

PASSER CATULLI (1962) DE JAN NOVÁK: DODECAFONISME I MÈTRICA LLATINA

JAN NOVÁK'S *PASSER CATULLI*: DODECAPHONISM AND LATIN METRE

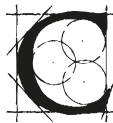
Ignasi–Xavier ADIEGO*

Iani Neandri (i. e. Novák) illius praestantissimi musices cultoris Moravi natione, cui Iosephus Aloisius Vitalis noster dissertam orationem Latino sermone compositam et Ausae anno MMII coram populo habitam dicauit, opusculum musicum, 'Passer Catulli' nuncupatum—in quo musice canti Latini uersus, longis breuibusque syllabis mirabiliter ad rhythmum compositis, mixti sunt cum duodecim tonorum arte ab Arnolde Pulchromonte inventa, et non absque uenustate quadam—hic describam ac breuiter explicabo.

Paraules clau: Jan Novák, Catul, mètrica llatina, dodecafonisme.

This paper examines *Passer Catulli*, a chamber work written by the Czech composer Jan Novák. The analysis focuses on Novák's use of Dodecaphonic technique and his adaptation of Latin quantitative rhythm to music.

Keywords: Jan Novák, Catullus, Latin meter, Dodecaphonism.

 rec que no és mala tria per a un volum d'homenatge al professor José Luis Vidal parlar dels seus *duo corda*, la llengua llatina i la música, i fer-ho a més mitjançant la figura del compositor i llatinista moravià Jan Novák (1921–1984), una figura que el professor Vidal coneix molt bé i admira en igual mesura, i a la qual

* Facultat de Filologia. Universitat de Barcelona.

Correspondencia: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona. España.

e-mail: ignasi.adiego@ub.edu

va dedicar una comunicació presentada al simposi de la Secció Catalana de la SEEC celebrat a Vic l'any 2002 (Vitalis 2004). Tinc molt viva aquella comunicació, perquè, ultra ésser escrita en llatí, fou seguida d'una breu mostra musical d'alguns dels *Cantica Latina* de Novák interpretats per les veus de Mariona Aragay i Òscar Bernaus i acompanyats al piano per mi mateix. En assajar i tocar aquelles peces no em fou difícil percebre com Novák havia reflectit la mètrica llatina en el ritme musical, un aspecte del qual tornaré a parlar ben prest.

El que jo no sabia és que Novák i el seu particular tractament de la mètrica llatina se'm tornaria a creuar d'una manera absolutament casual, fins a imposar-se com a tema d'aquest petit present d'homenatge: tot recentment, aprofitant un breu sojorn a Frankfurt, m'escaigué de visitar la botiga de música Petroll i allà, tot remenant partitures, vaig topar-me amb el *Passer Catulli* de Novák. És una obra composta el 1962 i molt poc coneguda però que té, si més no, un valor històric pel moment en què fou escrita i que, a més, té l'atractiu innegable de mostrar com Jan Novák casa la veu de Catul amb un llenguatge musical basat en el serialisme dodecafònic. De tot això tracten aquestes breus planes en testimoniatge d'amistat i gratitud al professor José Luis Vidal.

Vitalis (2004) ofereix, en un bell llatí, un breu retrat de Jan Novák. Recordem, com a dades essencials de la seva biografia, que va néixer a un vilatge anomenat Nová Říše, al sud-oest de Moràvia, l'any 1921. Una estada juvenil als Estats Units li va permetre ser alumne d'Aaron Copland i de Bohuslav Martinů. Aquest famós compositor bohemí desenvolupà tota la seva carrera fora del seu país, de manera que Novák i l'excel·lent compositora Vítězslava Kaprálová —morta prematurament— van ser els seus únics alumnes txecs. Retornat al seu país, Novák va iniciar una sòlida carrera musical, que simultanièjà amb la seva passió pel llatí. Clarament compromès amb posicions anticomunistes, la *tardor de Praga*, com encertadament ha anomenat el periodista italià Demetrio Volci la invasió de Txecoslovàquia per les tropes del Pacte de Varsòvia (Volci 2008), el dugué a l'exili, primer a Itàlia i després a Alemanya, on va morir l'any 1984.¹

¹ Vegeu la necrològica publicada a *Gnomon* pel seu amic, el llatísta Wilfried Stroh (1986).

Passer Catulli (*Katullů vrabčák*) fou composta el 1962 i publicada el 1965 per l'editorial musical oficial (*Státní hudební vydavatelství*) del seu país. La partitura ve precedida d'unes paraules sobre l'autor en llatí, txec, alemany i anglès. És molt significatiu el que s'hi diu de bon començament sobre la seva música: *Musica hodierna Iani Novák [...] tres praecipui fontes subiacent: lingua Latina, duodecim tonorum complexio, argumentum maxima ex parte amatorium*. L'ús de la llengua llatina com a base de les seves composicions, una pràctica que mantingué tota la seva vida, ja havia aparegut en obres immediatament anteriors a *Passer Catulli*, com ho demostren títols com ara *Tres Cantilenae* (1957), *X Horatii Carmina* (1959) o *Dulces Cantilenae* (1961) i assolí el seu punt culminant en l'etapa prèvia a l'exili amb la cantata *Dido* (1967). Igualment, l'amor com a fil conductor de la música és visible ja a la seva primera obra vocal, basada en la versió llatina del *Càntic dels càntics* (*Carmina Sulamitis*, 1947), i són també de tema amorós obres anteriors a *Passer Catulli*, com *Píseň Závěšova* (1958), les *Dulces Cantilenae* (1961) i moltes de les odes horacianes de *X Horatii Carmina* (1959). L'autor moravià no abandonà aquesta predilecció temàtica, com ho demostra, a part de *Dido*, *Amores Sulpiciae* (1965), *Catulli Lesbia* (1968), *Eis Aphroditen* (1980), o el meravellós *Mimus magicus* (1969), versió musical del conjur d'amor d'Èglogues 8.65–109, per citar només algunes obres representatives.

Sorprèn, però, la professió de fe com a compositor dodecafònic. Ara que podem tenir una visió completa de la carrera compositiva de Novák des dels anys 40 del segle XX fins a la seva mort el 1984, sabem que l'ús del serialisme dodecafònic, la tècnica musical introduïda per Arnold Schönberg i els seus deixebles Alban Berg i Anton Webern en el període d'entreguerres i consistent a organitzar les creacions musicals al voltant d'una sèrie ordenada de les dotze notes de l'escala cromàtica, va ser en el cas de Novák una pràctica limitadíssima en el temps. D'acord amb Nachmilnerová (2005, 55) i Ocetek (2017, 61), Novák només la va emprar entre 1958 i 1964. La tècnica és totalment abandonada a obres posteriors, com la repetidament citada *Dido*, on recorre a un llenguatge neotonal.

Com interpretar, doncs, aquesta temporal abraçada de la fe serialista? Crec que tant Nachmilnerová com Ocetek encerten de ple quan assenyalen que les obres de Novák basades en la tècnica dodecafònica, que va saber emprar brillantment, poden entendre's com una forma d'oposar-se decididament al realisme socialista imposat oficialment.² És important recordar quin era el context polític en què Novák compon aquestes obres. L'any en què ell tornà d'Amèrica, el 1948, és el del cop d'estat que duu els comunistes al poder a Txecoslovàquia. Amb el nou règim arribaren, com als altres països de l'Europa oriental, els dictats artístics de la Unió Soviètica. Allà era en vigor la doctrina del realisme socialista, desenvolupada per Andrei Jdànov sota l'impuls de Stalin. Enunciada l'any 1932, els requeriments que l'art havia de basar-se en la “nacionalitat” (*narodnost'*), la lleialtat al partit (*partijnost'*) i l'aportació d'idees (*idejnost'*) (Taruskin 2010a, 779–80) significaven la condemna de l'especulació pròpia de la modernitat musical.

Com assenyala Taruskin (2010b, 8), la Segona Guerra Mundial constituí, paradoxalment, una certa relaxació en la pressió oficial sobre els compositors, però a partir de 1945, i a mesura que la Guerra Freda cobrà força, el realisme socialista tornà a collar la creació artística. La “resolució sobre música” del Partit Comunista de la Unió Soviètica del 10 de febrer de 1948 imposà una estètica que condemnava qualsevol tècnica compositiva “modernista” i apostava clarament per l'ús del folklore o dels models musicals decimonònics, així com per la música amb text enfront de la música pura (Taruskin 2010b, 11).

Són les directrius d'aquesta resolució, doncs, les que arribaren a Txecoslovàquia i a la resta de repúbliques de l'òrbita soviètica. Amb el pas dels anys, però, s'obriren algunes escletxes, i aquesta és la situació que trobem a Txecoslovàquia des de finals dels anys 50 fins al 1968 (Fraňková 2008, 16–26). La progressiva relaxació de la doctrina ofi-

² “Užití řadových technik [...] lze do jisté míry chápat i jako určitý akt opozice vůči oficiálně vyžadovanému socialistickému realismu...” (Nachmilnerová 2005, 55). “Novákovu práci s dodekafonií, kterou přijal do své kompoziční práce a bravurně ji dokázal uplatnit, lze však také zčásti chápat v politickém kontextu jako účelnou opozici vůči oficiálně vyžadovanému socialistickému realismu.” (Ocetek 2017, 62).

cial permeté que els músics txecoslovacs entressin en contacte amb la música que es feia a Europa occidental i a Amèrica. Segons Nachmilnerová (2013, 93), Novák va assistir regularment del 1958 al 1961 als cursos d'estiu de Darmstadt, considerats en aquell moment la Meca de l'avantguarda musical. Un altre indicatiu d'apertura fou la creació de grups d'artistes que s'oposaven a l'estètica del realisme socialista. A Brno, on vivia des del seu retorn, Novák va participar a la creació el 1963 de la societat musical *Skupina A* ("el Grup A"), que pretenia de desafiar l'oficialista i molt conservadora "Associació de Compositors Txecoslovacs" (*Svaz Československých skladatelů*) (Fraňková 2008, 22). El Grup A va maldar per fer sonar la música contemporània que es feia més enllà del teló d'acer així com per estrenar les composicions dels seus propis membres. La fi de la primavera de Praga acabà també amb el grup A, les activitats del qual foren prohibides l'any 1969 (Fraňková 2008, 24). Com ja hem dit, Jan Novák prengué llavors el camí de l'exili.

És en el marc d'aquest activisme musical on cal situar la composició, estrena i enregistrament de *Passer Catulli*. L'obra va ser estrenada el 8 de març de 1964 per membres del Grup A sota la direcció de Jiří Hanousek (Nachmilnerová 2005, 55). D'aquella època existeix un enregistrament que fou publicat pel segell oficial Supraphon. Es tracta d'una versió excel·lent, on sobresurt la veu del baix Richard Novák, cosí del compositor —qui li va dedicar l'obra³— i un dels grans intèrprets del repertori operístic txec.

Passer Catulli és un 'joc musical' (*hudební hříčka*, *parvus ludus musicus*), escrit per a veu de baix i nou instruments (flauta, oboè, clarinet, trompa, fagot, violí, viola, violoncel i contrabaix). Consta de quatre moviments. El primer i el tercer són purament instrumentals; al segon i al quart, el baix canta els poemes 2 (*Passer, deliciae meae puellae*) i 3 (*Lugete o Veneres Cupidinesque*) de Catul.

³ "Patrueli meo carissimo *Richardo Novák* propter in certamine Tolosano victoriam d. d." Richard Novák va guanyar el concurs de cant de Tolosa de Llenguadoc l'any 1961.

Nachmilnerová (2005) ha analitzat la tècnica dodecafònica emprada per Novák en aquesta obra. A partir d'anotacions autògrafes de Novák, l'estudiosa txeca estableix una sèrie bàsica Z_I i una altra derivada d'aquesta mitjançant permutacions evidents (Z_{II}):

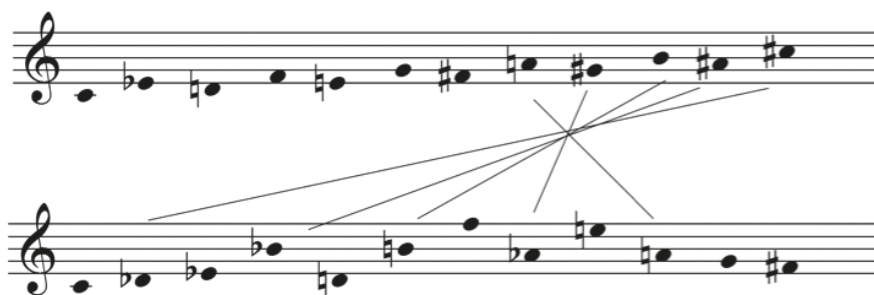
Z_I :



Z_{II} :



Com es pot observar, la sèrie Z_I és una repetició seqüencial dels intervals 3a m ascendent – 2a m descendent, cosa que dona lloc a grups concatenats de tres notes. Quant a Z_{II} , és el resultat d'intercalar les notes 7–12 de la sèrie, preses en direcció retrògrada (12 → 7) entre les notes 1–6:



La sèrie resultant Z_{II} es caracteritza a més perquè es pot dividir en dos hexacords el segon dels quals és la retrogradació del primer situada a distància de tríton:



La informació sorgida de la pròpia mà de Novák és una evidència indubtable sobre la gènesi d'aquests materials sonors, però crec que és important separar el procés d'elaboració dels materials de l'anàlisi del resultat final. En aquest sentit, l'obra no fa un ús lineal de Z_I seguit de Z_{II} , i, a més, hi trobem altres variants sorgides de Z_I o Z_{II} . Altrament dit, sense qüestionar que per a l'autor Z_I és a l'origen de l'obra i que Z_{II} ha estat creada a partir d'una permutació de Z_I , a l'hora de la veritat *Passer Catulli* s'articula al voltant de quatre sèries dodecafòniques, distintes però clarament relacionades:

Moviment 1. Ús de la sèrie Z_{II} amb la permutació de l'ordre dels sons 2–1, 4–3, etc. Ara bé, presentant les altures de la manera següent, la sèrie és també una inversió de Z_{II} transportada una 2a m ascendent (aquí la presentem escrita una 8a més alta perquè resulti visualment més clara):



(els números fan referència a l'ordre de la sèrie Z_{II} aquí permutada)

Moviment 2. Ús de la sèrie Z_{II} .



Moviment 3. D'acord amb Nachmilnerová (2005, 58). la sèrie emprada en aquest moviment seria la bàsica Z_I , però transportada de do a sol, és a dir:



Tanmateix, el moviment comença amb las cordes fent sonar simultàniament la bemoll i sol, al temps que la flauta inicia un grup de quatre semicorxeres sol–si bemoll–sol–si bemoll:

Flauto

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

$\text{♩} = 124$

mf

sf

sf

sf

sf

sf

The image shows a musical score for five instruments: Flauto, Violino, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Flauto part starts with a tempo marking of 124 beats per minute and a dynamic marking of mf . The other four instruments (Violino, Viola, Violoncello, and Contrabasso) start with a dynamic marking of sf . The Flauto part consists of a group of four semiquavers: D4, Eb4, D4, and C4. The other four instruments play a simultaneous chord of D3 and Eb3.

Novák, *Passer Catulli*, compàs inicial del 3r moviment

Això fa pensar que la sèrie comença amb la bemoll (o sol sostingut), ço és, que Novák, a més de transportar Z_{II} una quinta ascendent, va decidir d'encapçalar la sèrie amb la nota 12 de Z_{II} , canviant així la progressió 3a menor ascendent–2a menor descendent per 2a menor descendent – 3a menor ascendent:



El cert és que resulta impossible establir si aquesta és la sèrie o si es tracta d'una alteració purament ocasional: Novák utilitza les sèries verticalitzant–les o repartint–les entre els instruments (i la veu, quan és el cas) i a més no fa coincidir necessàriament la reaparició de la sèrie amb frases o seccions dels moviments. Tampoc no ens serveix en aquest cas la fi del moviment: la sèrie s'interromp en les notes re–do sostingut tocades simultàniament i *col legno* pel violí:

A musical score snippet for three instruments: Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Violin part is marked 'col legno' and 'fp', showing a rapid, repetitive pattern of notes. The Viola and Violoncello parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'f', showing a single note followed by rests. The score is for the final measures of the 3rd movement.

Novák, *Passer Catulli*, 3r moviment, compassos finals

Aquest tall abrupte de la sèrie en les notes 6–7 (segons el model de Nachmilnerová) o 7–8 (si es prefereix la sèrie alternativa aquí plantejada) és sens dubte una manera més d'expressar musicalment la mort de l'ocell, un fet que Novák retrata, amb evident comicitat, mitjançant l'ús peculiar del violí: en els quatre compassos immediatament anteriors, aquest instrument emet unes notes esgarrapades *con stridore* i fa

un *glissando* descendent des del do_4 al si_2 . El *passer* fineix amb l'última doble nota de l'últim compàs del tercer moviment. Roman així expedit el camí per al quart moviment, la marxa fúnebre pel finat ocell de Lèsbia, però l'autor no ens deixa sentir la sèrie completa.

Moviment 4. La sèrie emprada aquí és precisament Z_I , aquella que, d'acord amb el manuscrit de Novák esmentat per Nachmilnerová, serví de punt de partença de la resta de sèries:



Com hem assenyalat més amunt, doncs, una cosa són les dues sèries que Novák va anotar com a bàsica (Z_I) i derivada (Z_{II}) d'aquesta obra a la versió original de l'obra i una altra la forma en què en fa ús. Tal com es pot veure, la sèrie Z_I no apareix com a tal fins al quart i darrer moviment, mentre que la sèrie Z_{II} és utilitzada al segon moviment. Atès que unes sèries són manipulacions d'altres, una anàlisi que prescindís del manuscrit de Novák podria considerar que la sèrie bàsica és la del primer moviment i que d'ella deriven les altres.

Si la construcció de les sèries, amb l'ús de progressions intervàliques, estructures de mirall, permutacions i inversions, demostra l'habilitat de Novák a l'hora d'organitzar el material sonor, l'ús que en fa és també una exhibició de recursos de la tècnica serial dodecafònica. Tal com observa Nachmilnerová, Novák utilitza en l'obra un tipus de dodecafonisme vertical i fracturat: en el vertical, parts de la sèrie, o fins i tot la sèrie completa, apareixen interpretades de manera simultània pels instruments, a mode d'acord; en el fracturat, la sèrie es va desenvolupant distribuïda entre les diferents parts, de manera que mai no se sent d'una manera seqüencial en una sola veu. Pot servir d'exemple d'aquests procediments el començ del tercer moviment:⁴

⁴ En la numeració de la sèrie seguim la nostra proposta d'interpretar aquesta sèrie a partir de la nota la bemoll, no sol (*pace* Nachmilnerová 2005).



**Novák, *Passer Catulli*, 3r moviment, compasos 1–3
(reducció de la partitura original)**

Aquest ús vertical i trencat de les sèries com a mostra del domini de la tècnica dodecafònica contrasta amb la renúncia a emprar transposicions de les sèries a l'interior de cada moviment, una pràctica habitual del dodecafonisme clàssic. Podem suposar que Novák preferí d'evitar una proliferació de materials que diluís l'aposta clara per l'ús de quatre sèries formalment relacionades entre si, cadascuna associada amb un moviment de l'obra.

Com s'insereix la veu del baix entonant els hendecasíl·labs faleceus dels dos poemes de Catul en els moviments parells de l'obra? Tot i que Nachmilnerová (2005) també en parla al seu article, crec que la seva aproximació una mica succincta pot ser complementada amb algunes observacions que tinguin més en compte els aspectes mètrics, un punt que ella a penes desenvolupa. A la tesi de Saláková sobre la música vocal txeca de postguerra basada en textos llatins i en particular sobre les obres de Novák (Saláková 2013) hi ha una bona anàlisi de l'adaptació rítmica que Novák fa de poemes llatins, però *Passer Catulli* no es troba entre els textos estudiats.

Per respondre a la qüestió anterior, caldria parar esment en dos punts: la construcció melòdica i la construcció rítmica. No m'estendré molt sobre la construcció melòdica, ja que crec que els passatges que citaré a continuació en parlar del ritme seran suficientment il·lustratius de com Novák dissenya la part cantada. Com a única remarca em permetré de

dir que és precisament un dels aspectes que fa semblar més innovador el llenguatge utilitzat a l'obra, l'emptra de la verticalització i fracturació de les sèries, allò que facilita a Novák la possibilitat de construir frases més aviat *cantabili* al llarg dels dos moviments amb veu solista. Altrament dit, Novák selecciona hàbilment a partir de les notes de la sèrie aquelles que li deixen dibuixar corbes melòdiques, si no memorables, almenys grates a un cantant. Observem un exemple curiós del segon moviment:

6 9 11 12 --- 3 6 9 11 12 -----
cui pri - mum di - gi - tum da - read pe - ten - ti
7 8 10 1 2 4 5 7 8 10 1 2 3

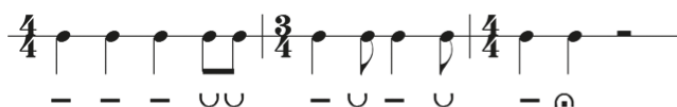
Novák, *Passer Catulli*, 2n moviment, cc. 13–15

Tal com hem dit més amunt, la sèrie usada en aquest moviment és Z_{II} i Novák l'emptra aquí d'acord amb el procediment de fracturació, repartint-la entre veu i instruments. Ho fa de manera rigorosa, de tal forma que les notes apareixen de manera ordenada, ja sigui simultàniament o successiva, però mai alterant el lloc que ocupen a la sèrie. Ara bé, si hom es fixa en la línia melòdica, aquesta està perfectament construïda en mi menor:

I V I V
Mi m

Certament es tracta d'un cas extrem i excepcional, però ens mostra com Novák pot aprofitar la tècnica de fracturació per tal de sostreure's a allò que a aquesta tècnica busca d'aconseguir: un llenguatge rigorosament atonal. Com veurem, aquesta perversió de la tècnica dodecafònica en favor d'un llenguatge més proper a la tonalitat, aquí purament anecdòtica i al servei de la veu, esdevé un tret essencial del quart moviment.

Pel que fa a la construcció rítmica, Novák, com farà a moltes altres obres basades en la versificació llatina, intenta de reflectir la quantitat sil·làbica mitjançant els valors diferents de les notes. Observem, però, que el procediment emprat al segon moviment és força diferent de l'emprat al quart: en el segon moviment, Novák usa de manera sistemàtica la corxera per representar les síl·labes breus i la negra per representar les síl·labes llargues, creant una seqüència rítmica com la següent, distribuïda en compassos de 4:4 i 3:4:



Vegem els tres primers versos del poema del segon moviment:



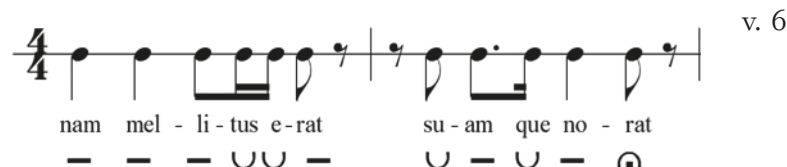
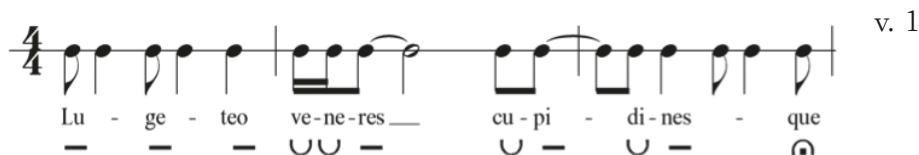
Només en dos instants d'aquest moviment el compositor altera aquesta correspondència sistemàtica entre quantitat sil·làbica i valors de les notes: primerament al començ del v. 9, on les dues llargues de *credo* esdevenen dues notes blanques:



i segonament a l'últim mot del poema, *curas* (v. 10), en crear un melisma de cinc notes i dotze temps de durada sobre la síl·laba *cu*:



El que al segon moviment és excepció es converteix en regular al quart moviment. Novák es desfà de la cotilla de l'estricta correspondència negra = llarga, corxera = breu i juga *per augmentationem* i *per diminutionem* amb altres valors. També usa més d'una nota per síl·laba en algunes síl·labes llargues, creant ritmes secundaris a l'interior de l'*elementum longum*. Vegem-ne alguns exemples:



v. 7

L'evocació de l'ocell, però, a partir del vers 6, fa canviar l'aire de la peça, i a això contribueix la introducció de valors *per diminutionem* (semicorxera per la breu, corxera per la llarga). En els següents cinc compassos, que corresponen als versos 8 a 10, el patró ha canviat definitivament: tot el vers faleceu està construït amb corxeres i semicorxeres, cosa que crea una acceleració que, combinada amb les agilitats encomanades a la fusta, evoca amb claredat els salts que l'ocell feia al voltant de Lèsbia mentre piulava:

Nec se - sea gre-mi-oil - li - us mo-ue - bat sed cir - cum si - li - ens mo-dohue mo-doi - luc

ad so - lam do-mi-namus - que pi - pi - a - bat

Novák, *Passer Catulli*, 4t moviment, cc. 35–39

Després d'aquests versos, les figuracions de la fusta i els pizzicatos secs de les cordes es perllonguen tres compassos més, però de nou apareixen els aires fúnebres que donen pas al retorn a la crua realitat: *qui nunc it per iter tenebricosum, illud, unde negant redire quemquam* (vv. 11–12). Novák reprèn aleshores els acords i la melodia del començ del moviment i, amb ells, el patró negra/corxera:

Novák, *Passer Catulli*, 4t moviment, cc. 47 i ss.

La imprecació contra els inferns (*at uobis male sit...*) dels versos 13–14 permet al compositor moravià introduir de nou una acceleració rítmica *per diminutionem*, en aquest cas justificada per la queixa irada del poeta, reforçada per l'ús del *fortissimo* i pels acords punyents del nonet.

Novák, *Passer Catulli*, 4t moviment, cc. 56–59

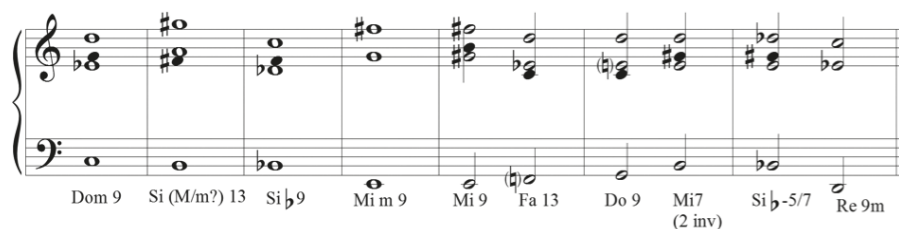
Aquest rapte de fúria dona pas al dolor: del *fortissimo* es passa al *forte*, al *mezzoforte*, finalment al *piano* i al *pianissimo*, i tornen, ja per concloure, els valors allargats de les notes. Per reflectir el plany del poeta, Novák utilitza unes curioses *appoggiature* en falset sobre les interjeccions del vers 16 (*O factum male, o miselle passer!*), magníficament realitzades per Richard Novák a l'enregistrament dels anys 60:



Els dos versos finals (17–18) es caracteritzen per aquest definitiu retorn al model negra/corxera, però amb ocasionals allargaments dels valors de les negres, que passen a blanques o a negres amb punt, o àdhuc, en el cas de la nota final, a un valor de vuit temps. Tot i que no pren un caràcter sistemàtic, aquí i en altres passatges del moviment les notes allargades solen coincidir amb síl·labes finals:



Com explicar aquestes evidents diferències entre el tractament rítmic del poema 2 al segon moviment i el poema 3 al quart? Cal no descartar, òbviament, una voluntat deliberada de diferenciar els dos moviments, però sorprèn que Novák no hagi volgut explotar els recursos expressius d'un tractament menys rígid del ritme en el cas del poema *Passer, deliciae meae puellae*. Podem atribuir-ho o bé a la menor extensió i intensitat d'aquest poema —de to més contingut, sense imprecacions ni interjeccions— o bé al fet que, en abordar el quart i darrer moviment, Novák, un cop establertes les seves habilitats tècniques dodecafòniques, va deixar-se portar per una major llibertat a tots els nivells. En aquest sentit, el quart moviment ens ofereix altres singularitats, com ara la seva proximitat a un cert llenguatge neotonal i neoclàssic que de vegades ens situa sonorament més a prop de Stravinsky que de la segona escola de Viena. El que hem anomenat “marxa fúnebre”, que apareix amb els versos inicials i reapareix amb els versos 11–12, i que hem citat més amunt, tot i que basada en la sèrie dodecafònica Z_1 , com tot el moviment, té una clara atmosfera tonal:



Tenim aquí una representació esquemàtica dels acords que acompanyen els versos 1–2 i 11–12. En negreta estan representades algunes de les notes que apareixen a la veu solista i que, si més no de manera ocasional, completen l'harmonia dels dos passatges. Com es pot observar, Novák organitza les notes de la sèrie per obtenir estructures verticals que poden ser analitzades com acords de 9, de 7 i, en un cas, de 13. Són acords incomplets, de vegades ambigus (com el segon, on l'absència de la tercera no permet de dir si és realment si major 13 o si menor 13) i no segueixen un clar pla de progressió harmònica pròpia de la pràctica tonal clàssica, però allunyen l'obra de l'atonalisme dels moviments precedents i l'apropen clarament a aquella zona de “tonalitat ampliada” que caracteritza molta de la producció musical del segle XX aliena al dodecafonisme. Podríem dir que en aquest últim moviment Novák va voler posar la tècnica serial al servei de la seves pròpies tendències creadores, mentre que en els moviments precedents és el material fornït per les sèries qui afaïçona l'obra. No és sobrer afegir a aquesta darrera observació el fet que, en usar rigorosament la correspondència llarga = negra, breu = corxera en el segon moviment, Novák se situa justament a l'altre extrem d'allò que fa al quart moviment, car aquest determinisme rítmic dictat pels versos és proper a concepcions serialistes integrals, on no només les altures, sinó també altres paràmetres, en particular les durades, són controlats segons patrons preestablerts. En resum, podríem dir que a la seva obra Novák ens mostra les dues cares de la creació dodecafònica: una de més calculada, diguem-ne weberniana, al segon moviment —i, de pas, al primer i al tercer; i una de més expressiva i lliure al quart moviment. Vista així l'obra, els compassos finals del tercer moviment, amb l'esmentada representació, una mica còmica, de la mort de l'ocellet,

cobren un valor inesperat: Novák sembla voler dir–nos que allò que ha sonat prèviament, escrit en un dodecafonisme una mica impersonal i volgudament rigorós, tenia molt d'irònic, de *ludus*, de refilets i saltirons d'au, i que, un cop emigrat el *passer* a les tenebres de l'orc, es pot entonar un lament fúnebre amb una major llibertat expressiva i amb un cert *ritorno all'antico*.

És interessant de notar que en obres posteriors, ja allunyades del llenguatge dodecafònic, Novák farà ús, d'acord amb les necessitats estètiques i les finalitats de cada obra, del sistema rigorós del segon moviment o del sistema lliure de combinació de valors del quart. Ja en els *Amores Sulpiciae* de 1965, d'acord amb l'anàlisi de Saláková (2013) podem observar l'empra de diferents patrons rítmics comparables als de l'últim moviment de *Passer Catulli* (Saláková 2013, 77; resum dels diferents patrons a pp. 147–50). En canvi, moltes de les senzilles peces de *Cantica Latina* segueixen un patró únic.

En conclusió, *Passer Catulli* és una interessant excursió de Jan Novák en el terreny del dodecafonisme de la mà d'uns poemes llatins. Com s'ha assenyalat més amunt, una de les raons que dugué Novák a emprar la tècnica dodecafònica podria haver estat el desig d'oposar–se a l'estètica oficial del moment, que era clarament hostil a la modernitat. No cal descartar, però, altres motius, com ara el desig d'allunyar–se de la influència del seu mestre, Bohuslav Martinů. Flašar (2006, 69) remarca el fet que l'adopció de la tècnica dodecafònica per part de Novák té lloc poc després de la mort de Martinů. Com diu Flašar, és com si Novák hagués volgut tancar el període de mestratge de Martinů i encetar–ne un altre. Aquesta fase dodecafònica suposà l'inici de diferents paradoxes i contradiccions que marcaren la carrera creativa del compositor moravià: sotmetre's a la cotilla de la tècnica serial per combatre la cotilla del discurs musical oficial, haver de recórrer a la ironia per poder emprar un llenguatge més personal dins del marc serial i, finalment, un cop trobats una veu musical pròpia i un món lliure on desenvolupar–la, veure–la titllada de tan poc moderna com l'estètica oficial de la qual havia volgut escapar.

Referències

- FLAŠAR, Martin (2006), “Jan Novák, žák Bohuslava Martinů”, *Hudební věda* 43, 59–74.
- FRÁŇKOVÁ, Jitka (2008), *Contemporary music in Czechoslovakia since 1945: an analysis of piano sonatas by Jiří Gemrot composed during and after the communist regime*, Tesi doctoral, Rice University, Houston.
- NACHMILNEROVÁ, Eva (2005), “Passer Catulli a dodekafonie v díle Jana Nováka”, *Opus musicum* 37, 55–60.
- NACHMILNEROVÁ, Eva (2013), *Jan Novák (1921–1984): Kapitoly z tvůrčí biografie*, Tesi doctoral, Universitat Carolina de Praga.
- OCETEK, Jan (2017), *Americké inspirace: Život a dílo skladatele Jana Nováka*. Tesi doctoral, Acadèmia de música i arts interpretatives Janáček, Brno.
- SALÁKOVÁ, Magdalena (2013), *Musica poetica latina aneb poválečná vokální tvorba českých autorů na světské latinské texty se zaměřením na dílo Jana Nováka*, Tesi doctoral, Universitat Carolina de Praga.
- STROH, Wilfried (1986), “Jan Novák”, *Gnomon* 58, 84–85.
- TARUSKIN, Richard (2010a), *Music in the Early Twentieth Century (The Oxford History of Western Music, volume 4)*, New York–Oxford.
- TARUSKIN, Richard (2010b), *Music in the Late Twentieth Century (The Oxford History of Western Music, volume 5)*, New York–Oxford.
- VITALIS, Ioseph Aloisius [Vidal, J. L.] (2004), “Iani Novák *Cantica Latina*, musices atque linguae Latinae paedagogi”, a B. Usobiaga, P. J. Quetglas (eds.), *Ciència, didàctica i funció social dels estudis clàssics*, Barcelona, 419–21.
- VOLCIC, Demetrio (2008), *1968. L'autunno di Praga*, Palermo.