantita závisějící na znacích.
8. Význam slov a vět má být vytříbeně vypracován pomocí ornamentů.
9. Podložení textu notám má být pečlivé, ne chaotické.

Novákova *Musica poetica Latina* tedy vychází spíše z klasických vzorů než z humanistických. Ukazuje se, že Novák se držel metodického postupu starých gramatiků,<sup>11</sup> kteří ve svých systematických učebnicích přecházeli od hlasu a hlásek (*voce et litteris*) k slabikám a metru. Kapitoly jeho spisu jsou následující:

1. Prefacio
2. De vocis Latinae sono
3. De prosodia
4. De metris

Posunem oproti klasickým spisům na toto téma je zařazení notových ukázek z produkce Novákových současníků. Na jejich tvorbě demonstruje chyby v nakládání s latinou i na elementární úrovni, tedy především chyby v přiřazování délek tónů kvantitě slabik (De prosodia) a v její výslovnosti (De vocis Latinae sono).

Jako odstrašující příklad je zde používán zejména Stravinský a jeho *Oedipus rex*.

Kromě chyb, ke kterým se přiznává sám Stravinský v *Rozhovorech s Robertem Craftem* (týkají se nesprávné akcentace verše *Ego senem cecidi*), nachází i další.

<sup>11</sup> STROH 2001: 24-25

Stravinský neustále zdůrazňuje druhou slabiku ve vlastním jméně *Oedipus* a ubohý Oedipus tak podle Nováka získává další šrám...<sup>12</sup> V tomto i dalších příkladech Novák argumentuje citáty z Ciceronova spisu *O řečníkovi* (*De oratore*). Odkazuje na jeho výrok, že když je slabika o málo kratší či delší, celé divadelní publikum protestuje (*De oratore* 3,196). Další prohřešky v pojmání kvantity slabik spatřuje např. u Benjaminu Brittena v *Cantatě misericordium* ve zhudebnění textu *Qui dolore corporis afflictis* tímto způsobem [*qui dólóré corpóris af\_flictis*].<sup>13</sup>

U výslovnosti latiny se Novák jednoznačně přiklání k úzu klasického období, kdy výslovnost ještě nenesla vlivy jednotlivých národů a měla tedy funkci světového jazyka. Přesto pro výslovnost středověké nebo raně novověké latiny akceptuje dobovou konvenci (např. O. di Lasso – *Dulci sub umbra*). Novák tedy není dogmatik, ale hledá autentické znění latinského jazyka v jednotlivých epochách a vyžaduje jeho dodržování. Poukazuje zejména na svévolné nakládání (italské) katolické církve s latinou, kde některé podoby výslovnosti existují v italštině v latinské verzi, zatímco do latiny jsou uměle přenášeny jakési italizující tvary. Např. italsky [*etruski*], v latině ale [*etruši*]. Podobně nom. plur. *vacca* – it. [*vakke*], lat. [*vačče*].<sup>14</sup>

Jako špatný příklad mu slouží Orffovo zhudebnění Catullovy básně *Vivamus mea Lesbia*, které inklinuje k italské výslovnosti, kde je slovo *sciamus* (*ne sciamus*, *sciamus*) chápáno jako dvojslabičné (v latině trojslabičné): [*ne šá-mus*, *šá-mus*].

Podobně bychom mohli pokračovat i u dalších jevů, např. u zhudebnění diftongů, které jsou v klasické výslovnosti skutečně respektovány jako dvě hlásky, nelze je tudíž zhudebněvat jednou notou („barbarské“ uchopení Vergilia v H. W. Henzeho *Musen Siziliens*).<sup>15</sup>

Pomineme-li kritické výtky směrem k Novákovým současníkům, profiluje se jeho *Musica poetica Latina* jako skripta pro všechny, kdo se chtějí zabývat zhudebněním latinského jazyka. Latinský jazyk se Novák snažil kultivovat i popularizační formou ve sboru *Voces Latinae*, který založil a vedl v italském Roveretu v 70. letech a se kterým dokonce vystoupil před papežem.

Chápeme-li tedy Novákovu péči o latinu jako péči o čistotu „nesmrtelného“ jazyka, musíme za touto snahou vidět také péči o vlastní nesmrtelnost, která je – jak se autor sám vyjádřil – na existenci tohoto jazyka zcela závislá.

12 STROH 2001: 28

13 STROH 2001: 34

14 STROH 2001: 32

15 Ibid.

**Bibliografie:**

- BLACKHAM, H. *Humanism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1968.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [synopticos] addita, edita studio et opera*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606.
- HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica: Epistola ad Pisones vulgo Liber de arte poetica dictus*. [O umění básnickém]. Přeložila Dana Svobodová. Praha: Academia, 2002.
- HRABAL, František. *V kontextu tvorby*. Praha: Arbor Vitae, 2006.
- STROH, Wilfried (ed.). *Jan Novák: Musica poetica Latina: De versibus Latinis modulandis. Edidit, praefatus est, versione Germanica commentarioque instruxit Valahfridus – Wilfried Stroh*. München: Sodalitas Ludis Latinis, 2001.

**JAN NOVÁK: MUSICA POETICA LATINA. FROM IMMORTALITY OF LANGUAGE TO IMMORTALITY OF MUSIC?**

An immortality of the production of the Moravian composer Jan Novák (1921–1984) should have been provided by the connection to the Latin language and literature. Novák not only set in music verses of Latin humanists and classics, but he also translated into Latin, composed poetry and he was also the author of the paper *Musica poetica Latina*. There is perhaps no precedent for such a writing in the twentieth century. It is a practical guide for setting Latin texts in music, including the theory of metrical poetry, classical Latin pronunciation, etc. In my paper I have tried to compare the Novák's attempt with two disproportionately more famous writings on the topic: Horatio's *De Arte Poetica* and *Musica Poetica* by Joachim Burmeister.