

Nec stupidis nec morosis – nichts für Dummköpfe, nichts für Sauertöpfe:

Lateinische Chorwerke aus zwei Jahrtausenden von Jan Novák (1921-1984)

Nach langer Ankündigung ist sie nun erschienen: die neue Prager Novák-CD¹ mit vier lateinischen Chorwerken, wie sie verschiedener kaum sein könnten: Von VERGIL bis zur Gegenwart spannt sich der Bogen, Rhythmisches mischt sich mit Metrischem, Trauriges mit Heiterem, Frommes mit Frivolem. Ich folge nicht der Reihenfolge des Produzenten, der *more Homeric*, wie die Rhetoren sagen, die präsumtiven Hauptschlager an Anfang und Ende gesetzt hat, sondern richte mich als Latinist *serie temporum* nach den Epochen der lateinischen Literaturgeschichte.²

Da steht denn am Anfang ein bis dato fast völlig unbekanntes Werk, das aber doch vielleicht als musikalisches Glanzstück der Sammlung gelten kann: *Fugae Vergilianae* (1974). Hier hat JAN NOVÁK, der 1968 vor den Truppen des Warschauer Pakts aus Brünn nach Deutschland, dann nach Dänemark und Italien floh, dieses sein Lebensthema Flucht, *fuga*, viermal in der dafür wie geschaffenen Form der „Fuge“ verarbeitet. *Tityre tu patulae ...* (*eccl.* 1,1-5) kontrastiert den behaglich auf heimischem Grund flötenden Tityrus mit Meliboeus, der aus seiner Heimat „fliehen“ muss (V. 4 *fugimus*): Streng den Vorgaben des daktylischen Hexameters folgend³ versteht es Novák doch, die Schicksale der zwei Hirten auch rhythmisch zu kontrastieren, bis am Ende beider Themen verschmelzen. In der Vertonung von nur fünf Versen ist hier etwas vom Ganzen der Ekloge *in nuce* erfasst.

Die zweite Nummer aus den *Georgica* (3,284f.) ist ein virtuoses Bravourstück: Über einem hetzenden Bass-Ostinato *fugit fugit tempus*, das sich (ausnahmsweise) rücksichtslos auch über Positionslängen hinwegsetzt, rollt in unaufhaltsamer „Flucht“ das Rad der Zeit:

... *fugit interea, fugit irreparabile tempus,*
singula dum capti circumvectamur amore.

Nur gegen Ende scheint einmal die „Liebe zum Detail“ (*singula*) eine Verschnaufpause zu geben, dann geht die atemlose Fahrt weiter bis zu einem Ende, das mehr ein Fadeout ist.

Nummer drei, Vergils letztem und größtem Werk entnommen (*Aen.* 9, 717-719), reißt uns in den italischen Krieg, den die Troer zeitweilig ohne ihren Führer Aeneas bestehen müssen. Im ersten Teil macht Mars in geharnischten Daktylen den Latinern Mut (*animum viresque Latinis addidit*), im zweiten treibt er persönlich die Troer durch schwarze Furcht zur „Flucht“ (*immisitque fugam*); und diese scheinen, wenn schließlich beide Themen gleichzeitig verarbeitet werden – die für den Chor wohl diffizilste Partie des Werks –, keine Chance mehr zu haben: Mars ist und hat das letzte Wort. Nur der Vergilkenner weiß, dass in Buch 10 Aeneas wieder den Seinen beistehen wird.

Dann geht es in Nummer vier (*eccl.* 10,75-77) zurück in die diesmal betulichere Welt der *Bucolica*. Dem bisherigen Thema „Flucht“ entspricht, das Werk rundend, nun die „Heimkehr“: Die Schatten des Abends werden den Sängern beschwerlich; Zeit auch für die Ziegen, nach Hause zu gehen. Wieder werden zwei, hier stark kontrastierende Themen (*Surgamus ...* und *Ite domum*) zunächst getrennt in Fugati bearbeitet, dann in berückendem Wohlklang miteinander vereint. Man denkt daran, dass der 1984 verstorbene Novák die ersehnte Heimkehr Mährens nach Europa nicht erleben durfte.

Aus der Welt der klassischen, streng metrischen Hirten treten wir nun ein in die rhythmische Pastoralmusik des christlichen Mittelalters: Mit seiner Kantate *Invitatio pastorum* (1971, für Soli, Chor und Flöte, letztere von Nováks Tochter CLARA gespielt) zeigt Novák, dass die berühmten *Carmina Burana* auch nach CARL ORFFS Geniestreich musikalisch noch längst nicht ausgeschöpft sind. Sie enthalten ja neben lyrischen auch dramatische Texte, darunter ein umfangreiches Weihnachtsspiel. Mit sicherem Griff hat Novák daraus den Teil vertont (CB 227,218-250), der sich durch Dramatik und innere Musikalität besonders für eine Weihnachtskantate eignet. Denn dem Engel, der brav nach LUKAS (2,10-

15) den Hirten die frohe Botschaft vom Kind im Stalle bringt, widerspricht voller Hohn als sein eigener *advocatus diaboli* der Teufel persönlich, der mit höllischem Scharfsinn das Absurde der Geschichte nachweist: „Wie sollte die Gottheit sich in eine Futterkrippe bequemen?“ (*argumentum e moribus*):

*Tu ne credas talibus,
pastorum simplicitas!
Scias esse frivola,
quae non probat veritas:
quod sic in praesepio⁴
sit sepulta deitas,
nimis est ad oculos
reserata falsitas.*

Ein infernalischer Chor sekundiert mit kakophonischem *Hahahā Hahahā ...*, während die von oben sukkurrierenden Engelein lieblichen Unsinn trällern (*ex filio lio lio lio ...*). Die ratlos verstörten Hirten werden schließlich nicht durch schlaue Argumente zur Wahrheit geführt, sondern durch die schiere Macht der Musik: Ein triumphierendes *Gloria Alleluia* bringt sie statt zur Räson zum Glauben, und mit dem traditionellen *Adeste fideles, Venite adoremus*, neu aufgebügelt, huldigt man dem Kindlein, „in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend“.

Jan Novák, den die Natur selbst mit einem Kindergemüt begnadet hatte (und dem die christkatholische Religion die *naturalissima* schien), hat dies himmlisch naiv komponiert, dabei aber durchaus auch einen theologischen Gehalt vermittelt: Der im Wortsinn „verleumdende“ *diabolus* vertritt ja eben den Standpunkt der „Welt“, auf den PAULUS abhebt, wenn er sagt, das Evangelium sei „eine Torheit denen, die verloren werden“ (1. Kor. 1,18). Nur gerade an die Musik als bekehrende Kraft hätte der strenge Apostel hier wohl nicht gedacht. Vielleicht macht sich aber einmal ein ehrgeiziger Kirchenchor daran, dieses schon von Hause aus zur Musik gedachte Spiel auch auf die Bühne zu bringen. Regieanweisungen wären schon in der Originalhandschrift vorhanden.

Wir kommen in die Gegenwart. *Testamentum*, verfasst vom Meister schwäbischer und lateinischer Dichtung,⁵ JOSEF EBERLE, von Novák für Soli, Chor und vier Hörner vertont (1966),

ist schon vom Text her ein brillantes Werk der Satire: Mit ihm und anderen wies Apellus („Eberle“) 1964 nach, dass er zwei Jahre zuvor mit Recht von der Universität Tübingen (als erster Deutscher seit Hunderten von Jahren) zum leibhaftigen *Poeta laureatus* gekrönt worden war. Äußerlich ist das Gedicht angeregt durch das satirische Testament des berühmten FRANÇOIS VILLON. Aber anders als bei Villons Balladensammlung handelt es sich hier um ein echtes „Vermächtnis“ in 21 rhythmischen Strophen (mit je 4 reimenden Versen zu 7 + 6 Silben, der sog. Vagantenstrophe). In ihnen verteilt der Dichter, übrigens 22 Jahre vor seinem wirklichen Tod (1986), jeweils ein Stück seiner Habe unter die Hinterbliebenen, wobei er einzelne Körperteile nicht ausnimmt: Die Augen vermacht er denen, die Recht und Unrecht nicht sehen; die gewitzten Ohren sollen den Arglosen nützen, die auf braune oder rote Verführer hereinfliegen. Gerne überlässt er seine Titel und Ehrungen den Flammen (damit sich irgend ein Fräulein mit dem Ruß die Brauen färben kann); aber von den Gedichten widmet er doch nur einen Teil der Vernichtung. Für sie erhofft er sich die namentliche Verewigung in einem Schleichweg seiner Heimatstadt Rottenburg:

*Ad poetae gloriam
meum lego gratis
nomen magistratibus
huius civitatis:
Angiporto tacito
nomen imponatis,
ubi furtim iuvenes
ludant cum amatis.*

Eberle hat diese Strophe, wie sein ganzes Opus, auch auf deutsch nachgereimt:

*Meinen Namen will ich einst
– wir Poeten brennen
ja auf Nachruhm – dieser Stadt
gratis zuerkennen:
Ein verschwiegenes Gässlein soll
man nach mir benennen,
wo sich abends ungestört
Liebenspärchen können.*

Aus dem Gässlein wurde nichts; dafür benannten die Rottenburger Magistrate nach ihrem berühmten Sohn noch zu dessen Lebzeiten, 1976,

eine Josef-Eberle-Brücke⁶ – wo dann Liebespärenchen allerdings nicht ebenso gut können ...

Jan Novák, immer auf der Suche nach erstklassigen lateinischen Texten, scheint relativ früh an Eberle geraten zu sein. Schon 1964 vertonte er als Popschlager (für einen Film) *Qui decepti sunt amore*. Vieles folgte später nach. Das von Eberle nur als Privatdruck verbreitete Testamentum dürfte ihm vermutlich als dessen persönliches Geschenk bekannt geworden sein. Von den 21 Strophen vertont Novák immerhin 13, die ihm musikalisch die dankbarsten scheinen. Dabei ist die Vertonung so farbig bunt wie der Text. Nur in einer Partie (Str. 4-6) hört man die pulsierenden Rhythmen von CARL ORFFS *Carmina Burana* durchklingen; in der Regel hat jede Strophe ihren ganz eigenen, un-orffischen Charakter, besonders auch was die Begleitung durch die Hörner angeht, die sich bald parodistisch im Choral ergehen (Str. 9), bald frech, die Trauermusik geradezu störend, dazwischenplärren (bes. Str. 3). Die Wahl gerade dieser Instrumente ergab sich übrigens aus der römischen Begräbnismusik, in der neben den *tubae* die lauten *cornua* dominierten. Richtig feierlich wird Novák nur, wo es um das bewusste Gässlein geht (Str. 11).

Da Eberle das Lateinische in traditionell schwäbischer Weise aussprach und dementsprechend dichtete, musste Novák, der auch in seinen Kompositionen eigentlich nur die klassische, auch auf Bewahrung der Silbenquantitäten gerichtete Aussprache zuließ, bestimmte Kompromisse machen. Im Gegensatz zur Ersteinpielung des Werks durch den Prager Philharmonischen Chor (unter Nováks Freund PAVEL KÜHN)⁷ halten sich jetzt die *Martinů Voices* (unter LUKÁŠ VASILEK) hier, wie bei der *Invitatio pastorum*, nicht an diese Vorgabe Nováks, sondern folgen der traditionellen deutschen bzw. zentraleuropäischen Schulgewohnheit – wozu man bei aller Liebe zur *pronuntiatio restituta* eigentlich gratulieren muss: Erst jetzt reimt sich etwa in Str. 2 *maesto* auf *honesto*. An einer Stelle hat übrigens Novák selbst den Reim Eberles der eigenen Liebe zur klassischen Quantität geopfert und daraus sogar einen besonderen Effekt gewonnen. In Str. 12 war auf *nōvī* (ich weiß) zu reimen *ōvī* (dem Schaf). Novák lässt, gegen Eberles Absicht, das

o kurz und erzeugt durch seine Wiederholung *ōvī – ōvī – ōvī* ... den Eindruck einer Klage („o weh, o weh ...“) um das arme Lamm, das dem Wolf zum Opfer fällt (für Novák in einem späteren Werk das Symbol der Vergewaltigung der Tschechoslowakei durch die Sowjetpanzer⁸). Mit dieser Klage klingt auch bedeutungsvoll das Werk aus. Die *Martinů Voices* interpretieren das hinreißend, wie sie überhaupt durch ihr Tempo und Temperament den berühmten Pavel Kühn noch übertreffen. Testamentum dürfte das populärste Stück der neuen CD werden.

Noch charakteristischer für Novák sind aber wohl die streng metrischen *Exercitia Mythologica* (1968).⁹ Der Titel führt fast in die Irre. Hier wird nicht schulmäßig die antike Mythologie eingeübt, vielmehr handelt es sich um metrische Exerzitien, die an Hand antiker Mythen-, meist Göttergestalten durchgeführt werden. Der griechische Lyriker ALKAIOS hatte eine Ode geschrieben, die nur aus *Ionici a minore* (wwqq) gebildet war; HORAZ ahmte das nach (*carmen* 3,12), wobei er je zehn Metren zu einer von insgesamt vier Strophen verband: *Miserarum est neque amori* ... Novák, mit Horaz früh vertraut und von Beginn seiner Lateinstudien an auch selbst ein publizierender Dichter, wagt es nun, volle neun solcher Strophen in diesem strapaziösen Versmaß zu verfassen und sie verschiedenen musisch bedeutungsvollen Personen zu widmen. Nur bei den Zäsuren gönnt er sich gewisse Freiheiten.¹⁰

Die Kunst der Komposition bestand darin, die extreme Eintönigkeit dieses zu einem Walzer tendierenden dadadamdam-dadadamdam durch immer neue Figuren, Sinneinschnitte, Verteilung auf die Stimmen usw. aufzubrechen, wobei die Silbenquantitäten zwar genau bewahrt wurden, aber die strenge 1:2-Relation für kurze und lange Silben auch variiert werden konnte. So entstand aus dem *exercitium* (Etüde) ein wahres Übungs- und Lehrstück (*in usum compositorum*) für eine schöpferische Gestaltung antiker Verse. Novák als sein eigener Poet erneuert hier die Einheit von Dichter und Musiker, wie sie in der frühen griechischen Lyrik bestanden hat.

Die Texte, verfasst im Jahr der tschechischen Katastrophe (1968), sind wieder von einer wunderbaren Naivität. Bei Apollo, der

als Musaget natürlich am Anfang stehen muss, gedenkt Novák der *Parasiti Apollinis* (eigentlich: Schmausgenossen Apolls), denen er selbst angehörte (denn so hieß ein von ihm angeregtes musikalisches Ensemble in Brünn). Es folgt (mit Gitarren-Plim-plim-plim) Orpheus, Vater der Lyrik und Sinnbild für die Macht der Musik, der auch der Höllenhund erliegt. Erato mit ihrer Leier, die Muse der Liebesdichtung, als *era dulcis* Novák besonders lieb, folgt an dritter Stelle. Am Beispiel des Midas, dem Apoll die Ohren eselsmäßig lang zieht, wird mit gewissen Musikkritikern abgerechnet. Die vielfach nachhallende Echo lehrt, dass Ionici auch einen Kontrapunkt zulassen (*canones nos docet artemque fugarum*), nicht das effektivste, aber kunstreichste Stück. Nun kommen, nachdem eingangs drei Vertreter des Saitenspiels (Apollo, Orpheus, Erato) aufgetreten waren, auch zwei prominente Holzbläser: Minerva, die ihren Aulos wegwirft, weil er das Gesicht entstellt, wird zunächst verspottet, doch bald entschuldigt sich der Dichter bei ihr in einer Palinodie. Dann erscheint aus VERGILS erster Ekloge Tityrus, der flötend seine Amaryllis besingt: Dem metrischen Latein überlagert ist hier eine chaconneartig wiederholte, italienisch gesungene Phrase des Renaissancekomponisten GIULIO CACCINI: *Amarilli mia bella*. Aber den musikalischen Höhepunkt bildet die furiose Muse Terpsichore (Reigenfreundin), die, wie angeblich Beethoven in der Siebten, eine wirbelnde „Apotheose des Tanzes“ liefert. Die ganze antike μουσική, aus Wort, Musik und Tanz bestehend, ist in diesem letzten Stück wiederhergestellt. Längst gehört es ins Zugabenrepertoire mancher Chöre.

An einem so kindlich schlichten Werk wie diesem scheiden sich die Geister. Bei der deutschen Erstaufführung vor 28 Jahren verdross einen seriösen Zeitungskritiker besonders das letzte Stück, in dem der tanzwütigen Terpsichore der Rock im chromatischen Glissando übers Knie rutscht, worauf der Chor – man denkt an MARILYN MONROES berühmteste Szene – ihre Beine¹¹ bewundert:

*Hilaris Terpsichore ter pede terram
quatit aut forte quater. Vestis aberrat
super alb(um) usque genu: qualia o brachia,
o crus!*¹²

Eine solche Lappalie, meinte jener Sachwalter ernster Kunst, könne doch wohl nur dem gefallen, der grundsätzlich alles anstaune, was immer nur lateinisch sei. Nun, den Novákfreund werden solche Sauertöpfe nicht davon abbringen, hier wie die atemberaubende Musik so die Beine Terpsichores zu bewundern: *o brachia, o crus!*

Der Qualität der musikalischen Interpretation, die lebhaft akzentuierend hier wie sonst nichts zu wünschen übrig lässt, entspricht die Aufmachung der neuen CD, d. h. vor allem das ungewöhnlich gehaltvolle Beiheft, betreut von EVA NACHMILNEROVÁ, die als Prager Musikwissenschaftlerin über Nováks Leben und Werk promoviert hat.¹³ Das Heft enthält nicht nur in vier Sprachen (lateinisch, englisch, deutsch, tschechisch) so gut wie ohne Druckfehler die umfangreichen Texte, sondern gibt auch eine Einführung in den Komponisten, die einzelnen Werke und sogar, man denke, in die Probleme der lateinischen Aussprache. Ich entsinne mich keines lateinischen Musikwerks, das mit solcher editorischen Sorgfalt auf Tonträger publiziert worden wäre. (Schon darum gehört die CD in jede Seminar- und Gymnasialbibliothek.) Als einziges, lustiges Versehen sei notiert, dass die Verfasserin versehentlich den Dichter JOSEF EBERLE, den langjährigen Herausgeber der Stuttgarter Zeitung und Träger des Bundesverdienstkreuzes, auch noch zum Rektor der Universität Tübingen ernannt hat. Der wirkliche Rektor von 1962, der berühmte Staatsrechtler THEODOR ESCHENBURG, nahm zwar damals Eberles Dichterkrönung vor, der Geehrte selbst aber hatte es zwar schon zum Ehrendoktor, aber noch nicht einmal zum Abitur gebracht. Wie Jan Novák war Eberle überhaupt erst als ein Spätberufener zum Latein gekommen. Beide bezeugten als geniale Dilettanten die Wahrheit des Spruchs, der auch für das Lateinische gilt und der über den von Novák mitbegründeten LVDI LATINI stand: *Amor docet musicam*.

Anmerkungen:

- 1) Testamentum. Jan Novák, Choral Works: Testamentum – The will (1966); Fugae Vergilianae – Virgilian Fugues (1974); Invitatio pastorum – Inviting of the shepherds (1971); Exercitia mythologica – Mythological exercises (1968).

- Martinů Voices, Ltg. Lukáš Vasilek, Supraphon (Czech Radio, Prag) SU 4159-2; ausführliches Beiheft (s. dazu unten). Das komplette Beiheft ist nachzulesen unter http://www.martinuvoices.cz/cd/4159_Testamentum_BOOK.pdf (zuletzt 18.7.2014). Mit Tonproben vorgestellt ist die CD unter <http://www.supraphon.com/en/catalogue/releases/?item=1347> (zuletzt aufgerufen am 18.7.2014). Lieferbar ist sie bei amazon, jpc usw. – Sämtliche CDs mit Kompositionen Nováks findet man verzeichnet unter http://stroh.userweb.mwn.de/novak/nov_cd.htm (zuletzt 18.7.2014).
- 2) Vgl. zu den Lateinepochen in Nováks Werk: W. Stroh, „De Iano Novák musico Latinissimo“, in: VISVQVE ET AVDITV IVXTA VENERABILIS ADROGANTIAM EFFVGERAT [...] (Festschrift Bohumila Mouchová), Prag 2013, 177-191. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke (nicht nur der lateinischen) unter http://stroh.userweb.mwn.de/novak/nov_werkverz.htm (zuletzt 18.7.2014), vgl. auch <http://www.jannovak.eu/> (zuletzt 18.7.2014).
 - 3) Novák ist der erste Komponist seit der Renaissance, der konsequent dem antiken Quantitätsrhythmus folgt; vgl. W. Stroh, „Jan Novák: moderner Komponist antiker Texte“ (zuerst 1999), in: Dino, Zeus und Asterix [...], hg. von Inken Jensen und Alfried Wiczorek, Mannheim 2002, 249-263. Seine Prinzipien hat Novák dargestellt in *Musica poetica Latina – De versibus Latinis modulandis*, München 2001 (mit Übers. u. Komm.).
 - 4) Der Teufel verrät hier ungewollt, dass er die Wahrheit weiß: Der allgemeiner redende Engel hatte nämlich noch nichts speziell von der Krippe gesagt.
 - 5) Zu vergleichen: Monika Balzert, „Rühmen und gerühmt werden: Josef Eberle als lateinischer Dichter“, in: Josef Eberle: Poet und Publizist, Stuttgart / München 2001, 139-162.
 - 6) Ihr widmete Eberle folgendes (ausnahmsweise nur deutsche) Distichon (nach Karlheinz Gepfert, in: Josef Eberle [wie oben Anm. 5] 87): „Bürger, die Brücke von einst trägt neuerdings Eberles Namen. | Brückengebühr entfällt, wenn man ein Buch von ihm kauft.“ Die Brücke wurde 2010 unter Beibehaltung des Namens neu gebaut.
 - 7) In: *Agnus Dei* (zusammen mit Werken von Barber, Poulenc, Slavický, R. Strauss, Joh. S. Bach), Supraphon, (1995) SU 0011-2231.
 - 8) So in der ersten Nummer der *Aesopia* (1981), mit Unterstützung des DAV eingespielt auf OBLG (1997) 0298 (leider mit unglücklicher Aussprache), erhältlich über <http://www.antike-zum-begreifen.de>.
 - 9) Auch dieses Werk wurde schon von Pavel Kühn mit dem Prager Philharmonischen Chor eingespielt: *Veni creator* (mit Werken von Penderecki, Reger, R. Strauss, Mendelssohn, Poulenc, Schönberg), Supraphon (1993) 11 1809-2 231. Bei den *Fugae Vergilianae* und der *Invitatio pastorum* handelt es sich jetzt um Ersteinspielungen.
 - 10) Novák hält sich nicht an die Regel des Horaz, dass mit dem Metrum immer auch ein Wort zu enden hat. So treten aber die Strophen als Einheit deutlicher hervor.
 - 11) In der Antike bewunderte man an der Tänzerin allerdings nur die Arme, nicht die ja in der Regel (außer bei Jägerinnen) unsichtbaren Beine; vgl. *Ov. ars 2,305 bracchia saltantis, vocem mirare canentis ...* und was Markus Janka (Kommentar zu Ovid, *Ars 2*, Heidelberg 1997) z. St. anführt.
 - 12) Meine Einteilung in Trimeter (3+3+3+1) ist ganz willkürlich. – Nováks *Hiat qualia o* usw. ist natürlich gut klassisch.
 - 13) Jan Novák (1921-1984): *Chapters of his creative years*, Diss. Prag 2013 (bisher leider nur tschech.).

WILFRIED STROH, Freising