

Flašar, Martin

Jana Nováka hra se skleněnými perlami: skladatel a řadové techniky

Musicologica Brunensia. 2011, vol. 46, iss. 1-2, pp. [79]-85

ISBN 978-80-210-5588-9

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115258>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARTIN FLAŠAR

JANA NOVÁKA HRA SE SKLENĚNÝMI PERLAMI: SKLADATEL A ŘADOVÉ TECHNIKY

Román Hermanna Hesseho můžeme číst a interpretovat v mnoha rovinách, asi tak, jako lze k architektuře přistupovat z různých úhlů a stran, zkoumat její detaily stejně jako oceňovat proporce celku. Jakkoliv je Hra se skleněnými perlami na nejvyšší úrovni pojednáním o pádu kultury ducha a na nižší úrovni úvahou o smyslu elitních univerzit a kontemplačních řádů, můžeme samotnou Hru považovat za symbol intelektuálních a duchovních kratochvílí, stejně krásných jako samoučelných. Na půdorysu Hesseho Hry se odvíjí naše úvahy o hře exilového skladatele Jana Nováka s technikami Nové hudby. Touto studií bychom chtěli vzdát hold oběma významným mužům brněnského hudebního a intelektuálního prostředí: Jaroslavu Stříteckému a Janu Novákovi.

1. Magister Ludi

„Pro každého samostatného hráče a zvláště pro Magistra znamená Hra se skleněnými perlami především provozování hudby, přibližně ve smyslu výroku, který Josef Knecht jednou pronesl o podstatě klasické hudby: „Klasickou hudbu považujeme za extrakt a úhrnný ideální pojem naší kultury, protože je její nejzřetelnější, nejcharakterističtější tvárností a vyjádřením. V této hudbě vlastníme dědictví antiky a křesťanství, ducha jasné a zdatné zbožnosti, nedostižně rytířskou morálku. Vždyť koneckonců každá tvárnost klasické kultury, do určité podoby kontrahovaný vzor lidského chování, má význam morálky. [...] Tvárnost klasické hudby znamená: vědět o tragice lidství, přitakat lidskému osudu, znamená zdatnou statečnost, jas, veselí! [...] To má zaznívat i v našich hrách a v celém našem životě, konání a utrpení.“¹

Novákův postoj k politické orientaci země prodělal jistý vývoj. Do roku 1948 byl přesvědčeným komunistou s aktivní znalostí ruského jazyka a nezanedbatelným vhledem do ruské literatury. O tom prvním svědčí korespondence s bratrem Metodějem vedená z totálního nasazení v Německu v ruštině, o druhém zhudebnování ruských předloh už (a vlastně pouze) ve věku studií. Sem patří například

¹ HESSE 2002: 37–38

melodram *Knjaz Michajlo Repnin* zkomponovaný ještě na jezuitském gymnáziu ve Velehradu ve třicátých letech. V roce 1948 Novák na základě domácí politické situace neguje své předchozí postoje a stává se zavilým antikomunistou. Toto rozhodnutí pro něj mělo nejbližších 20 let neblahé důsledky. Mezi ně patřila Novákova pověst individualisty pocházejícího z křesťanského prostředí navíc infikovaného ideály tvůrčí svobody. Když ke všemu připočteme Novákův výrazný talent a studium v USA, pochopíme jeho nesnadnou pozici ve Svazu československých skladatelů, ze kterého byl v roce 1962 dokonce dočasně vyloučen.

Novákovo klasické pojetí hudby jako nositelky nesmrtelných hodnot navazuje v nejlepší smyslu na dědictví antické kultury. Proto se také poměrně záhy uchýlil k latině jako ušlechtilému univerzálnímu jazyku intelektuálů. Také tím jasně vyjádřil svůj postoj k barbarské době. *Incursus barbarorum* (reagující na srpen 1968) je název jedné z jeho sbírek latinské poezie, kterou sám skládal a jejíž metrická povaha se stala základním strukturálním principem jeho hudby. Nemusíme dodávat, že tato sbírka už spatřila světlo světa v exilu, ze kterého se teprve před několika měsíci vrátily už jen tělesné ostatky skladatele. Byly uloženy na čestném pohřebišti města Brna vedle Novákova dobrého přítele Rudolfa Firkušného.

2. Zásady nového jazyka

„Vynalezl pro Hru se skleněnými perlami zásady nového jazyka, totiž jazyka znaků a formulí, na němž se matematika a hudba podílely stejnou měrou a ve kterém se umožňovalo spojovat formule astronomické i hudební, jaksi matematiku a hudbu uvádět na společného jmenovatele.“²

Novákův vztah k praktikám Nové hudby je logický pouze z lingvistického hlediska. Novák je sice typem racionalistického skladatele, ale sklony k intuitivní hudebnosti u něj toto zaměření přinejmenším vyvažují. Novák se s principy Nové hudby seznamuje koncem padesátých let, ostatně jako většina jeho vrstevníků. Průlomovým okamžikem bylo založení mezinárodního festivalu Varšavský podzim (Warszawska jesień) v roce 1956, jehož účelem bylo překlenout trhlinu mezi Východním a Západním blokem. Novák se prvního ročníku festivalu zúčastnil s manželkou Eliškou, oba jako interpreti sólových partů Novákova Koncertu pro dva klavíry a orchestr.

Své znalosti principů Nové hudby zužitkoval nejprve v *Capricciu pro violoncello a klavír* (nebo malý orchestr; z r. 1958). Druhá věta této skladby nese název *Circulus incantatus* (Začarovaný kruh). Dvanáctitónová řada je zde sestavena z tónů tvořících kvintový kruh. V „klasické“ – schönbergovské dodekafonii – neslýchaná věc... Kromě dodekafonie zde navíc v hojně míře uplatnil i jazzové prvky a glissanda. Už v této aplikaci technik Nové hudby se prozrazuje Novák-ironik, který nepřijímá novinky bez výhrad. Racionalita je v jeho díle obvykle

² HESSE 2002: 33

podřízena přirozené hudebnosti. Novák je sice navenek apollinský typ, pod jehož maskou se ale skrývá Dionýsos.

Dalšími skladbami, v nichž brilantně pracuje s dvanáctitónovou řadou, jsou např. *Inventiones per tonos XII* pro cembalo. Tento cyklus vznikl v roce 1960, kdy skladatel ustoupil z pozic martinůvského neoklasicismu, aby se věnoval kompozici s intervalovými řadami. Ačkoliv toto období v jeho tvorbě trvalo sedm let, nikdy bez výhrad nepodlehł mechanickému konstruování hudby. Vlastně bychom mohli říci, že principy dodekafonie a serialismu vnímal s lehkým odstupem či ironií. To se projevovalo různými způsoby, zejména vlastním výkladem jinak přísných kompozičních pravidel. V případě dvanácti invencí pro cembalo, které bylo pro 20. století zachráněno díky péči Igora Stravinského a dalších neoklasiků, si ale Novák oproti Bachovi práci spíše ztížil. Pracoval sice jako Bach kontrpunktickou technikou, která spočívá v dodržování pevných pravidel pro současné vedení dvou a více nezávislých hlasů, nadto ale jednotlivé hlasy vystavěl na principu schoenbergovské dodekafonie. Ten, kdo by čekal pouhou racionální konstrukci, hrubě by se mýlil. Ledacos napovídá už latinský podtitul Invencí určených autorem „*pro cembalo nebo jiné okřídlené nástroje*“.

Odkazu humanistické latiny se věnuje ve vokálním cyklu na Jana Campana Vodňanského *Dulces cantilena* (1961). „*Těm veršům snažíme se / dodat nový lesk – a proč pak ne? – / tím, že vedeme melodii po řadě dvanácti tónů, / jak je módou – nebo bylo – v našem věku,*“ jak uvádí autor v předmluvě.

Volně následují sbory *Exercitia mythologica* či velká kantáta Stravinského typu *Dido* (1967), jejichž analýza není předmětem této studie a částečně byla již předložena na jiném místě.³

3. Období slavných her

„*Byla to vznešená slavnost, i vyslanci zvenku to cítili a dávali najevo, a leckterého nováčka si Hra se skleněnými perlami získala v těchto dnech navždy.*“⁴

Za vrchol Novákových koketérií s dodekafonií lze považovat *Passer Catulli parvus ludus musicus de vita et morte passeris super carmina duo catulli celebrima novem instrumentis et voce gravi modulandis* (Katullův vrabčák, hudební hříčka pro bas a 9 nástrojů, 1962). Zpěvní part byl věnován bratranci, basistovi Richardu Novákovi a skladba byla provedena Studiem autorů pod vedením Jiřího Hanouska na koncertně Tvůrčí skupiny A 8. března 1964. Stejnou předlohu před Novákem zpracoval už Carl Orff ve skladbě *Catulli Carmina* (1943).

³ FLAŠAR 2009: 53

⁴ HESSE 2002: 204

Skladba *Passer Catulli* má čtyři části, 1. a 3. věta představují jakési instrumentální introdukce k vokálním částem. Řídícím principem cyklu je metrum verše. V první Novákem zhudebněné básni (Catullus, *Carmina* 2) je použit jedenáctislabičný „phalaceický hendekasyllabus“, který je nejčastějším metrem lyrických básní. Novák jeho rytmus při zhudebnění striktně dodržuje.

Skladatel odvozuje řady od základního tvaru pomocí pravidelné interpolace tak, že mezi tóny první poloviny řady pravidelně vkládá tóny druhé poloviny řady čtené zprava (tedy račím principem).

Druhým instrumentálně-vokálním cyklem zhruba ze stejné doby jsou *Ioci vernales cantiones lasciviores voce gravi decantandae symphoniacis VIII nec non avibus in taenia sonora captis succinentibus* (uváděné jako Jarní žerty; správně ale Lascivní žertovné jarní písně pro bas s doprovodem osmi nástrojů a zajisté také ptáky lapené na zvukové pásce; 1964). Jejich specifikem je zejména použití ptačího zpěvu ze záznamu na magnetofonovém pásu, který Novák hbitě překládá do latiny jako „*taenia sonora*“. Hned v první větě se představují členové ornitologického bestiáře: Fringilla (pěnkava), Merula (kos), Sylvia atricapilla (Pěnice černohlavá), Alauda (skřivan), Luscinia (slavík), Cuculus culinaris (Kuchyňská kukačka) a horologium cum cuculo (hodiny s kukačkou).

Tři invence pro smyčcové kvarteto jsou svým způsobem hádankou mezi Novákovými skladbami. Víme o nich jen to, že vznikly v šedesátých letech a byly určeny pro Novákovo kvarteto vedené Dušanem Pandulou (shoda názvu kvarteta se skladatelem je náhodná), podobně jako zhruba o desetiletí později smyčcový kvartet *Quadricinium fidium* (1977). Ve *Třech invencích* Novák dosáhl při práci s intervalovými řadami maximálně racionálního tvaru. Je nutné upozornit na několik pozoruhodných aspektů této trojdílné kompozice.

a) **Statický pohyb.** V první větě autor rozkomponoval oscilace mezi dvěma tóny v intervalu sekundy ($c^1 - d^1$) mezi 2. housle a violu tak, že v každém z hlasů se jedná o střídavý pohyb, komplementárně ale vzniká statický akord, který jen osciluje jen barevně (mezi nástroji). Basová linka je tvořena ostinátními paralelními kvintami violoncella v rámci trichordu $g - as - a$.



Př. 1 Statická oscilace mezi hlasy Vn II a Vla. Tři invence, 1. věta.

b) **Práce s úzkointervalovými řadami.** Přirozenou dvanáctitónovou řadu tvoří chromatický sled pultónů v jedné oktávě. Ačkoliv není v schönbergovské dodekafonii toto řešení možné, Novák se k němu uchyluje ve druhé ze Tří invencí podobně, jako ke dvanáctitónové řadě v druhé větě *Capriccia*, vytvořené na principu kvintového kruhu. Situaci si poněkud komplikuje tím, že pracuje s malými sekundami v převratech do velké septimy. Melodicky (horizontálně) použitá řada se tedy skládá s malých sekund a velkých septim.



Př. 2 Unisonová melodie na dodekafonní bázi. Tři invence, 2. věta.

c) **Motorika.** Jak víme, S. S. Prokofjev hovoří o pěti liniích své tvorby, mimo jiné o motorické linii. Tento rys jeho osobní poetiky vychází z estetiky mechanických forem, krátce řečeno z funkcionalismu. Několikatónový model rotuje v ustáleném rytmu, je možné jej posunovat v horizontální nebo vertikální ose. Tento princip využívá Novák ve střední části poslední ze Tří invencí. Ostinátní motorický doprovod 2. houslí a violy ve středním dílu věty vytváří harmonicko-rytmický podklad pro sólový hlas 1. houslí.



Př. 3 Motorický doprovod melodie ve Vn I. Tři invence, 3. věta.

4. Dopis Magistra Ludi

„Já tedy pro případ politických a zejména válečných převratů považuji Hru se skleněnými perlami za ztracenou. Zchátrá velmi rychle, i když jí mnoho jednotlivců zachová náklonnost, a nebude obnovena. [...] Zmizí stejně tak, jako jisté mimořádně kultivované zvyklosti v dějinách hudby, jako například sbory profesionálních zpěváků kolem roku 1600 anebo nedělní figurální hudba v kostelích kolem roku 1700. Lidské uši tehdy slyšely zvuky, jaké žádná věda ani čáry nedokáží v jejich andělsky zářivé čistotě znovu vyvolat. A tak ani Hra se skleněnými perlami nebude zapomenuta, bude však nenávratně ztracena, a ti, kdo posléze budou studovat její dějiny, její vznik, její rozkvět i konec, budou vzdychat a závidět nám, že jsme směli žít v tak pokojném, tak pěstěném, tak čistě duchovně laděném světě.“⁵

Tímto dopisem se Magister Ludi Josef Knecht loučí se svým privilegovaným úřadem a odchází do světa každodenního života, kde jej Hermann Hesse nechává zemřít. Knechtovo opodstatnění mimo jeho křehký, intelektem a duchem konstruovaný svět ztrácí logiku.

Také Jan Novák, vědom si omezenosti (jak v možnostech, tak ve vývoji) her s řadovými technikami, opouští svět umělého světa a vrací se zpět k hudbě života, která vyvěrá z jeho intuice a přirozenosti. Není bez zajímavosti, že rozchod s technikami Nové hudby se u Nováka překrývá s odchodem do emigrace v roce 1968.

⁵ HESSE 2002: 281

Bibliografie a prameny:

- FLAŠAR, Martin (2009). Návrat Jana Nováka do USA. *Musicologica brunensia*, 44, 2009, 1–2.
- HERZOG, Eduard ed. (1970). *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon.
- HESSE, Hermann (2002). *Hra se skleněnými perlami*. Souborné dílo IX. Praha: Argo.
- HRABAL, František (2006). *V kontextu tvorby*. Praha: Arbor Vitae.
- NACHMILNEROVÁ, Eva: *Passer Catulli a dodekafonie v díle Jana Nováka. Opus musicum*, 37, 2005, 6.
- NOVÁK, Jan. *Capriccio pro violoncello a klavír*. Partitura, ms. Pozůstalost Jana Nováka.
- NOVÁK, Jan (1966). *Ioci vernaes: Jarní žerty. Basso e 8 stromenti (e banda magnetico)*. Partitura. Praha: SHV.
- NOVÁK, Jan (1965). *Passer Catulli: Katullův vrabčák. Hudební hříčka pro bas a 9 nástrojů*. Praha: SHV.
- NOVÁK, Jan (s.a.). *Tři invence pro smyčcové kvarteto*. Partitura, ms. Pozůstalost Jana Nováka.

SUMMARY

JAN NOVÁK'S GLASS BEAD GAME: COMPOSER AND TONE ROW TECHNIQUES

The Glass Bead Game, a novel written by Hermann Hesse is understandable on many levels. It disserts on the spiritual and intellectual world constructed by universities and their principal representatives. In the broadest sense it deals with the possibility of existence of small elite groups keeping and fostering the noble Glass Bead Game. In more detailed view the game is something very hermetical and artificial, crossing borders of particular arts and sciences. Under very similar perspective can be seen the game played by rules of the New Music. Dodecaphony and row techniques became for a certain period the main expressive tool for the Czech exile composer Jan Novák (1921–1984).

