

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav románských studií

Diplomová práce

Lenka Bartoníčková

HUDBA V DÍLE ALEJA CARPENTIERA

MUSIC IN THE WORKS OF ALEJO CARPENTIER

Praha 2010

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.
Konzultant: Mgr. Tereza Havelková

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.

V Praze dne 26.8.2010

Lenka Bartoníčková

OBSAH

ÚVOD.....	4
1. HUDBA V ŽIVOTĚ ALEJA CARPENTIERA	5
2. ŠTVANICE.....	12
2.1 Stručná historie sonáty a definice sonátové formy	13
2.2 Aplikace sonátové formy na literární dílo	14
2.2.1 Expozice.....	14
2.2.2 Provedení	17
2.2.3 Koda.....	18
2.3 Témata, variace, motivy, repetice a kontrapunkt v textu.....	19
2.4 Ludwig van Beethoven – III. Symfonie Es dur, op. 55 – Eroica.....	22
2.4.1 Eroica – hrdinská symfonie	22
2.4.2 Hrdina versus štvanec	24
3. BAROKNÍ KONCERT	26
3.1 Inspirace – osud nebo náhoda?	26
3.2 Barokní koncert – polyfunkční název	27
3.3 Koncert dvou světů	31
3.3.1 Hudební charakteristika <i>concerta grossa</i>	31
3.3.2 Evropa a Amerika – dialog světů.....	32
3.4 Jednotná hudební současnost	40
4. SVĚCENÍ JARA.....	46
4.1 Svěcení jara – společné kořeny pro balet i román	47
4.2 Obřad nového počátku	50
ZÁVĚR	56
RESUMÉ	59
RESUMEN	60
ABSTRACT.....	63
BIBLIOGRAFIE.....	65

ÚVOD

Literární svět za dobu své existence, která sahá až k dávným lidovým tradicím, v sobě obsáhl snad všechna témata, která se člověka mohou být jen vzdáleně dotýkat. Častým zdrojem inspirace se pro spisovatele stávala hudba v jejích nejrůznějších podobách, protože je si s literaturou v mnohém blízká – ať už je to její symbolická výpověď, která bývá dosti sugestivní, přesto nechává volný prostor individuální interpretaci, její nadčasové působení, nebo třeba i společensko-politické využití. Podobné postupy samozřejmě nacházíme i v opačném směru, kdy se literární díla stala předlohou mnoha děl hudebních Motivací k ambivalentnímu spojení literatury s hudbou se dá najít celá řada. Často ovšem docházelo k propojení pouze v jednom ohledu – buďto spisovatel zapojil hudební dílo do svého literárního počínu tématicky, nebo se mu snažil přiblížit formálně, jindy zvukově. A často se také podobný jev objevil u spisovatele pouze v jednom z jeho děl.

Alejo Carpentier, kubánský spisovatel a novinář, je ve světě známý jako vynikající prozaik a představitel stylu tzv. zázračného reálna (*lo real maravilloso*). Vznikla tedy již řada studií jeho tvorby soustředících se především na pojetí latinskoamerických reálií ve stylu zázračného reálna. To ale není jediným zajímavým prvkem jeho próz a cílem této práce je všimnout si další konstanty jeho děl – zapojení hudby do kompozice, tématického plánu a intertextuálního sdělení.

První část práce je věnována stručnému náhledu do biografie autora se zaměřením pozornosti především na jeho vztah k hudebnímu umění a činnost s touto oblastí související.

Hlavní část práce pak tvoří rozbor tří vybraných autorových próz, na kterých je tato literárně-hudební syntéza nejjasněji patrná. První z nich je román *Štvanice* (*El acoso*), další kapitola se zabývá novelou *Barokní koncert* (*Concierto barroco*) a posledním dílem, jemuž se práce věnuje, je obsáhlý román *Svěcení jara* (*La consagración de la primavera*). U každého z vybraných děl je nastíněna jejich propojenost s hudebním světem v odlišných rovinách, podle toho, která rovina v jednotlivém díle převládá, stejně jako významové konotace, které s sebou návaznost na rozličné skladby do knih přináší.

V závěru práce je učiněn pokus shrnout dosavadní poznatky z analýzy tří Carpentierových próz a formulovat obecné charakteristiky vlivu hudebního umění na autorovu tvorbu a funkci hudby v rámci jeho díla.

Práci uzavírají resumé v českém, španělském a anglickém jazyce.

1. HUDBA V ŽIVOTĚ ALEJA CARPENTIERA

S ohledem na téma práce se v tomto stručném biografickém přehledu pokusíme povšimnout si především Carpentierových aktivit týkajících se hudby a hudebního dění během jeho bohatého působení v kulturním světě obecně. Jeho nezpochybnitelná výsostná literární kompetence byla po celou dobu jeho života nejen doprovázena, ale i doplňována kromě jiného právě jeho detailní znalostí hudby ve všech jejích ohledech. Již z pohledu na jeho stručný životopis je možno si tohoto hlubokého vztahu k hudbě povšimnout.

Alejo Carpentier, syn francouzského architekta a ruské učitelky jazyků, se narodil 26. prosince 1904 v kubánském hlavním městě Havaně. Jeho otec, Jorge Julián Carpentier, byl nadšeným violoncellistou a na tento nástroj se učil hrát také pod vedením známého španělského hudebníka Pabla Casalse¹. Tímto ovšem hudební vlivy v Carpentierově rodině zdaleka nekončí. Alejova matka, Lina Valmont, byla vynikající klavíristkou, v čemž následovala tradici po své matce, Alejově babičce.

Sám Carpentier v dospělosti vzpomínal na rodinné hudební zázemí takto:

Má babička byla vynikající klavíristka, žákyně Césara Francka², od kterého uchovávám několik nepublikovaných dopisů adresovaných jí. Moje matka byla také klavíristkou, dosti dobrou. Můj otec, který chtěl být dříve hudebníkem než architektem, se začal učit hrát na violoncello u Pabla Casalse. (Casals, kterého jsem viděl naposledy v roce 1937, vzpomínal na svého bývalého žáka s velkou láskou.)³

Toto hudební rodinné zázemí ho brzy přivedlo do světa hudby a již od útlého dětství se seznamoval s tímto prostředím v mnoha jeho podobách. Již v sedmi⁴ letech hrál na klavír

¹ Casals, Pablo (1876 – 1973) Španělský violoncellista, dirigent, skladatel (např. oratorium *Jesličky*) a organizátor hudebního života; od roku 1939 žil ve Francii (Španělsko opustil na protest proti Frankově diktatuře).

² Franck, César (1822 – 1890). Francouzský skladatel, varhaník a pedagog; jeden ze zakladatelů moderní francouzské hudby.

³ „Mi abuela era una excelente pianista, alumna de Cesar Franck – de quien conservo algunas cartas dirigidas a ella. Mi madre lo era también, y bastante buena. Mi padre, que quiso ser músico antes que arquitecto, empezó a trabajar en violoncello con Pablo Casals. (Casals, a quien vi por última vez en 1937, recordaba con mucho cariño a su antiguo discípulo.)“ Habla Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977, s. 15.

⁴ Cf. García Carranza Bassetti, Araceli. Cuaderno cronológico. In *El arpa y la sombra*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008. Jiné prameny zmiňují věk jedenácti či třinácti let. Pravdu mají pravděpodobně všechny údaje,

preludia od Chopina, ve svých třinácti letech pak začal studovat i teorii hudby (harmonii, instrumentaci a kontrapunkt). O tom, co pro něj hra na klavír znamenala, sám říká následující:

Hudbě jsem se naučil v jedenácti letech, kdy jsem s obdivuhodnou rychlostí ovládl hru na klavír. Ve dvanácti jsem hrál skladby od Bacha, od Chopina, a to s určitou jistotou. Ale v žádném případě jsem neměl v úmyslu stát se tím, čemu se říká „interpret“. Užíval jsem klavír jako prostředek k poznání hudby. Nic víc.⁵

Alejo byl tedy rodiči veden k hudbě, ale ta nebyla jedinou oblastí jeho zájmu. Jeho otec ho brzy začal seznamovat s literárními klasiky především francouzskými a španělskými, od nichž synovi předkládal ke čtení vybraná díla ze své rozsáhlé knihovny. Svá středoškolská studia absolvoval Alejo na Kubě s výjimkou několika měsíců, kdy v roce 1913 cestoval se svými rodiči po Evropě, navštívil různé země a tři měsíce měl příležitost studovat na francouzském lyceu Jeanson de Sally, kde mohl v běžné životní praxi procvičit jazyk, který se učil od útlého dětství od otce.

Po maturitě se Alejo připravoval na přijímací zkoušky na Vysokou školu architektonickou v Havaně, kam byl v roce 1921 skutečně přijat, ale studia nedokončil a školu opustil již po dvou semestrech. Tento krok měl dvě zásadní příčiny. První byla osobní krize, ve které se Alejo ocitl poté, kdy jeho otec bez vysvětlení opustil rodinu a mladý autor (protože už ve dvanácti letech začal psát první povídky a novely) byl nucen začít z existenčních důvodů pracovat. Druhým důvodem byla sílící touha věnovat se tvůrčímu psaní, literatuře, historii, hudbě a umění, oborům, kterého od dětství přitahovaly.

Roku 1922, ve svých osmnácti letech, publikuje svůj první článek v havanském listu *La Discusión* a vstupuje tak do novinářského světa, kterému zůstal po celý život věrný. Svou novinářskou komentátorskou a glosátorskou kariéru brzy rozšířil i o tvůrce rubrik kulturních. Už v roce 1924 zakládá v kubánském periodiku rubriku "Divadelní představení a koncerty" (*Espectáculos y conciertos*), ve které sleduje kulturní dění ve své domovině

protože záleží na tom, v jakém okamžiku považujeme hranou skladbu za zvládnutou. Ve všech případech jde ovšem o obdivuhodnou píli i nadání malého Aleja.

⁵ „Aprendí música a los once años, llegando a tocar el piano con pasmosa rapidez. A los doce tocaba páginas de Bach, de Chopin, con cierta autoridad. Pero en modo alguno pretendía ser eso que llaman „un intérprete“. Utilizaba el piano como medio de conocimiento de la música. Nada más.“ Habla Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, s. 16.

a fundovanými recenzemi hodnotí jeho kvalitu. Nezůstává ovšem pouhým pozorovatelem kulturního světa, ale aktivně se do něj zapojuje např. v roce 1926, kdy se svým přítelem Amadeem Roldánem, afro-kubánským skladatelem, houslistou a dirigentem, organizuje na Kubě sérii koncertů moderní klasické hudby a představuje tak na ostrově tvorbu dosud neznámých evropských skladatelů, kterými byli např. Igor Stravinskij⁶, Francis Poulenc⁷, Maurice Ravel⁸, Erik Satie⁹ nebo Gian Francesco Malipiero¹⁰. Ve spolupráci s Roldánem ovšem pokračoval i nadále a to dokonce ve formě tvůrčí. Dva roky po uvedení série koncertů přichází na světlo světa jejich společné dílo, balet *La Rebambaramba*, jenž je následován dalším dílem stejné hudební formy, baletem nazvaným *Lidožroutova dcera* (La hija del ogro) a později ještě dílem určeným také k choreografickému provedení, *Zázrak v Anaquillé* (El milagro de Anaquillé). Všechna tato díla reprezentují v oné době právě vznikající pojem afrokubánství, kterému se Carpentier, se zájmem sobě vlastním, věnoval. O jeho problematice propagaci a prezentaci ve světě dosud plném předsudků ale sám napsal:

Bylo to v té době, kdy se zrodil termín *afrokubánský*, Caturla a Roldán začali skládat hudbu s použitím černošských prvků a objevila se také první díla Fernanda Ortize. (...) Já napsal dva balety, *La Rebambaramba* a *Zázrak v Anaquillé*, s Roldánovou hudbou, k jejichž uvedení nikdy nedošlo, protože v nich měli na scéně vystupovat černoši.¹¹

Vedle Roldána Carpentier zmínil i dalšího kubánského hudebního skladatele, Alejandra Garcíu Caturlu, se kterým také ve stejné době spolupracoval. Z jejich společné tvorby

⁶ Stravinskij, Igor (1882 – 1971). Ruský skladatel; od roku 1910 žil v zahraničí (Švýcarsko, Francie, USA). Jeden z nejvýznamnějších představitelů hudby 20. stol. Jeho tvorba prošla několika stylovými obdobími. Zprvu ovlivněn ruským folklorem, jazzem, po 1. světové válce se orientoval na neoklasicismus a na podněty evropské hudby počínaje 14. stol., v 50. letech se přiklonil k seriální hudbě.

⁷ Poulenc, Francis (1899 – 1963). Francouzský skladatel a klavírista; člen pařížské Šestky.

⁸ Ravel, Maurice (1875 – 1937). Francouzský skladatel; představitel impresionismu, mistr instrumentace.

⁹ Satie, Erik (1866 – 1925). Francouzský skladatel; ideový vůdce pařížské Šestky.

¹⁰ Malipiero, Gian Francesco (1882 – 1973). Italský skladatel, hudební vědec a pedagog; profesor na konzervatoři v Parmě a v Benátkách (od roku 1940 ředitel). Byl ovlivněn starou italskou hudbou, impresionismem, dílem I. Stravinského.

¹¹ „Fue entonces cuando nació el término *afrocubano*, Caturla y Roldán empezaron a componer música utilizando los elementos negros y aparecieron los primeros trabajos de Fernando Ortiz. (...) Yo escribí dos ballet, *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, con música de Roldán, que no llegaron a estrenarse porque tenían que salir negros a la escena." Habla Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, s. 61.

tak můžeme zmínit například dvě afrokubánské básně zhudebněné pro zpěv a piano *Marisabel* a *Svatá hra* (Juego santo) a jednoaktovou komickou operu *Ručička na podlaze* (Manita en el suelo). Ta ovšem vznikla už za Carpentierova pobytu v Paříži, kam se uchýlil v roce 1928 kvůli svým problémům s režimem diktátora Gerarda Machada, pro které byl o rok dříve i na několik měsíců uvězněn.

V Paříži se Carpentier záhy dostává mezi francouzské i světové, v Paříži působících, intelektuály, ke kterým patřili významní spisovatelé, ale také hudební skladatelé. Mezi jinými můžeme z literárních tvůrců jmenovat například Tristana Tzaru¹², Andrého Bretona¹³, Paula Éluarda¹⁴, za skladatele především jméno Heitora Villa-Lobose¹⁵.

Styky se spisovateli, skladateli a hudebníky mají okamžitý vliv na jeho další působení. Vzápětí po příjezdu do Francie ho André Breton zve ke spolupráci v časopise *Révolution surréaliste* a Carpentier tak prakticky plynule pokračuje ve své novinářské kariéře. V prvních letech svého pařížského působení se ovšem zapojuje do kulturního dění a literární složkou přispívá ke vzniku několika děl hudebně-dramatických forem, z nichž jsme některá již jmenovali (*Zázrak v Anaquillé* s Amadeem Roldánem, *Ručička na podlaze* s Alejandrem Garcíou Caturlou nebo kantátu *Černá vášně* (La pasión negra) ve spolupráci s francouzským skladatelem Mariem Françoisem Gaillardem).

Jeho tvorba se dočká i prvního uvedení, kdy hned v roce 1928 dokáže v Paříži uspořádat provedení své burleskní tragédie *Yamba-Ó*, doprovázenou opět hudbou od Francouze Gaillarda. Ani zde jeho působnost na poli hudebním ovšem nekončí. Coby na slovo vzatý odborník se stává roku 1933 hudebním ředitelem programů na několika pařížských rozhlasových stanicích a v letech 1935 – 1939 vede francouzské studio Foniric, které se věnuje nahrávání desek s využitím vyspělé techniky.

Je pravděpodobné, že se Carpentier v soukromí věnoval i skladbě, už jen proto, že víme, že studoval všechny složky skladebního umění. S prvním veřejně známým dokladem této jeho činnosti se ovšem setkáváme až roku 1937, kdy skládá příležitostnou hudbu k Cervantově tragédii *Numancia* a představení je téhož roku uvedeno v Paříži. O dva roky

¹² Tzara, Tristan, vl. jm. Samy Rosenstock (1896 – 1963). Francouzský básník, esejista a dramatik rumunského původu. Iniciátor hnutí dada (Curych, 1916).

¹³ Breton, André (1896 – 1966). Francouzský básník, prozaik, esejista; zakladatel surrealismu, jeho autoritářský teoretik a ortodoxní zastánce.

¹⁴ Éluard, Paul, vl. jm. Eugène Emile-Paul Grindel, (1895 – 1952). Francouzský básník.

¹⁵ Villa-Lobos, Heitor (1887 – 1959). Brazilský skladatel, dirigent, pedagog, folklorista. ... Ve svém díle užíval prvky jihoamerické lidové hudby.

později přichází na světlo světa dílo, na kterém Carpentier spolupracoval s dalším ze svých přátel z řad hudebních skladatelů, s Dariem Milhaudem. Tímto dílem je kantáta pro mužské hlasy *Invokace* (Invocaciones).

Rok 1939 se pak stává významným milníkem ve spisovatelově životě, neboť se po jedenáctiletém pobytu ve Francii vrací do své kubánské vlasti a to již v postavení proslulého spisovatele a významného kulturního činitele. Od následujícího roku proto vyučuje dějiny hudby na havanské státní konzervatoři a roku 1944 mu mexické nakladatelství El Fondo de Cultura Económica zadá objednávku na knižní zpracování dějin kubánské hudby. Carpentier se do práce zcela ponoří, podniká výzkumy a překonává očekávání, když boří rozšířený mýtus, že počátky kubánské hudby se datují od počátku 19. století, objevem hudebních památek již z dob dobývání jihoamerického kontinentu. Druhým významným objevem jeho studia je celá tvorba kubánského skladatele Estebana Salase, do té doby neznámého.

O své práci na knize *Hudba na Kubě* (La música en Cuba) sám pronesl toto:

(...) podnikl jsem cestu do Mexika, kde mi Fondo de Cultura Económica navrhlo sepsat historii hudby na Kubě. Přijal jsem to. Byl jsem přesvědčován, že nenajdu žádnou kubánskou hudbu starší roku 1800, ale našel jsem ji dokonce až z období Conquisty. Také jsem v katedrále v Santiago de Cuba objevil obrovské množství hudebních děl od Estebana Salase, který byl v té době prakticky neznámý.¹⁶

Carpentier při psaní historie *Hudba na Kubě* využil příležitosti, aby své již tak bohaté zkušenosti ještě rozšířil a skrze jednu ze svých největších vášní upevnil svůj vztah k vlasti, hrdost a národní cítění. Jaký vliv na něj měl hudební výzkum v tomto ohledu, popisuje následujícími slovy:

Aniž bych přeceňoval kubánskou minulost pro pouhý skutek, že jsem Kubáncem, musím říci, že studia realizovaná při psaní mé knihy *Hudba na Kubě* mě dovedla k závěru, že naše země (a netvrdím, že jsem tím udělal nějaký objev), snad pro svou zeměpisnou polohu, předešla mnoho

¹⁶ "(...) hice un viaje a México, donde el Fondo de Cultura Económica me propuso escribir una historia de la música en Cuba. Lo acepté. Se me afirmó que no iba a encontrar música cubana más allá del 1800 y la encontré hasta en los días de la Conquista. Igualmente encontré en la catedral de Santiago de Cuba en verdadero caudal de música de Esteban Salas, que era prácticamente desconocido." Leante, César. Confesiones sencillas de un escritor barroco. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, s. 67.

zemí našeho kontinentu co se týče přijímání evropských kulturních proudů a jejich přetvoření do vlastní podoby. Je příznačné, že právě Kubánc, Esteban Salas, byl z časového hlediska prvním významným americkým hudebníkem 18. století. Jistý humanistický a univerzalistický duch se projevoval na Kubě již v době, kdy se takové smýšlení ještě ani náznakem neobjevovalo v ostatních zemích Ameriky.¹⁷

Po dvou letech práce tedy *Hudba na Kubě* přichází na světlo světa v roce 1946 a dodnes je hlavním pramenem pro všechny, kteří se o historii kubánské hudby zajímají. Význam jejího autora nejen na poli hudební vědy a historie tedy ještě roste. Zájem o hudební scénu autora neopouští a nachází uplatnění mimo jiné i v pravidelném informování čtenářů caracaského deníku *El nacional* v rubrice *Písmo a zpěv (Letra y Solfa)*, kterou Carpentier zakládá v roce 1951 a vede ji až do roku 1959 a v níž uveřejňuje články mapující dění v oblasti literatury i hudby. Aktivně se také zúčastňuje příprav Prvního i Druhého festivalu latinskoamerické hudby v Caracasu a to v letech 1954 a 1957.

Významným milníkem v autorově životě je pak rok 1959, kdy se díky vítězství kubánské revoluce již nadobro vrací do své vlasti, aby v následujících letech zasvětil většinu svého času aktivitám podporujícím nový režim. O jeho hudebních aktivitách v posledních dvou dekádách života již tedy nenacházíme příliš informací. Za zmínku stojí ještě jeho vedení rozhlasového programu *Kultura na Kubě a ve světě (La cultura en Cuba y en el mundo)*, ve kterém se každý týden věnuje půl hodiny tématům z různých oblastí kultury, hudbu pochopitelně nevyjímaje.

Za svou práci se Carpentierovi dostalo mnoha významných ocenění, za všechna jmenujme Premio Cervantes, nejvýznamnější španělské ocenění v oblasti literatury, každoročně udělované v Alcalá de Henares. Této pocty se Carpentier dočkal v roce 1978, dva roky před svou smrtí. Spisovatel zemřel 24. dubna 1980 v Paříži.

¹⁷ „Sin sobrestimar el pasado cubano por el mero hecho de ser cubano, he de decir que los estudios realizados para escribir mi libro *La música en Cuba*, me llevaron a la conclusión de que nuestro país (y no pretendo haber hecho un descubrimiento con ello), acaso por su situación geográfica, se anticipó a muchos países del continente en cuanto a recibir corrientes culturales europeas, y a imprimirlas en sello propio. Es significativo el hecho de que un cubano, Esteban Salas, haya sido, cronológicamente, el primer músico importante del siglo XVIII americano. Un cierto espíritu humanístico y universalista se manifestaba en Cuba cuando tal pensamiento no parecía haberse despertado en otros países de América.” Habla Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, s. 31.

V předchozích odstavcích jsme zhruba prošli život Aleja Carpentiera a všimli jsme si v něm především jeho aktivit jakkoli spojených s hudbou. Nyní je podstatné zdůraznit, že to všechno vytvářelo hlavně jakési podhoubí pro jeho činnost literární, protože právě jeho knihy mu vysloužily světovou proslulost. Ale právě i ono hluboké opojení hudbou ve všech jejích podobách pomohlo autorovi vytvořit díla, která se navždy zapsala zlatým písmem do literární historie. Právě tomuto spojení literatury a hudby ve vybraných dílech Carpentierovy tvorby se budeme věnovat v následujících kapitolách. Pozornost zaměříme na tři prózy, ve kterých je spětí s hudbou nejpatrnější hned v několika ohledech a v nichž právě hudba představuje významnou složku tématickou, kompoziční či zvukovou. Jedná se o díla *Šťvanice* (*El acoso*, 1956), *Barokní koncert* (*Concierto barroco*, 1974) a *Svěcení jara* (*La consagración de la primavera*, 1978).

2. ŠTVANICE

Štvanice je prvním Carpentierovým dílem, na kterém se pokusíme poukázat na propojenost autorovy tvorby literární s jeho vášní pro hudbu a její hlubokou znalostí. Není to však zdaleka první dílo, ve kterém by se toto propojení promítalo. Přesto vybočuje z řady děl tohoto kubánského autora nejen jasnou spojitostí s Beethovenovou třetí symfonií zvanou *Eroica*, ale především pro proklamované uplatnění sonátové formy při psaní tohoto románu.

Zákonitosti hudebních forem Carpentier obdivoval a ještě více pak uznával hudební skladatele, kteří se dokázali s lehkostí držet daných pravidel, a aniž by se cítili nějak omezeni v možnostech vyjádření, dokázali své osobité myšlenky i přístupy podřídít formě a stvořili tak díla vynikající nejen hudebním nápadem, ale i precizností formy. V novinovém článku Román a hudba (*Novela y música*), uveřejněném v roce 1955 v deníku *El nacional* v rubrice Písmo a zpěv (*Letra y solfa*), Carpentier srovnává spisovatele s hudebním skladatelem:

Jakýkoli skladatel dokáže své hudební myšlenky podřídít tvarům "sonátové formy", aniž by kvůli tomu ztratil tvůrčí svobodu. Urovnat své nápady do jisté struktury považuje za přirozené a nutné. (...) Může se ukázat jako lyrický, rozpustilý, poetický, optimistický, zachmuřilý nebo prudký, aniž by pro to zapomněl, že jeho motivy se musejí podrobit jistému řádu, ve kterém vytvoří symfonické allegro, andante s variacemi nebo odlehčené „rondo“. Přijetím stanovených pravidel nic neztrácí: nachází v nich naopak výhody řádu, vyváženosti, zřetelnosti.¹⁸

Při psaní románu *Štvanice* Carpentier tedy využil tohoto v hudbě tolik dodržovaného řádu a své myšlenky a motivy podřídil pravidlům sonátové formy.

¹⁸ „Cualquier compositor sabe someter su pensamiento sonoro a los moldes de la "forma sonata", sin perder por ello la libertad creadora. Ajustar sus ideas a una estructura determinada, le parece natural y necesario. (...) Podrá mostrarse lírico, travieso, poético, optimista, sombrío o vehemente, sin olvidar por ello que sus motivos deben sucederse en un cierto orden, construyendo un allegro sinfónico, un andante con variaciones, o un ingrávigo „Rondó“. Nada pierde con aceptar determinadas férulas: en ellas encuentra, por el contrario, las ventajas del orden, del equilibrio, de la claridad.” Citováno podle: Acosta, Leonardo. *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, s. 14 – 15.

2.1 Stručná historie sonáty a definice sonátové formy¹⁹

Pojem sonáta se v hudební terminologii vyskytuje od období pozdní renesance (přelom 16. a 17. století), kdy tento pojem označoval jakoukoli instrumentální skladbu (od italského *sonare* – *znít*) a odlišoval ji tak od kompozic vokálních, zvaných kantáty (*cantare* – *zpívat*). V období baroka se sonáta vyvíjí do dvou nejvýraznějších forem: *sonata da camera* (komorní sonáta), která se vyznačovala světskou tematikou, a *sonata da chiesa* (kostelní sonáta), jejíž obsah byl, jak už název napovídá, náboženského charakteru. Vrchol vývoje sonátové formy nacházíme v období klasicismu, především ve skladbách vídeňských skladatelů Josepha Haydna²⁰ a Wolfganga Amadea Mozarta²¹, kdy se tento pojem začíná užívat pro formální schéma určující způsob výstavby hudebního díla a prostředky k tomu využití. Od poloviny 18. století se pod pojmem sonáta rozumí cyklická skladba, jejíž jedna či dvě části jsou složeny v tzv. sonátové formě. Tomuto již jasně definovanému hudebnímu tvaru věnoval velkou pozornost také další z velkých světových géniů mezi skladateli, Ludwig van Beethoven²².

Základními znaky sonátové formy je její vnitřní členění na tři části a jejich vnitřní i vzájemné kontrasty tématické i formální. První část se nazývá *expozice*, v níž jsou uvedena (čili exponována) jednotlivá témata. Ta jsou ve většině případů tři (hlavní, vedlejší a závěrečná myšlenka). Jednotlivá témata by měla být výrazná, nosná a vzájemně odlišná, tak aby vytvořila kontrast, na kterém bude vystavěna celá sonátová věta.

Druhá část sonátové formy, tzv. *provedení*, témata z expozice rozvíjí (někdy se též tato část nazývá *evoluce*), pohrává si s nimi, staví je do protikladných pozic, rozebírá je na kousky a ty pak znovu skládá do nových tvarů. Provedení, coby střední část sonátové formy, je částí nejdělnější a dochází v ní k dramatickému vrcholu celé skladby, což se projevuje v prudkých změnách tempa, tóniny, výrazu... V této části má skladatel největší volnost

¹⁹ Cf. Bartoš, Jan Zdeněk. *Čtení o hudebních formách*. Praha: Panton, 1960, s. 106 – 125.

Cf. Stecker, Karel. *Formy hudební*. Maldá Boleslav: Karel Vačlena, 1939, s. 340 – 346.

Cf. Zenkl, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990, s. 163 – 167.

²⁰ Haydn, Franz Joseph (1732 – 1809). Rakouský skladatel, jeden z významných představitelů vrcholného klasicismu. Významnou etapu svého života strávil v Londýně.

²¹ Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791). Rakouský hudební skladatel, klavírní virtuóz. Hlavní představitel vrcholného klasicismu, jeden z nejvýznamnějších světových hudebníků.

²² Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827). Německý skladatel, jeden z nejvýznamnějších světových hudebníků. Navazuje na odkaz Haydna a Mozarta, v prvních obdobích tvorby naplňuje ideu klasicismu, v dalších ji překonává. Ovlivněn myšlenkami osvícenství a Velké francouzské revoluce.

a může s motivy a tématy nakládat dle svého uvážení a vytvořit tak osobité vyjádření myšlenky a pocitu.

Poslední část nazýváme *repríza*. Jak už její název napovídá, dochází tu k opakování myšlenek expozice. Po vyvrcholení dramatu v provedení zde dochází k uklidnění, utvrzení prvně „vyřčeného“. Skladba se uzavírá návratem k počátku.

Výše vyjmenované tři základní části sonátové formy bývají často doplněny ještě *kodou*, kterou skladatel formuje dle svého uvážení a záměru – buďto motivy stupňuje, aby dosáhl mohutnosti závěru, nebo celou skladbu uzavírá mírněním či oslabováním, aby vyjádřil jímavost a klid.

Výše popsané je pouhým obecným schématem sonátové formy a v hudební realitě najdeme samozřejmě řadu odchylek, kdy je sonátová forma například dvoudílná až pětídílná, někdy je jeden díl nahrazen jinou, hudebně odlišně definovanou, částí apod. Pro náš účel nám ovšem poslouží formulace základních rysů, kterými se sonátová forma vyznačuje a které můžeme hledat uvnitř literárního díla, proto detaily a odlišnosti jiných typů sonát pomíjíme.

2.2 Aplikace sonátové formy na literární dílo

V předchozím oddílu jsme se dozvěděli, jaké jsou základní stručné charakteristiky sonátové formy. Primární uplatnění těchto pravidel se pochopitelně vztahuje na hudební motivy, věty a další prvky hudební kompozice, nicméně je v jistém smyslu přenosné i do roviny literární, jak nám Alejo Carpentier dokazuje právě na tomto díle z roku 1956.

Román je zřetelně členěn do tří výrazně oddělených částí, z nichž první dvě jsou dále rozděleny do několika útvarů, které bychom mohli nazývat kapitolami. Již v tomto základním a na první pohled zřejmém členění se Carpentier podřizuje kompozičním pravidlům sonátové formy.

2.2.1 Expozice

První třídílnou část tohoto literárního počínu tedy můžeme nazývat pojmem hudební terminologie *expozice*. Jak jsme již nastínili výše, expozice představuje jednotlivá témata, která se v dalším průběhu skladby (v tomto případě knihy) budou rozvíjet. Jako první bývá uváděno téma hlavní, druhé téma bývá nazýváno vedlejší, nikoli však svou důležitostí v díle, jde pouze o formální označení, a třetí téma je tzv. závěrečné.

Nyní se podívejme, jak se s těmito třemi tématy vypořádává Carpentier. Do novely Štvanice vstupujeme jakoby oklikou vzhledem k dalšímu vývoji a celkovému vyznění románu. Ústřední postavou první části je pokladník z divadla. Na několika stranách se ve vyprávění střídají situace z divadla, kdy je návštěvníky naprosto ignorován a přehlížen, s jeho myšlenkami, pocity a znalostmi o Beethovenově díle. Právě on je pln emocí a dojmů, těší se na provedení Beethovenovy III. symfonie nazývané *Eroica*, rozumí jí a má ji prostudovanou více, než většina návštěvníků. Z knihy Romaina Rolanda *Beethoven. Velká tvůrčí období*²³ získal spoustu znalostí o díle samotném, ale i o jeho skladateli, dokáže skladbu zasadit do historického kontextu a ocenit její významové sdělení. Text románu je prokládán citáty z této knihy a dotváří celý obraz vzdělaného vydědence, zrcadlení toho, čím byl svým způsobem za života i sám Beethoven. K roli symfonie *Eroica* v rámci tohoto díla se dostaneme v dalším oddílu práce, nicméně právě zde se ona stává spolu s pokladníkem jakousi hlavní postavou. Hudební dílo zde hraje významnou roli v životě onoho muže, jímž společnost pohrdá, muže, který žije z práce nikým neoceněné, přesto se ale zcela nevzdává ideálů hrdiny a věnuje svůj čas, peníze i cit vysokému umění hudebnímu. Přesto ale jeho hrdinství a ideály neuspějí, zlomí je živočišný pud, který ho odláká z divadla za konkubínou právě ve chvíli, kdy se měl dočkat provedení *Eroicy*, na které se tolik těšil.

Jako nenápadné epizody postrádající kontext a významnější úlohu se v tuto chvíli jeví čtenáři zmínky o tom, jak do divadla přiběhl podivín, který vhodil do pokladny bankovku a vběhl do sálu následován dalšími dvěma muži, kteří se vzápětí ztratili v davu. Stejně tak se poprvé dozvídáme o existenci jakéhosi domu s vyhlídkovou věží a staré černošce, která v něm žila. Tato první část je opravdovým úvodem, který nabude na významu především díky postupnému mistrovskému rozvoji v dalších částech knihy. Právě zde můžeme sledovat jednoznačnou paralelu s klasickými principy hudební formy. Jedno téma je proloženo drobným motivem, který je dále s různými variacemi rozvíjen a opakován a plynule tak rozvíjí skladbu a její význam, v tomto případě literární dílo. Tento postup je typický pro takřka jakoukoli hudební formu, nejen sonátovou.

Druhá část *expozice* je ve výrazném kontrastu k části první. Zatímco úvodní oddíl působil poměrně klidným dojmem, který byl jen krátce zčeřen energickou epizodou s přibíhajícím mužem pronásledovaným dvěma dalšími, následující část je velmi dramatická. Tato část je psána v první osobě a představuje především to, co se odehrává uvnitř vyděšeného pronásledovaného muže. Dojem neustálého útěku a bezmezného zoufalství umocňují krátká

²³ Rolland, Romain. *Beethoven. Velká tvůrčí období*. Přel. Kult, Luděk. Praha: SNKLHU, Praha, 1956.

útržkovitá vyjádření, jakoby splašený běh myšlenek, zkratkovité zkazky... Jakási cílená rytmičnost textu zvyšuje jeho důraznost a dramatičnost. Zároveň štvanec při pokusu uklidnit se sleduje a popisuje okolí a čtenář se tak setkává s drobnými motivy, které odkazují na předchozí kapitolku. I štvanec si stejně jako pokladník všímá ženy s liškou kolem ramen, velkou vlnu vzpomínek v něm vyvolá pohled na trudovitý krk muže sedícího před ním, což je významný prvek opakující se v dalších částech knihy. Pozorný čtenář zkrátka již zde může začít sledovat jednotlivé motivy procházející skrze celé dílo. I zde hraje významnou úlohu *Eroica*. Z myšlenkové bouře onoho pronásledovaného vytrhne až hudba, která ho nejdříve svírá, proniká jím, ale zároveň v ní nachází uklidnění, protože mu připomene něco, co zná z dřívějších, klidnějších časů. Je to smuteční pochod, který ho asociačně zavede myšlenkami k Bohu, k víře a dodá mu tolik potřebný klid, kterým celá tato pasáž odeznívá.

Závěrečná třetí část *expoziční* se tématicky vrací k pokladníkovi, který je v bytě u nevěstky. Ta mu ovšem nevěnuje pozornost, je roztěkaná, vystrašená návštěvou policie. Když se jí pokladník snaží za služby zaplatit bankovkou, kterou vhodil do pokladny divadla štvanec před tím, než vběhl do sálu, ona ho odmítne a vyhodí, protože je přesvědčená, že bankovka je falešná. On tedy rozmrzele odchází. Je zklamán, protože nedošel očekávaného uspokojení a navíc si uvědomuje, že kvůli fyzickým potřebám zahodil příležitost, na kterou se tak dlouho těšil a připravoval – poslechnout si celé provedení *Eroicy*. Vrací se tedy do divadla alespoň na posledních devět minut finále a je zklamán sám ze sebe. Po skončení koncertu vychází z divadla, hledí na dům s věží a vydává se navštívit stařenu v tom domě žijící.

V tomto případě se nemůžeme přesně držet hudební definice sonátové formy, která témata expoziční člení na hlavní, vedlejší a závěrečné, ačkoliv je nutné znovu připomenout, že tato pojmenovávání jsou pouze technického rázu a nerozlišují důležitost témat pro skladbu. Přesto by toto pojetí v Carpentierově knižním podání nebylo zcela přesné. V expoziční se čtenáři představují především tato témata:

- hudební dílo *Eroica* a jeho koncertní provedení
- postava pokladníka spojená s epizodou u prostitutky
- postava a osud štvance

Tato témata nejsou v jednotlivých částech expoziční systematicky oddělena. Naopak, prolínají se jedno s druhým, odkazují na sebe pomocí drobných motivů (falešná bankovka, žena s límcem, stařena v domě s věží) a výrazným jednotícím prvkem v rámci celého tohoto díla napsaného v hudební sonátové formě je hudba samotná jakožto prvek tématický.

2.2.2 Provedení

Druhý výrazný oddíl románu můžeme z pohledu hudebně-literárního chápat právě jako druhou část sonátové formy, tedy tzv. provedení. Jak jsme již zmínili výše, provedení navazuje na expozici, přejímá z ní jednotlivá témata a ta rozvíjí, rozměňuje a vytváří tak nejvýraznější část kompozice, ve které autor (skladatel) dává průchod vlastní fantazii a dává jí podobu jednoznačných obrazů. To znamená, že sám volí prostředky, kterými přenese ke čtenářům (posluchačům) své sdělení.

Co se týče Carpentierových postupů, můžeme v tomto případě konstatovat, že prvotním odvíjením linie vyprávění čtenáře překvapuje, protože celý oddíl *provedení* se soustřeďuje v prvním plánu především na příběh štvance. Výrazné epizody *expozice* o postavě pokladníka a koncertním provedení *Eroicy* jakoby ustupují do pozadí, aby se ovšem průběžně vynořovaly a propojovaly tak jednotlivé části knihy dohromady.

První kapitola *provedení* (na tomto místě je nutné podotknout, že kapitoly v tomto díle nejsou nikterak číslované, toto označení používáme pro lepší přehlednost a rozpoznatelnost jednotlivých úseků knihy na základě vlastního odpočítání jednotlivých, výrazně oddělených částí) je celkově plná velmi výrazných kontrastů. Strach, panika, hrůza z bolesti. Všechny tyto dramatické pocity se střídají se vzpomínáním na minulost, s popisy města, s duchovním rozjímáním. Autor houpá čtenáře na vlně emocí, kdy napětí a strach kontrastují se smířením, klidem a porozuměním. Jako vedlejší motiv, který ovšem podporuje hlavní téma, se zde otvírají již zmíněné vzpomínky. Pro tématický vývoj novely jsou jakousi základnou, na které příběh štvance stojí, ale svou důležitost získávají pomalu tím, jak se postupně čtenář dozvídá podrobnosti ze života štvance a může tak celou mozaiku poskládat dohromady a všimnout si díky tomu i dalších spojitostí, dá se říci extraliterárních. Tomuto propojení se budeme věnovat v následující kapitole pojednávající o sémantickém propojení *Štvanice* a symfonie *Eroica*.

Z hlediska vyprávění je *provedení* nejdějovější. Všechny části se prakticky výhradně věnují příběhu štvance. Vyprávění se větví v různých odbočkách do minulosti, a tak se čtenář postupně dozvídá, jaký osud přivedl štvance až do této chvíle a situace, v níž jsme se s ním setkali v *expozici* – k smrti vyděšeného v lóži divadla při koncertě *Eroicy*. Přidržíme-li se hudebního názvosloví při pohledu na literární kompozici, i zde se odráží klasický kompoziční princip – variace na téma a opakované užívání jednotlivých motivů, které

společně vytvářejí kontinualitu díla, rozvíjejí základní myšlenky, dodávají jim hlubší význam a působivější formu. Není náhodou, že se několikrát v myšlenkách štvance setkáme se vzpomínkou na „trudovitý krk“ jistého muže, že se napříč knihou objevuje zmínka o téže „falešné bankovce“ či již samotná symfonie Eroica je vzpomínána nejen při scénách ze samotného provedení v divadle. Užití repetice spojuje vzdálené kapitoly a narušuje tak časovou linii. Spisovatel se chronologickému vyprávění záměrně vyhýbá, ale právě repetice motivů mu napomáhají spojit epizody vzdálené jak časově, tak místem nebo personálním obsazením. Čas zde přestává být podstatným prvkem reality. Pro vyznění románu je podstatnější uzavřenost celku, propojenost všech jeho částí se všemi ostatními.

2.2.3 Koda

V obecné definici sonátové formy coby hudebního pojmu jsme jako třetí klasickou část zmínili tzv. *reprízu*. Tohoto koncepčního schématu se ovšem Carpentier nepřidržel, *reprízu* vynechal a dílo uzavřel částí, kterou bychom v hudební terminologii nazvali *kodou*, neboli závěrečnou částí hudebního díla. Ta slouží k ucelení díla, ke shrnutí jeho myšlenek a celistvému uzavření, a to primárně v oblasti hudební, tak i literární, jak to Carpentier aplikoval na román Štvanice.

V závěrečné části románu se tudíž setkávají všechny motivické prvky – štvanec se nachází v koncertní síni, opět se čtenáři nabízí zběsilý proud jeho panikou zachvácených myšlenek, zároveň ale vnímá hudbu, popisuje ji. Rovněž se opět objevuje postava pokladníka, který je veškerým děním onoho dne rozmrzelý, apatický, jen následujícího dne chce zajít za stařenou z domku s věžičkou, která je však již mrtvá. Štvanec nakonec také umírá, pronásledovatelé ho zastřelí v divadelní lóži po skončení koncertu a prchnou. Strážník, který přijde vraždu vyšetřovat, dostane do ruky onu bankovku, kterou všichni pokládali za falešnou, pozná, že je pravá, a ponechá si ji.

Koda je zhuštěním všech motivů na malém prostoru. Celým románem se prolínala jednotlivá témata i prvky nedějové, které se ale průběžně opakovaly v různých situacích. V závěrečné části se vše setkává, detaily se znovu připomínají v nové situaci, a ač celé dílo uzavírají, zároveň se vlastně vrací na jeho počátek. Autor tak dosáhl cyklické formy díla, narušil tím klasickou literární stavbu, kdy se děj odehrává v časové linii, kde je dobře rozpoznatelný počátek a konec. I zde se samozřejmě dá sledovat chronologický sled událostí, přesto zde výrazně vstupuje do hry právě kompozice díla, která toto jednoznačné časové vymezení nabourává a ponechává čtenáři možnost subjektivního vnímání. Inspirace

hudebním uměním je v tomto směru zcela zřejmá, jak komentuje i Leonardo Acosta ve své práci *Hudba a epika v díle Aleja Carpentiera* (Música y épica en la obra de Alejo Carpentier).

Jako žádné jiné umění dokáže hudba uniknout času tím, že nechá vstoupit do hry objektivní čas a subjektivní trvání, rytmus a tempo, zvukovou hmotu a formu, a slije ‚přítomnost‘ v ‚pouhý okamžik‘.²⁴

2.3 Témata, variace, motivy, repetice a kontrapunkt v textu

Základní témata v knize můžeme najít tři, všechna jsou představena v rámci první části, tedy expozice, jak již bylo zmíněno. Hlavním tématem je příběh štvance. Tuto linku můžeme sledovat z dvojí perspektivy – jednak z hlediska vypravěčova, který zpravidla vypráví děj minulý a jeho vyprávění je často popisné, vedené v klidném tempu. Druhou perspektivou je pohled samotného štvance, jehož řeč je vedena vždy v přítomnosti, autor tak využívá prostředků vnitřního monologu a umocňuje zde tempo textu množstvím myšlenek, krátkých vyjádření přebíhajících od jedné myšlenky k druhé. Autor těmito prostředky dosahuje již zmiňovaného odlišného vnímání času, zvyšuje kontrast mezi jednotlivými částmi a zároveň umocňuje jejich vyznění. Tuto techniku bychom mohli přirovnat k hudebnímu *kontrapunktu*²⁵, respektive využití spisovatelových znalostí z této oblasti ve své tvorbě literární. *Kontrapunkt* v hudební praxi znamená kladení not v protichůdných melodických linkách, ale v rámci zachování pravidel harmonie. To znamená, že jednotlivé linie se od sebe vzdalují a opět se přibližují, ale ve výsledku tvoří stále jeden a tentýž harmonický celek, který má pro posluchače (čtenáře) významnou estetickou i obsahovou hodnotu. V rámci textu našeho románu můžeme toto opačné vedení „melodií“ chápat v celkovém vyznění jednotlivých částí, kterému dodává základní rysy především tempo vyprávění, rytmus slov a zvuková představa, jež tím čtenář získává.

²⁴ „Como ninguna de las otras artes puede la música, haciendo entrar en juego el tiempo objetivo y la duración subjetiva, el ritmo y el metro, la materia sonora y la forma, sustraerse al tiempo y fundir el „devenir“ en el „instante puro“. Acosta, Leonardo. Op. cit., s. 19.

²⁵ Kontrapunkt – z lat. Punctus contra punctum, nota proti notě. Spolu s harmonií základní formotvorná složka hudebních děl a jedna z hlavních disciplin teorie hudby. Jeho princip spočívá v harmonicky logickém a melodicky nápaditým vedení současně zaznívajících hlasů.

Druhým výrazným tématem je epizoda pokladníka. Objevuje se na začátku a na konci románu. Ve střední kompoziční části, tzv. *provedení*, se s jeho postavou prakticky nesetkáme, nicméně na toto téma odkazuje mimo jiné i zmínka o „falešné“ bankovce. Ta je ukázkou repetice či případně variace motivu, který je prvně použit jako součást jednoho z témat, aby se později objevil s malou obměnou v rámci tématu jiného a propojil tak významy jednotlivých částí a umocnil jejich vyznění.

Obě výrazné mužské postavy románu – pokladník a štvanec – kontrastují v mnoha aspektech. Liší se jejich osudy, jejich smýšlení, chování i vyjadřování. Jejich životní „melodie“ jsou velmi vzdálené, přesto nacházíme bod jakéhosi usazení ve společné „tónině“ v jejich vztahu ke stařeně z domu s věžičkou. Pro oba je ona stařena symbolem domova, rodinné lásky či zázemí, a ač oba v jisté chvíli na tyto skutečnosti zapomínají a opouštějí je, oba se k nim alespoň v myšlenkách navracejí.

Ve štvanci se ve chvíli, kdy opouští stařenin dům, zvedá velká vlna nostalgie a citu:

Ta, která ukojila můj první hlad mlékem svých prsů; ta, která mě s příjemnou tělesností svých bradavek naučila znát hltavost; ta, která vložila na můj jazyk příchut' těla, jež jsem tolikrát znovu hledal na mladých torzech její vlastní krve; ta, která mě živila nejčistší šťávou svého těla a poskytovala mi teplo svého klína i ochranu svých rukou, jež mě mazlivě zdvíhaly; ta, která se mě ujala, když mě všichni vyháněli, leží tam ve své černé truhle, mezi prkny z nejhorsšího dřeva, (...)²⁶

Stejně jako v hudbě se skladba po různorodém vývoji, modulacích do jiných tónin a harmonií, zpravidla navrácí ke svému počátku a končí v tónině základní, i zde dochází k jakémusi návratu, ve kterém se témata spojují a uzavírají v jeden celek. Osud může zavát člověka kamkoli, ale rodinné základy zůstávají.

Posledním ze tří výrazných tematických prvků románu *Štvаницe* je samotná III. symfonie „Eroica“ významného klasicistního skladatele Ludwiga van Beethovena, přesněji pak jedno její konkrétní provedení v havanské koncertní hale. Armando Cristóbal Pérez ve své práci

²⁶ „La que calmó mi hambre primera con la leche de sus pechos; la que me hizo conocer la gula con la suave carnosidad de sus pezones; la que puso en mi lengua el sabor de una carne que he vuelto a buscarm tantas veces, en torsos jóvenes de su misma sangre, la que me nutrió con la más pura savia de su cuerpo, dándome el calor de su regazo, el amparo de sus manos que me sopesaron en caricias; la que me acogió cuando todos me echaban, yace ahí, en su caja negra, entre tablas de lo peor, (...)“ Carpentier, Alejo. *El acoso*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, s. 66-67. Všechny další citace jsou z téhož vydání. Česky je uvádím v překladu: Hodoušek, Eduard. *Štvаницe*. In *Válka s časem*. Praha: Odeon, 1967.

Od Štvanice ke Svěcení: téma pro debatu (De *El Acoso* a *La consagración*: tema para un debate) rozebírá mimo jiné i časové určení, ve kterém se oba romány odehrávají, a říká:

(...) děj se vrací do přítomnosti zápletky: do čtyřiceti šesti minut provedení Beethovenovy Eroicy v divadle Auditorium v neurčeném dni.²⁷

Symfonie Eroica působí prakticky na pozadí příběhů pokladníka i štvance a vymezuje časově přítomnost děje, není jí věnována ani jedna samostatná kapitola, přesto má v rámci díla velký význam. O důvodu, proč Carpentier volil právě tuto skladbu za základní stavební kámen románu, se rozepíšeme v další kapitole a zkusíme si přiblížit její propojenost s dílem jak vnitřní tak vnější. Zde je na místě jen připomenout opět užití repetitív a variací. Téma Eroicy se opakuje jak v přímých zmínkách, kdy se děj odehrává přímo v divadle v době koncertního provedení této symfonie, ale i v implicitních hudebních odkazech v rámci štvancových vzpomínek.

Orchestr znovu začíná hrát; něco vážného, smutného, pomalého. A mám podivný, překvapující, nevysvětlitelný pocit, že to, co hrají, znám. Nechápu, jak to mohu znát; nikdy jsem takovýhle orchestr neslyšel ani nerozumím hudbě, která se poslouchá takhle – se zavřenýma očima jako tamhleten; jako tamti, co se drží za ruce – jako by byl člověk při něčem posvátném; ale skoro bych si mohl pobrukovat tu melodii, která se teď rozvíjí, a vytřukávat rytmus, jak se pozdrží a pomalu posune jedna noha a druhá noha, jako by člověk krácel, a mohl bych vstoupit někam, kde vládne ten zpěv drsného zvuku a potom flétna a potom ty údery, tak silné, jako by bylo všechno skončilo, aby to zase znovu začalo. (...) Ale teď si vzpomínám; ano vzpomínám si; vzpomínám. Celé dny jsem poslouchal tenhle smuteční pochod; mnoho dní jsem ho měl vedle sebe, zahaloval mě, zazníval mi do spánku, oživoval má bdění, pozoroval mé hrůzy; mnoho dní létal nade mnou jako zlověstný stín, působil ve vzduchu, který jsem dýchal, doléhal na moje tělo, když jsem se hroutil pod tou zdí a zvracel pitnou vodu.²⁸

²⁷ „(...) la acción retorna al presente de la trama: cuarenta y seis minutos de interpretación de la **Heroica** de Beethoven en el Teatro Auditorium, en una fecha no identificada.“ Cristóbal Pérez, Armando. De *El acoso* a *La consagración*: tema para un debate. *Imán / Centro de promoción cultural Alejo Carpentier*, 1986, núm. 3, s. 261.

²⁸ „La orquesta vuelve a tocar; algo grave, triste, lento. Y es, la extraña, sorprendente, inexplicable sensación de conocer «eso» que están tocando. No comprendo cómo puedo conocerlo; nunca he escuchado una orquesta de éstas, ni entiendo de músicas que se escuchan así – como aquél, de los ojos cerrados; cómo aquéllos,

Hudební podoba symfonie tady má sloužit ve funkci jakýchsi prazážitků, dávno zapomenutých vzpomínek, které dokáže hudba vyvolat svou intenzitou sdělení prožitků. Několikrát autor v knize využije těchto možností a předloží postavám vzpomínky evokované zvukem. Hrozivá údernost tympánu, řezavost žesťů či laskavost zvuku violoncell fungují ve vyprávění jako spouštěče vzpomínek, metafory lidského života přeneseného do abstraktní podoby zvukových vln, které s neomylnou přesností zasáhnou černá místa lidské paměti.

Tématické rozvětvení románu jsme si nastínili v jeho třech základních rovinách. Důležité je, že tato tři zdánlivě vzdálená témata se spojují v jednu ucelenou mozaiku právě díky vytříbené práci s motivy, které se repetují a střídají v různých souvislostech. Spisovatel tak aplikuje principy hudební kompozice do literární sféry, kde díky jeho umění a rukopisu nevyčnívají jako něco cizího. Naopak, pečlivá práce dodržující hudební koncepty dodává dílu komplexní vyznění, aniž by mu ubírala svobodu myšlenek a vyjádření autora.

2.4 Ludwig van Beethoven – III. Symfonie Es dur, op. 55 – Eroica

Beethovenova symfonie Eroica hraje v Carpentierově románu Štvanice významnou úlohu, jak bylo již několikrát zmíněno. Její role ovšem není uzavřena pouze uvnitř děje románu, ale nabízí se její významové spojení s literárním dílem i v extraliterárním světě. Abychom si mohli tuto vazbu lépe představit, je nutné se nyní seznámit se stručnou historií vzniku této významné klasicistní skladby.

2.4.1 Eroica – hrdinská symfonie

Ludwig van Beethoven, významný německý hudební skladatel a představitel vrcholného klasicismu, se narodil roku 1770 v Bonnu, tudíž mu v době psaní jeho třetí symfonie bylo

de las manos cogidas – como si se estuviera en algo sagrado; pero casi podría tararear esa melodía que ahora se levanta, y marcar el compás de ese detenerse y adelantar una pie y otro pie, lentamente, como si fuera caminando, y entrar en algo donde domina aquel canto sonido ácido, y luego la flauta, y después esos golpes tan fuertes, como si todo hubiera acabado para volver a empezar. (...) Pero ahora recuerdo; sí, recuerdo, recuerdo. Durante días he escuchado esta marcha fúnebre, sin saber que era una marcha fúnebre; durante días y días la he tenido al lado, envolviéndome; sonando en mi sueño, poblando mis vigiliás, contemplando nis terrores; durante días y días ha volado sobre mí, como sombra de mala sombra, actuando en el aire que respiraba, pesando sobre mi cuerpo cuando me desplomaba al pie del muro, vomitando el agua bebida.“ (s. 22-23).

přes třicet let. Tuto symfonii začal psát roku 1801 a veřejné premiéry se dočkala 7. dubna 1805. Původním skladatelovým přáním a úmyslem bylo tuto symfonii, která v mnohém předčila jeho dvě předcházející, především co se týče nových kompozičních technik a postupů, věnovat Napoleonovi Bonapartemu. Pro Beethovena, přesvědčeného republikána a obdivovatele tehdejší Velké francouzské revoluce (1789 – 1799), byl Bonaparte představitelem hrdinství člověka, který se dokáže postavit útlaku vrchnosti a bojovat za všeobecně prospěšné principy, nezištně, pro lid. Bonaparte byl pro skladatele symbolem mužnosti, odvahy, vzdorovitosti a statečnosti, vlastností, které si přál opěvovat a vzdát jim hold ve své nové symfonii. Sám skladatel píše roku 1804 v jednom z dopisů určených lipskému nakladateli: „Symfonie je vlastně nazvána Bonaparte.“²⁹ Vezmeme-li v úvahu vývoj událostí, kdy se v roce 1799 Bonaparte stal prvním konzulem, je zřejmé, že ani k Napoleonovi-konzulovi, Beethoven nechoval zášť a stále ho pokládal za hrdinu současnosti, obdobu hrdinů z dávných dob starověku.

Proč ale dnes tato symfonie nenese původně zamýšlený název? Důvod je prostý. Beethovenovu okouzlení Bonapartem zasadilo osudnou ránu Napoleonovo samozvolení francouzským císařem roku 1804. Skladatelovo rozhořčení nad nízkostí Bonapartova počínání vyústilo ve zrušení dedikace francouzskému vojevůdci. Z poznámek jednoho z Beethovenových žáků, Fernanda Riese, se dozvídáme o okolnostech zrušení věnování i o Beethovenově rozhodnutí k tomuto kroku.

U této symfonie myslel Beethoven na Bonaparta, ale na toho, když byl ještě prvním konzulem. Beethoven si ho tehdy mimořádně vážil... Viděl jsem – stejně jako více jeho blízkých přátel – ležet symfonii na jeho stole v krásně opsané partituře, na níž zcela nahoře na titulním listu stálo slovo Bonaparte a zcela dole Luigi van Beethoven, a nic víc... Byl jsem prvý, kdo mu přinesl zprávu, že se Bonaparte prohlásil císařem, načež ho chytl vztek a vykřikl: „Není taky ničím jiným než obyčejným člověkem! (...)“ Beethoven šel ke stolu, uchopil titulní list za horní okraj, celý ho roztrhl a hodil na zem. Prvá strana byla napsána nově a od té doby dostala symfonie titul *Sinfonia eroica*.³⁰

Jak vidno, Beethoven po tomto trpkém zklamání změnil svůj úmysl, přesto symfonie byla již jasně tématicky daná, protože hudební výpověď byla jasně směřována – poklona lidskému hrdinství – odtud název *Eroica*.

²⁹ Citováno podle: Šeda, Jaroslav. *Symfonie Ludwiga van Beethovena*. Praha: Supraphon, 1980, s. 36.

³⁰ Citováno podle: *Ibid.*, s. 37.

2.4.2 Hrdina versus štvanec

Známe-li bližší souvislosti vzniku třetí Beethovenovy symfonie, které bezesporu znal i Carpentier, můžeme lépe pochopit, proč náš spisovatel zvolil právě tuto skladbu jako ústřední motiv svého díla.

V prvé řadě je to kontrast mezi základním tématem hrdinské symfonie, která oslavuje lidskou statečnost a velikost svobodného ducha, a postavou štvance. Samotné provedení Eroicy sice ve zkratce svých šestačtyřiceti minut v jistém smyslu shrnuje štvancův život, kdy první věta Eroicy – Allegro con brio³¹ – představuje hrdinu v jeho základních rysech, jako postavu udatnou, odhodlanou, energickou a pevnou. Takový byl v počátcích svého působení v revolučních řadách snad i štvanec. Po příchodu do města se zapojil do revolučního dění pln odhodlání a pevné víry ve smysl svého konání. Zároveň Eroica symbolicky končí téměř ve stejnou chvíli jako štvancův život. Skladba zasvěcená hrdinům končí a štvanec je zastřelen. Poslední tóny doznívají a byť i jen přelud hrdiny odchází, je dostihnout světem a umírá.

Nicméně tato částečná paralela zároveň i nastavuje zrcadlo naprosto nehrdinskému chování hlavní postavy. Eroica samotná svým tématem a sdělením především kontrastuje s chováním štvance. Jeho prvotní pohnutky možná mohly být svou podstatou hrdinské, ale nechal se snadno stáhnout do nepravostí a jeho vůle a síla rychle povolily, když mu hrozilo nebezpečí.

A s očima upřenýma na světla, která mu naplňovala zorničky žhnoucími kruhy, s rukama roztaženýma nad svým pohlavím, jako by ho chtěl znovu nabyt, přitáhnout je k sobě, znovu je začlenit do svého těla, začal mluvit. Řekl všechno, co chtěli; vysvětlil, jak byly spáchány nedávné atentáty, a aby oslabil své vlastní viny, vydával se za pomahače, za statistu a vyslovil jména těch, kdo v té chvíli spali na divanech jisté vily na předměstí nebo pili a hráli karty na dlouhém stole v jídelně se zbraněmi zavěšenými na opěradle židlí.³²

³¹ Allegro con brio – z it., vesele se vzletem, hudební výraz pro označení tempa, případně hudebního kusu v tomto tempu.

³² „Y, con los ojos fijos en las luces que le llenaban las pupilas de círculos incandescentes, abriendo las manos sobre lo suyo, con gesto de recobrarlo, de atraerlo a sí, de reintergarlo a su carne, empezó a hablar. Dijo lo que quisieron; explicó la perpetración de atentados recientes, y, para menguar sus propias culpas, poniéndose de acólito, de comparsa, pronunció los nombres de quienes, a estas horas, dormían en los divanes de cierta villa

Prchavý prelud hrdinství a boje za ideály se rozplývá v tíživosti okamžiku a odnáší s sebou naději pro štvance, který dohnán strachem z bolesti prozradí své přátele a tím na sebe uvrhne hrozbu o to větší. Pro onu chvíli je zachráněn, ale ač fyzicky přežívá, jeho život vlastně již končí. Od chvíle, kdy se z něj stal udavač a zrádce, nezbyvá mu než utíkat, schovávat se, žít v hrůze a osamění. Bojí se vyjít na ulici, někoho potkat. Nemá cesty zpět, aby svůj čin napravil, ale nemá žádnou cestu ani před sebou, kudy by mohl uniknout jistě smrti. Čas sice běží, ale jako kdyby stál. Jako kdyby každá vteřina směřovala pouze k okamžiku, kdy štvance dohoní, najdou, zastřelí...

Beethoven do své hrdinské symfonie zakomponoval i smuteční pochod. Ve druhé větě – Adagio assai³³ – nás hudba přenáší do scény smutečního pochodu k pohřbívání hrdiny. Melancholické smíření se smrtí přibližuje hrdinu k obyčejnému člověku, přesto mu neupírá slavnostní pocty vyjadřované fanfárou. V rámci symfonie je tato část jakýmsi uvolněním v záplavě velkých hrdinských gest. Ve vztahu k románu může být předzvěstí konce pro štvance, když tento úryvek zaslechne.

Eroika ovšem tragicky ani smutně nekončí. Závěrečná čtvrtá věta symfonie – Allegro molto³⁴ – je shrnutím všech předchozích myšlenek. Neobjevuje se již prostý motiv hrdiny ztvárněný především ve větě první, ale je rozvinut a dostává podobu všeobecného hrdinství jako jednoho z principů výjimečných lidských osobností. Ač hrdina může padnout v bitvě za svou věc, hrdinství tím nezaniká. Jeho památka zůstává jako vzor pro další a podněcuje víru v úspěch boje za spravedlnost a svobodu. Symbolickým se toto stává především v ohledu na situaci, v níž se nachází právě štvanec, tedy v době kubánských bojů proti Machadově diktatuře, obzvlášť víme-li, jakým přívržencem tohoto hnutí byl sám Carpentier.

Celkově tedy můžeme říci, že *Štvanice* jako samotné literární dílo je koncepčně velmi vydařené a pospolité. Podíváme-li se na něj ale z širšího hlediska s přihlédnutím ke skutečnostem extraliterárním – historickým a hudebním, nabývá pak ještě mnohem hlubšího významu a výpovědní hodnoty.

de suburbios, o bebían y tallaban cartas en la larga mesa del comedor, con las armas colgadas del espaldar de las sillas.“ (s. 106).

³³ Adagio assai – z it., dosti pohodlně, hudební výraz pro označení tempa, případně hudebního kusu v tomto tempu.

³⁴ Allegro molto – z it., velmi rychle, hudební výraz pro označení tempa, případně hudebního kusu v tomto tempu.

3. BAROKNÍ KONCERT

Prakticky všechna Carpentierova literární díla jsou s hudbou nějakým způsobem spjata (např. postavy hudebníků, přímé odkazy na hudební skladatele, tématické uplatnění některých skladeb, kompoziční uspořádání), nicméně *Barokní koncert* je v tomto směru nejvýraznější. Prakticky celé dílo je hudební reminiscencí od titulu počínaje, přes téma až po jazykovou stránku.

V kontextu ostatních spisovatelových děl nebývá *Baroknímu koncertu*, publikovanému v roce 1974, přikládána příliš velká důležitost. Na první pohled působí pouze jako jakési intermezzo včleněné mezi jeho proslulejší díla *Náprava dle metody* (El recurso del método, 1974) a *Svěcení jara* (La consagración de la primavera, 1978). Pro svůj velmi malý rozsah a zdánlivě povrchní zápletku bývá často přirovnáván k *divertimentu*³⁵, jako to činí např. Leonardo Acosta:

(...) první dojem, který vyvolává *Barokní koncert*, je dojem *divertimenta*, menšího díla, v uvozovkách včleněného mezi dvě díla významnější.³⁶

Prvním dojmem kniha opravdu působí tak, že je psána jen pro zábavu a to především autora samotného, který si pohrával s hudebním světem jako s barevným kaleidoskopem, kde jednotlivé střípečky zůstávají pořád stejné, ale neustále se přeskupují a vytvářejí stále nové obrazy. Uzavřeny v určitém prostoru se při sebemenším pohybu přesypají a zdá se, jako by pro ně neplatily zákonitosti času, protože trvání okamžiku je neuchopitelné a vzápětí nahrazené okamžikem dalším. Právě tak se v tomto románu přeskupují a setkávají osoby a díla hudebního světa z různých časových epoch, aby roztříštily pohled čtenáře na hudební historii a sestavily obraz zcela nový, plný pozoruhodných spojení a kontrastů.

3.1 Inspirace – osud nebo náhoda?

Prvním krokem k napsání této novely byla pro Carpentiera informace o existenci jednoho z děl od Antonia Vivaldiho³⁷, jehož partitura ale byla v té době ztracena – opery Montezuma.

³⁵ Divertimento – z it., zábava. V 17. stol. označení jakéhokoli druhu skladby zábavného charakteru, od pol. 18. stol. vícevětá instrumentální skladba.

³⁶ „(...) la primera impresión que produce *Concierto barroco* es la de un *divertimento*, una obra menor, un paréntesis desenfadado entre dos obras mayores.“ Acosta, Leonardo. Op. cit., s. 88.

O ní našemu spisovateli poprvé vyprávěl italský skladatel Francesco Malipeiro³⁸ v roce 1937. Na důležitosti a potřebné zajímavosti tato skutečnost pro Carpentiera získala až o necelá čtyři desetiletí později, kdy se Roland de Candé, francouzský muzikolog a znalec Vivaldiho díla, pokusil oživit libreto této opery a znovu ji uvést na světová jeviště. Pro kubánského spisovatele a muzikologa, který se velmi zabýval sepětím evropského a amerického kulturního světa, jejich odlišnostmi a vzájemným vymezením, byla tato skutečnost zajímavým podnětem k novému zamyšlení se nad svébytností amerických reálií v rámci evropského pojetí. Zároveň se do středu jeho zájmu dostává období, které pro něho samotného bylo natolik příznačné – baroko. On sám považoval baroko za ideu, nikoli za historický styl vymezený staletími³⁹. Jeho pojetí baroka se snoubí se stylem zázračného reálna, kdy podle něj americká realita přesahuje historicky dané formy především proto, že ty byly vytvořeny v Evropě a Evropa je kulturním vývojem svázána do pravidel a představ, do kterých se americká skutečnost nikdy nemůže zcela vklínit. I proto je příznačným pro jeho prózu, že se v ní setkáváme s jevy nadpřirozenými, magickými, zázračnými. Vždy se ale zdají zcela samozřejmé, nenásilně včleněné do kontextu, jako by opravdu zcela přirozeně vyrůstaly z amerického prostředí a historie.

Vezmeme-li v úvahu propojení baroka jako historického uměleckého období, zosobněného postavou Vivaldiho, a vzájemné interakce mezi evropskou a americkou kulturou a historií, zrcadlící se v opeře Montezuma, je nasnadě, že tato kombinace byla pro našeho kubánského intelektuála tématem velmi interesantním. Carpentier se tedy pustil do detailnějšího studia Vivaldiho života i díla, aby objevil skutečnosti, které mu pomohly román vystavět v mistrnou hříčku reality, času a dvou světů geograficky i kulturně odlišných.

3.2 Barokní koncert – polyfunkční název

Jakkoli se název díla může zdát jasně určený i určitelný, je nositelem hned několika významů, které jej s novelou propojují, a ne všechny z nich jsou na první pohled zřejmé.

³⁷ Vivaldi, Antonio (1678 – 1741). Italský hudební skladatel a houslový virtuos, který působil většinu svého života v Benátkách, mj. jako lektor v sirotčinci Ospedale della Pietà. Byl jedním z hlavních představitelů barokního koncertu (sólového i concerta grossa).

³⁸ Viz. č. 10.

³⁹ Cf. Fernández Cozman, Camilo Rubén. Lectura estilística de Concierto barroco, de Alejo Carpentier. *Revista electrónica de estudios filológicos*. N°7, červen 2004. [online]. [cit. 2010-07-18]. Dostupné z: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/fcarpentier.htm>>.

Nejzřetelnější je jeho odkaz na velký koncert, opravdové *concerto grosso*⁴⁰, v rámci perspektivy románu ovšem poněkud pokřivené, jehož provedení se stáváme svědky v páté kapitole. Samotný vznik této hudební formy a jejích charakteristik se datuje právě do období baroka, navíc se ocitáme v odpovídající době, na počátku 18. století (přesněji v roce 1709, protože z Vivaldiho životopisu víme, že právě toho roku se při festivalu v Benátkách setkal se dvěma svými současníky – Georgem Friedrichem Händlem⁴¹ a Domenicem Scarlattim⁴² – této skutečnosti Carpentier mistrně využil při stavbě novely) a hlavními interprety koncertu, společně s orchestrem dívčího sirotčince, jsou právě tři z nejvýznamnějších představitelů evropské barokní hudební školy. Baroknější koncert si tedy ani nelze představit. Detailnější pohled na tento koncert a jeho souvislosti s dalšími hudebními výjevy v novele si představíme v jedné z následujících podkapitol.

Další projekci názvu v díle můžeme hledat v kompozici, podobně jako tomu bylo u románu *Štvanice*. Zatímco na něm jsme si mohli představit aplikaci sonátové formy na literární opus, zde se setkáváme s aplikovanou formou právě *concerta grossa* tak, jak vypadalo v období vrcholného baroka. *Concerto grosso* disponovalo klasickou třívětou stavbou dle modelu rychle – pomalu – rychle, jež dovedl k dokonalosti právě Antonio Vivaldi. Stejně tempové rozložení můžeme sledovat i v textu novely, jak poznamenává i Selen Millares:

Hudba dává novele nejen základní téma, nýbrž také strukturu: *allegro*⁴³, *adagio*⁴⁴, *vivace*⁴⁵ a *koda*.⁴⁶

⁴⁰ Concerto grosso – it., velký koncert. Je původní barokní hudební formou. Jeho princip je založen na střídání různě nástrojově a početně obsazených skupin, které se při reprodukci střídají nebo hrají společně a využívají tak barevných kontrastů a dynamiky zvuku u jednotlivých skupin.

⁴¹ Händel, Georg Friedrich (1685 – 1759). Německý skladatel a varhaník, jeden z vrcholných představitelů baroka. V letech 1706 – 1709 žil v Itálii.

⁴² Scarlatti, Domenico (1685 – 1757). Italský skladatel a cembalista.

⁴³ Allegro – z it. Původní význam byl vesele, jasně. Dnes označení tempa rychlejšího než allegretto a pomalejšího než presto, případně hudebního kusu v tomto tempu.

⁴⁴ Adagio – z it., pohodlně. Tempové označení pro pomalý přednes, případně hudebního kusu v tomto tempu.

⁴⁵ Vivace – it., rychle, živě. Tempový výraz, případně označení hudebního kusu v tomto tempu.

⁴⁶ „La música otorga a la novela no sólo el tema central sino también la estructura: *allegro*, *adagio*, *vivace* y *coda*.“ Millares, Serena. *Alejo Carpentier*. Madrid, Editorial Síntesis, s.a., 2004, s. 78.

Stejně jako u mnohých barokních koncertů, i zde jsou rychlejší části delší než část pomalá. Pokud bychom měli do tohoto konceptu včlenit jednotlivé kapitoly, pak první až pátá kapitola by spadaly do části *allegro* s tím, že od úvodu se tato část rozvíjí a vrcholí ve velkolepé scéně nočního barokního koncertu v Ospedale della Pietà. Následná šestá kapitola je pak adagioovým zklidněním ve scéně snídaně a rozhovoru na hřbitově, aby se opět přelila do energické kapitoly sedmé, z generální zkoušky opery Montezuma. Závěrečnou osmou kapitolu můžeme pak považovat za výše zmiňovanou *kodu*, shrnutí veškerého předchozího dění a jeho uzavření v nadčasovém pohledu a kontextu dějin.

Dojem tempa Carpentier dokáže vyvolat jazykovými prostředky i obsahem jejich sdělení. Detailním jazykovým rozbořením na základě hudebních skutečností se zabývá ve své studii *Hudba literární a hudba doslovná v Barokním koncertu od Aleja Carpentiera* (Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier)⁴⁷ Benito Pelegrin, který v ní předvádí jednotlivé modely, kterými jazyková stránka psaného díla dokáže napodobit hudební vjem s jeho mnohvrstevnatostí a kompoziční propracovaností. V této studii nám její autor předkládá ukázky využití odlišností *legata*⁴⁸ a *staccata*⁴⁹, které nejen že dodávají hudbě i textu na kontrastu, ale zcela přirozeně vytvářejí dojem tempa, kdy *legato* je příznačné pro pomalejší části hudebních skladeb a propojování delších not, *staccato* naopak rychlým oddělováním umocňuje rytmiku, pravidelnost, tzv. pulsace, a to jak v hudbě, tak pochopitelně i v textu. Pelegrin se zabývá ale i dalšími hudebními prostředky přímo aplikovatelnými na jazykovou podobu díla, a to na složení barevného spektra zvuku. Skladatelé používají k vyjádření rozličných myšlenek v hudebním díle různé nástroje, ač mají třeba stejný tónový rozsah, neboť důležitou složkou každého tónu je jeho barva neboli ténbr. Nezanechá v člověku tentýž dojem stejná melodie zahraná třeba na housle, trubku a flétnu. Barva zvuku působí na lidské vnímání možná největším dojmem, aniž by si to člověk vždy dobře uvědomil. Carpentier, coby zkušený, zdatný a talentovaný hudebník a muzikolog, si byl tohoto účinku vědom a dokázal s jazykem pracovat tak, aby využil i těchto možností pomocí barev samohlásek. Pokud jsem při rozboru románu *Štvanice* přirovnávala k harmonickému usazení knihy její tématickou složku (stařenu v domě s věžičkou), můžeme v tomto případě hovořit zcela jasně o harmonickém zasazení díla do zvukové jednoty pomocí

⁴⁷ Cf. Pelegrin, Benito. Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Imán / Centro de promoción cultural Alejo Carpentier*, 1986, núm. 3, s. 200 – 222.

⁴⁸ Legato – it., vázaně. Označení způsobu přednesu, kdy jednotlivé tóny mají být hrány nebo zpívány bez mezer.

⁴⁹ Staccato – it., odráženě. Způsob přednesu, kdy tóny zaznívají odděleně.

častého užití převládající samohlásky „a“. Důležitým prvkem, jež je právě jakousi harmonickou *tónikou*⁵⁰, je opakování výrazu „plata“⁵¹. Naprosto jednoznačným představením a utvrzením „tóniny“ Barokního koncertu je hned jeho počátek (v českém překladu se vytrácí působivost dominance jedné samohlásky nad ostatními, ale důsledné repetování slova „stříbro“ případně slov příbuzných naznačuje autorův záměr, který je ovšem lépe pozorovatelný na originálním textu):

Ze stříbra tenké nože, útlé vidličky; ze stříbra talíře, kde stříbrný strom, vytlačený do výdutí jejich stříber, vstřebával šťávu z pečeni; ze stříbra ovocné mísy, sestávající ze tří kulatých tácků završených stříbrným granátovým jablkem; ze stříbra džbány na víno, vytepané místními stříbrníky; ze stříbra rybí pánve se stříbrnou pražmou, spočívající na spleti chaluh; ze stříbra slánky, ze stříbra louskáčky, ze stříbra pohárky, ze stříbra lžičky zdobené monogramem (...) ⁵²

Již jsme si tedy ukázali dvě základní propojení titulu knihy s její tématikou a kompoziční stránkou. Velmi zajímavým pohledem na problematiku symboliky názvu je i hledisko sémantické. Podíváme-li se po významu slov, z nichž se název skládá, nacházíme zajímavý kontrast. Slovo „baroko“ v sobě nese význam nepravidelnosti, různorodosti či narušení. Naproti tomu „koncert“, pomineme-li tentokrát jeho charakteristiku jako hudební formy, je reprezentantem hudebního díla představujícího harmonii, soulad a vyváženost. Spojení slov tedy vytváří jakýsi oxymóron, kdy jednotlivé významy jsou protichůdné, přesto dohromady vytvářejí příznačnou charakteristiku jak hudební formy, která se těmito slovy nazývá, tak i literárního díla nesoucího tento název, neboť, jak ještě uvidíme, i to je plné protikladů, které ovšem dohromady vytvářejí harmonický celek v rozsahu zhruba sedmdesáti stran.

⁵⁰ Tónika – první stupeň harmonické stupnice.

⁵¹ Plata – šp., stříbro.

⁵² „De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los jarros fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales (...)“ Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, s. 9. Všechny další citace jsou z téhož vydání. Česky je uvádím v překladu: Hodoušek, Eduard. *Barokní koncert*. In *Barokní koncert / Válka s časem*. Praha: Odeon, 1984.

3.3 Koncert dvou světů

V předchozí kapitole jsem zmínila několikerou souvislost názvu novely s její formou a obsahem. Nyní si připomeňme základní charakteristiku *concerta grossa*, díky níž si budeme moci demonstrovat plasticitu uchopení tématu, s jakou Carpentier toto neprávem opomíjené dílo vytvořil.

3.3.1 Hudební charakteristika *concerta grossa*⁵³

Samotný pojem *concerto* pochází z italského a znamená zápas. V hudbě se tento pojem začíná objevovat v období pozdní renesance, aby největšího rozkvětu dosáhl v období baroka. Pro koncertantní skladby je nejcharakterističtější rysem uplatnění výrazných kontrastů, a to jak v oblasti nástrojového obsazení, tak v melodické lince či způsobu přednesu.

Nejvýznamnějším představitelem koncertantních skladeb je v baroku právě *concerto grosso*, jež se vyznačuje tím, že největší důraz na kontrast je kladen na nástrojové a početní obsazení dvou skupin, do nichž je rozdělen orchestr – tedy na tzv. *concertino* neboli malý orchestr, menší skupinu nástrojů, která je postavena proti celému orchestru (v překladu *concerto grosso*), tedy proti stejné nástrojové skupině, obsazené ale hromadně.

Při reprodukci díla pak jsou obě skupiny ve vzájemném dialogu, v němž se někdy shodují (hrají společně), někdy rozcházejí a dochází až ke sporům a konfliktům, kdy obě skupiny „soupeří“ (skupiny se v hraní střídají a snaží se jedna druhou překonat – vždy záleží na intencích skladatele). Mistrem této hudební formy byl mezi jinými i italský skladatel Antonio Vivaldi, z jehož děl si můžeme jmenovat např. sbírku 12 koncertů *op. 8 Souboj mezi harmonií a invencí* (*Il cimento dell' armonia e dell' inventione*) mezi něž patří i *Čtvero ročních dob* (*Le quattro stagioni*).

Na počátku 18. stol. dává *concerto grosso* vzniknout formě *sólového koncertu s orchestrem*, kdy funkci *concertina* přebírá jeden sólový nástroj. Prvním tvůrcem takovýchto koncertů byl Antonio Vivaldi, který napsal převážnou většinu těchto děl pro sólové housle, přičemž ovšem stále převládalo barokní pojetí v principu střídání dojmů z hudby díky

⁵³ Cf. Zenkl, Luděk. Op. cit., s. 164 – 165.

Cf. Navrátil, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava: Montanex, a.s., 1996, s. 75 – 78.

nástrojovému obsazení, tempovým změnám a podobným hudebním prostředkům. Na virtuozitu sólového partu se začal klást důraz až v období klasicismu.

3.3.2 Evropa a Amerika – dialog světů

Prvek setkání evropského a amerického světa, vzájemné vymezení a percepce kulturně-historických událostí byl živnou půdou mnoha Carpentierových děl. V *Barokním koncertu* se tímto tématem také zaobírá, i když formou odlehčenou, často plnou nadsázky a ironie.

Základní osou novely je cesta mexického milostpána⁵⁴ do Evropy, kde chtěl poznat prostředí, ve kterém má kořeny, odkud pocházejí jeho předkové. Očekával vlastně jakýsi návrat domů. Již v první kapitole, kde se vypráví o Mexičanových přípravách na cestu, se střetávají evropské myšlení s americkými reáliemi při popisu cenností a obrazů v milostpánově domě:

Avšak nejvelkolepější obraz byl dál, v salóne pro taneční večírky a recepce, obřadně podávanou čokoládu a kukuřičné atole, a byla na něm znázorněna štětcem evropského malíře, který přechodně pobýval v Coyoacánu, vrcholná událost z dějin této země. Byl na něm Montezuma, napůl Říman a napůl Azték, něco jako Caesar s quetzalími péry na hlavě, sedící na trůně, jehož styl byl směsí stylu papežského a michoacánského, pod baldachýnem zavěšeným na dvou sudlicích, a po boku mu stál nerozhodný Cuauhtémoc s tváří mladého Télemacha, ale s poněkud mandlovýma očima.⁵⁵

Je zde zachycena významná událost americké historie, jejíž zobrazení je ovšem pokřiveno pohledem evropského malíře, který ač nějakou dobu pobýval v autentickém prostředí, nedokázal opustit tradiční evropské pojetí. Montezuma, nejvýznamnější postava aztécké historie, tak dostává podobu římského císaře a Cuauhtémoc, poslední aztécký panovník, zase podobu řeckého mytologického hrdiny. Jako by ani neexistoval americký pohled na vlastní

⁵⁴ Cf. Carpentier, Alejo. *Barokní koncert*. Překlad: Hodoušek, Eduard. Op. cit., s. 7.

⁵⁵ „Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos artesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados.“ (s. 11).

historii, ta je nahlížena výlučně evropským pohledem, a proto je tak obtížně definovatelná, neboť reflexi nachází pouze ve srovnání se starým kontinentem.

Ve druhé kapitole vstupuje do děje další postava reprezentující nejen Ameriku samotnou, ale i africké kořeny jejího obyvatelstva. Poté, co Mexičanovi umírá na Kubě jeho sluha Francisquillo na epidemii horečky, přijímá do svých služeb kubánského černocho Filomena. Od samého počátku na něm pán oceňuje slušnou úroveň vzdělání a především jeho muzikalitu, jak vrozenou (cit pro rytmus), tak získanou (vyzná se v notách). Filomeno je potomkem černošského hrdiny Salvadora Golomóna, o němž píše ve své knize *Zrcadlo trpělivosti* (Espejo de paciencia) španělský spisovatel Silvestre de Balboa. Opět máme před sebou situaci z amerických, tentokrát kubánských dějin, zachycenou pohledem Evropana. Paradoxem navíc je, že toto dílo je považováno za první kubánskou literární památku, ač autorem je Španěl. Filomeno začne příběh svého předka vyprávět svému novému pánovi energicky, používá rukou jako loutek a doplňuje vyprávění všelijakými zvuky. Na závěr vyprávění popisuje obrovskou radostnou vřavu po vítězství hrdinů nad utlačovateli, doprovází ji vlastní hudební produkcí v následující scéně:

Ted' se však Filomeno pustí do hlasitého napodobování nejrůznějších zvuků, hlasitého i tichého pobrukování, tleskání do dlaní, bouchání, a bušením do beden, kádí, necek, koryt, přejížděním tyčí po oplocení dvora, výkřiky a podupáváním se snaží předvést celou tu hudební vřavu, jakou bylo slyšet při té pamětihodné oslavě, která trvala snad dva dni a dvě noci a jejíž nástroje vyjmenoval básník Balboa ve filharmonickém soupisu: flétny, píšťaly a „louten sto“ (...), trubky, tamburíny, bubínky, puklice a tympán,y a dokonce jakési *tipinaguy*, které vyrábějí Indiáni z tykví – neboť v tomto univerzálním koncertu se smísili hudebníci z Kastilie a Kanárských ostrovů, kreolové i míšenci, Naboríové i černoši.⁵⁶

Je to ona živočišná pudovost, se kterou Filomeno sám dokáže vytvořit iluzi oné obrovské hudební veselice, kterou jeho pán oceňuje a přijímá ho do svých služeb, ale zároveň

⁵⁶ „Pero ahora, atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zamponas y „rabeles ciento“ (...), clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazos – porque en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros.“ (s. 27 – 28).

ji považuje za cosi podřadného, když se ke scéně všeobecného „univerzálního“ veselí vyjádří:

„Bílí i barevní pohromadě při takovém vyhrávání?“ ptá se cestovatel. „To nemůže ladit! Podobnou nehoráznost snad jakživ nikdo neviděl, protože těžko se mohou snoubit staré ušlechtilé melodie romancí, důmyslné obměny a variace dobrých mistrů s barbarským kraválem, který tropí černoši, když se chopí tamburín, chrastítek a bubnů!“⁵⁷

Tento kontrast mezi instinktivním hudebním vnímáním a vrozenou spontánností černošského sluhu a vycizelovanou podobou hudby „bělošské“ se nám ukazuje i v kapitole následující, kdy se Mexičan se svým sluhou na cestě dostávají do jedné z madridských hospůdek. Filomeno se neuzavírá před novostí hudebních postupů, často se nechává strhnout a sám předvádí své umění, Mexičanovi jsou ale novosti tamní kapely protivné. Španělsko jako takové je pro Mexičana vůbec prostředí nezajímavé, nudné, vše srovnává s Mexikem, které opustil, a oceňuje krásu toho, co zanechal na druhém břehu oceánu.

V prvních třech kapitolách novely tedy provázíme naše cestovatele na jejich pouti, nejprve v Mexiku, poté na Kubě a naposledy ve Španělsku. Postupně se tedy vzdalujeme místem děje od mexického území, abychom o to více mohli zaměřit svůj pohled na jeho historii, právě z druhé strany oceánu. Z velké vzdálenosti a ze zcela jiného kulturního prostředí, tak jako se tomu dělo v moderních dějinách, pro které zaznamenávali americkou historii evropští objevitelé a kronikáři.

V následujících čtyřech kapitolách se ocitáme v Benátkách. Pozornost upřená na setkání se starým světem se v tomto okamžiku stáčí k obrazu evropské hudby, když se naši cestovatelé v Benátkách, v období tříkrálového karnevalu, seznámí s třemi postavami, o nichž se záhy dozvídáme, že se jedná o Antonia Vivaldiho, Georga Friedricha Händela a Domenica Scarlattiho. Mexičan, převlečený v rámci karnevalového reje do kostýmu Montezumy, pak „ryšavému knězi“, jak se skutečně Vivaldimu přezdívalo, vypráví celý příběh aztéckého panovníka, jako významný okamžik mexické historie. Ten je látkou nadšen a pojímá první myšlenku převést tuto látku na operní scénu.

⁵⁷ „«Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? –se preguntaba el viajero–: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!“ (s. 28).

Celá pětičlenná sešlost se poté odebrá do dívčího sirotčince Ospedale della Pietà, aby zde pod Vivaldiho vedením předvedli mistrovský koncertní kus, za účasti všech tří hudebníků a celého dívčího orchestru, který v sirotčinci působil.⁵⁸ Toto hudební představení je vrcholným okamžikem celé novely a právě jeho se nejzřetelněji týká i titul díla. Jsme svědky koncertu v pravdě barokního – v autentické době, prostředí i s odpovídajícími interprety tak, jak v baroku dokonalé *concerto grosso* opravdu vznikalo. Společně pak všichni přesně v duchu koncerta vytvářejí impozantní hudební představení, ve kterém předvádějí své veškeré mistrovské umění ve hře na nástroj, soupeří svým umem, jakoby zápasí. Zde se dostáváme k samotné podstatě koncerta⁵⁹ jako hudební formy a jejímu vzniku – právě v období baroka došla tato hudební forma značného rozmachu a oblíbenosti pro svou povahu, kdy nástrojové skupiny jako kdyby soupeřily v preciznosti a výrazu provedení, kterému Carpentier dává ve svém popisu i nádech ironie a humoru:

Jakmile se rozeběhlo frenetické *allegro* sedmdesáti žen, jež si své party už tolikrát přehrály, že je znaly nazpaměť, vpadl do tohoto souzvuku s neuvěřitelným zápalem Antonio Vivaldi koncertantní hrou, zatímco Domenico Scarlatti – neboť on to byl – rozpoutával závratné škály na clavicembalu a Georg Friedrich Händel se oddával oslnivým variacím, jimiž překonával všechny normy generálního basu. „Jen do toho, ty posranej Sasíku!“ křičel Antonio. – „Hned to uvidíš, ty kurevnickej frátère!“ odpovídal Němec, strhovaný svou zázračnou invencí, zatímco Antonio, nepřestávaje se dívat na Domenicovy ruce, jež se kmítaly v arpeggiech a tremolech, vedl smyčec dlouhými tahy, jako by je s cikánským zápalem sbíral ze vzduchu, rval struny, dováděl v oktávách a dvouhmatech s ďábelskou virtuositou, kterou dobře znaly jeho žáčky.⁶⁰

⁵⁸ Opět využita data z Vivaldiho životopisu – Vivaldi působil v sirotčinci Ospedale della Pietà nejprve jako učitel hry na housle, později i jako koncertní mistr mezi léty 1703 a 1729, pouze s malými přestávkami.

⁵⁹ Concerto – it., zápas. Vzniká v období renesance jako skladba s uplatněním výrazných kontrastů v početnosti a obsazení nástrojových skupin. Původně skladby vokálně-instrumentální, od období baroka hlavně instrumentální. Důraz na virtuositu sólového partu se začíná klást až v období klasicismu, kdy vznikají koncerty pro sólový nástroj a orchestr.

⁶⁰ „Prendido el frenético *allegro* de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado, Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, un juego concertante, mientras Doménico Scarlatti – pues era él – se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variacoines que atropellaban todas las normas del bajo continuo. «¡Dale, sajón del carajo!», gritaba Antonio. «¡Ahora vas a ver, fraile putañero! », respondía el otro, entregado a su prodigiosa inventiva, en tanto que Antonio, sin dejar de mirar las manos de Doménico, que se le dispersaban en arpegios y floreos, descolgaba arcadas de lo alto, como sacándolas del aire con brío gitano,

Jisté polidštění ikon klasické hudby, snížení na úroveň běžného smrtelníka se všemi ctnostmi, ale i neřestmi, se stává prostředkem, jak dnešnímu člověku přiblížit klasickou hudbu, mnohdy nazývanou „vážná“, a ukázat mu, že právě tato hudba ve své době byla hudbou populární, zábavnou, a tak by i dnes měla být vnímána. Ještě více vyniká tento účel hudby v okamžiku, kdy se do koncertu zapojuje Filomeno, postava z druhého konce světa a zcela odlišného kulturního prostředí, se svým improvizovaným sólovým výstupem na „nástroj“ složený z kuchyňského nádobí. Antonio Fama tuto scénu komentuje následovně:

Zde se čtenář znovu stává svědkem setkání dvou velmi odlišných hudebních výrazů v témže literárním prostředí: toho evropského, interpretovaného Vivaldim, Scarlattim a Händelem, jež reprezentuje vytržbené a esteticky uhlazené vyjadřování, a toho Filomenova, improvizovaného. Také kuchyňské nádobí používané jako hudební nástroj, stejně jako rytmika, nepředstavují výraz zprostředkovaný skrze zákony estetiky, jsou výrazem vlastního životního rytmu. To je, podle Carpentiera, rozdíl mezi evropskou a americkou kulturou. Tenhle proces, do kterého vstupuje část americká a podílí se na kultuře evropské, shledává jako příčinu kulturní výměny.⁶¹

Setkání dvou protichůdných hudebních tradic kupodivu nevyústí v disharmonii či kakofonii. Naopak, dojde k vzájemnému doplnění a souladu. Evropští skladatelé neopovrhují hudbou, kterou produkuje kubánský černoš, naopak ho povzbuzují a vše vrcholí ve všeobecném nadšení. Je snad tohle cesta, kudy by se mělo vzájemné evropské a americké vnímání ubírat? Hudební tolerance a souznění je, zdá se, podle Carpentiera modelem, jak by se mohla vzájemná spolupráce kontinentů vyvíjet. Je potřeba oprostít se od pocitu, že evropská kultura je nadřazena americké, ale přijímat ji jako něco nového, inspirativního, co může i evropské stojaté vody rozčeřit, i když v poevropštěné formě.

mordiendo las cuerdas, retozando en octavas y doble notas, con el infernal virtuosismo que le conocían las discípulas.“ (s. 46-47).

⁶¹ „Aquí el lector atestigua otra vez el encuentro de dos expresiones musicales muy dispares en un mismo espacio literario: la que ejecuta Vivaldi, Scarlatti, y Haendel, la europea que representa la expresión refinada y estéticamente pulida, y la expresión musical de Filomeno, la improvisada. Tanto los utensilios de la cocina usados como instrumentos musicales como el ritmo representan una expresión no mediatizada por cánones estéticos, es la expresión de su propio ritmo vital. Tal es, según Carpentier, la diferencia entre la cultura europea y la americana. Este proceso se ha visto como causa de transculturización, en el que lo americano se injerta, participa en la cultura europea.“ Fama, Antonio. *Las últimas obras de Alejo Carpentier*. Caracas: La Casa del Bello, 1995, s. 48 – 49.

K tomuto, s trochou nadsázky, dochází v situaci, kdy si Filomeno začne prozpěvovat píseň šamanských rituálů a osazenstvo sirotčince se k němu přidává:

A s rozmáchlým gestem, jako by ohromným dranzírovacím nožem zabíjel hada na obraze, vykřikl:

Se zmijí to skončilóoo...

Ka-la-ba-són,

son-son.

Ka-la-ba-són,

son-son.

„Kábala-sum-sum-sum,“ přidal se Antonio Vivaldi, dodávaje refrénu z církevního návyku nečekanou intonací latinských litaní. (...) A za černochem, který nyní bušil do podnosu paličkou hmoždíře, utvořili všichni řadu, držíce se kolem pasu a vrtíce boky v nejnevázanější farandole, jakou si lze představit – farandole, kterou teď vedl Montezuma, otáčející na tyči od smetáku ohromnou lampou v rytmu nápěvu stokrát opakovaného. *Kábala-sum-sum-sum.*⁶²

Zkomolení refrénu černošské písně evropskými hudebníky můžeme chápat právě jako projev kulturního přenosu, převzetí některých vlivů a jejich využití v rámci vlastní tvorby. Můžeme ho ale chápat i jako Carpentierovu obhajobu hudebního nadání amerických civilizací. Autor bezpochyby obdivoval řadu světových hudebních skladatelů klasické hudby a to jak soudobých, tak i starších, uznával jejich nadání a tvorbu. Přesto v hudbě oceňoval především přirozenost a spontánnost, jež se často nedostávala evropským hudebníkům, kteří byli svázáni mnohaletými tradicemi, ale která se naplno projevovala v improvizovaných rytmech a melodiích produkovaných obyvateli Ameriky.⁶³

⁶² „Y haciendo ademán de matar la serpiente del cuadro con un enorme cuchillo de trinchar, gritó: La culebra se murió, Ca-la-ba-són, Son-són. Ca-la-ba-són, Son-són. –Kábala-sum-sum-sum –coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. (...) Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse –farándula que ahora guiaba Montezuma, haciendo girar un enorme farol en el palo de un escobillón a compás del sonsonete cien veces repetido. *Kábala-sum-sum-sum.*“ (s. 49 – 50).

⁶³ Cf. Fama, Antonio. Op. cit., s. 50.

Stejná myšlenka se objevuje i ve chvíli, kdy v následném improvizovaném hraní všech čtyř hudebníků Filomeno ovládá rytmickou část a nechtěně se mu podřizují všichni barokní virtuosoové:

Filomeno však teď stál u klaviatury, číši postavenou na ozvučnici, a trsáním klíče po kuchyňském struhadle udával tanci rytmus. „Zatracený černocho!“ volal Neapolec. „Pokaždé když chci nasadit nový rytmus, on mi vnutí svůj. Nakonec budu hrát kanibalskou muziku.“⁶⁴

Přirozenost a spontánnost tu skrze podvědomí vítězí nad vědomím, které jimi sice opovrhne jako něčím veskrze primitivním, nedokáže se tomu ale ubránit. A taková je podstata hudby, umění a kultury v Latinské Americe vůbec. I proto ji nedokáže vnímání evropských hudebníků či kronikářů zcela pochopit či věrně zachytit, stejně jako jsme to viděli na počátku, kdy evropský malíř zachycoval na obraze výjev s Montezumou. Roztříštěnost směrů, způsobů a cest kultury na americkém kontinentu je neuchopitelná v rámci dlouholetých úzce vymezených tradic starého kontinentu. Ovšem ona roztříštěnost s sebou přináší i komplikaci spočívající ve velmi obtížném vymezení či definování americké kultury jako něčeho svébytného. Pro Carpentiera tedy bylo celoživotní výzvou pochopit a dokázat popsat, co je americké, výsostně americké a jasně oddělené od evropských modelů. V *Barokním koncertu* toto ovšem dále rozehrává na tenké hranici vzájemných vlivů a přenosu tendencí právě v hudební rovině, která mu byla tolik blízká.

Nejvýraznějším momentem tohoto mezikulturního střetu a nepochopení je ztvárnění Montezumova příběhu ve Vivaldiho opeře. Již při prvních myšlenkách Vivaldi srovnával téma s evropskými vzory (postava poraženého vladaře mu připomíná postavu perského krále Xerxa⁶⁵), zároveň ale oceňuje nový námět, neboť ví, že místní historie, mytologie a legendy jsou již v rámci tehdejšího rozkvětu opery vyčerpány. V tuto chvíli ovšem Mexičan nevěnuje pozornost zasazení velké události aztécké říše do evropského kontextu. Krize nastává v okamžiku, kdy se Mexičan s Filomenem účastní poslední zkoušky opery Montezuma a zhlédnou tak celé dílo. Mexičanovo rozhořčení narůstá od prvního okamžiku až do samotného závěru, protože libretista Alvisse Gusti se při pojetí příběhu v mnohých ohledech vzdálil skutečnosti, kterou upravil pro potřeby hudebního dramatu. Pro Mexičana to

⁶⁴ „Pero Filomeno, ahora, junto al teclado, con una copa puesta sobre la caja de resonancia, ritmaba las danzas rascando un rayo de cocina con una llave. «¡Diablo de negro!» -exclamaba el napolitano-: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales. »“ (s. 51).

⁶⁵ Cf. s. 54.

představuje velké zklamání, jelikož hrdinové jeho národa na scéně ztrácejí svou tvář, mnohdy jsou jejich jmény nazývány postavy ženské, jindy v příběhu vůbec nevystupují a celý závěr opery je pozměněn ve šťastný a smířlivý konec. Carpentier ale Vivaldiho ústy nabízí i obhajobu libretistova počínání. Umění, a především to operní, není od toho, aby zaznamenávalo historii jako kronika. Umění slouží k pobavení, povznesení ducha. Barokní opery, zejména na benátské scéně, byly velkými díly určenými k pobavení publika. Neměly lid vzdělávat, ale lákat do divadel. Zde se již základní rozpor pojetí dvou světů dostává do další roviny – rozpor mezi pokusem o zachycení reality a uměleckým počinem.

Mexičan, i když se už trochu ztišil, si vedl svou: „Dějiny nám říkají...“ – „Nevytahujte na mě dějiny, když jde o divadlo. Tady záleží na tom, aby se vytvořila básnická iluze... (...)“⁶⁶

Zdá se, jako by evropské vidění amerických skutečností bylo vždy celé pokřivené přes zdánlivé zrcadlo umělecké reprodukce. Od prvních kronikářů, přes evropské malíře či hudebníky, vždy do zprostředkování reálií z druhého břehu Atlantiku zasáhla umělecká invence a přizpůsobení. Snad nejvýstižněji je to vyjádřeno v následující části dialogu Vivaldiho s Mexičanem:

(...) „A to si uvědomte, že když je řeč o Svatých místech, jde tam opravdu o dějiny. Dějiny velké a ctihodné!“ – „A dějiny Ameriky nejsou pro vás ani velké, ani ctihodné?“ Abbé a hudebník v jedné osobě uložil své housle do pouzdra vyloženého fuchsiovým atlasem: „V Americe je to samá báje: vyprávění o pohádkových městech Eldorádech a Potosích, o mluvících houbách, beranech s červeným rounem, Amazonkách s vypáleným prsem a Ušatcích, co pojídají jezuity...“⁶⁷

Takový je dle Carpentiera evropský pohled na Ameriku. Místo plné nereálných, nadpřirozených věcí, které evropská mysl svázaná staletými kulturními a společenskými zvyklostmi není schopna pochopit. I proto se Mexičan v poslední kapitole rozhodne vrátit do vlasti. Vydal se na cestu do Evropy, aby našel své kořeny, a ty nachází právě v opuštěné

⁶⁶ „El indiano, aunque algo bajado de tono, seguía insistiendo: «La Historia nos dice...» «No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética... (...)» (s. 75).

⁶⁷ (...) „«Y fíjese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable!» «Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?» El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fuscina: «En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosías, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas... »“ (s. 76).

vlasti. Ví, že Evropa je možná jeho pradávnu kolébkou, ale prostředí, ve kterém žije, je jeho domovem. Není tedy potřeba nahlížet na něj evropským pohledem, naopak, je třeba ho chápat v kontextu ryze americkém, se všemi jeho specifiky. I proto na Filomenovu připomínku odpovídá následovně:

„Podle abbého Antonia je *tam* všechno jen báj.“ – „Z bájí vyrůstají Velké dějiny, na to nezapomínej. Bájí se zdá naše skutečnost lidem *tady odsud*, poněvadž ztratili smysl pro to, co je bájné. Nazývají *bájným* to, co je odlehlé, iracionální, co tkví ve včerejšku,“ Amerikán udělal pauzu. „Nechápou, že bájnost, báječnost je v budoucnosti. Celá budoucnost je bájná.“⁶⁸

Znovu a jednoznačně zde autor vyjadřuje svůj názor na pojetí toho, co je americké. Není třeba neustálé srovnávání s evropskými kořeny a odkazování na ně. Vždyť americký kontinent nabízí širokou paletu původních kultur a evropští přistěhovalci během několika generací přijali tamní prostředí za svou domovinu, aby vytvořili autonomní národy s vlastní kulturou a historií, specifickým prostředím, ve kterém vznikaly. Proto je pro Carpentiera jeho styl *záračného reálna* přirozenou cestou, kudy vést kubánskou, nebo i všeobecně latinskoamerickou literaturu. Stejně jako v hudbě, v literatuře i dalších odvětvích lidského konání, bude každý z kontinentů vždy nabízet různé cesty, způsoby možnosti. Není jedna správná univerzální cesta pro všechny. Je třeba si vzájemně naslouchat, vést dialogy, někdy se třeba i dostat do sporu, ale nechat otevřené možnosti vzájemnému předávání poznatků a nápadů. Tak mohou vedle sebe existovat kultura evropská spolu s americkou ve stejné harmonii, jako když společně hráli *fantastickou symfonii*⁶⁹ evropští barokní virtuosové společně s kubánským sluhou.

3.4 Jednotná hudební současnost

Zachytit a popsat časové schéma novely je velmi obtížné, nicméně autor nám předkládá několik vodítek, jako je setkání skladatelů v Benátkách, uvedení opery Montezuma či konání koncertu Louise Armstronga v Benátkách, kterých se můžeme přidržet při časovém zasazení

⁶⁸ „«Según el Preste Antonio, todo lo *de allá* es fábula.» «De fábula se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer –marcó el indiano una pausa–: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso.»“ (s. 83).

⁶⁹ Cf. s. 51.

jednotlivých kapitol, v jejichž rámci je ovšem čas také postaven mimo realitu, neboť můžeme vnímat dvě časové roviny – subjektivní čas z hlediska postav a objektivní čas reálných historických událostí. Vnitřní propojení těchto dvou časů můžeme najít v hudbě, ale je to zároveň ona, která je staví proti sobě a jednotlivé události tak uzavírá do časového víru, ve kterém chronologie ztrácí na významu.

První tři kapitoly prožíváme společně s Mexičanem a jeho sluhou na cestě z Ameriky do Evropy, přes zastávku ve Španělsku se dostáváme až do karnevalových Benátek roku 1709, kterýžto letopočet můžeme upřesnit na základě životopisu našich skladatelů, kteří se, jak již bylo výše zmíněno, v tomto roce na karnevalu v Benátkách skutečně setkali. Není důvodu se domnívat, že by během cesty byla časová chronologie děje jakkoli narušena. Příjezd do Benátek ovšem proměňuje perspektivu děje a z pojmu času se stává pouze mlhavá představa běžících vteřin, které se ovšem ztrácejí v reji masek, všeobecném vyhrávání na nejrůznější nástroje a jediné, co běh času připomíná, jsou odbíjející hodiny na věži Orologia.⁷⁰

Celá epizoda v Benátkách, jak můžeme souhrnně nazývat zde se odehrávající čtyři kapitoly, je kontextově spojena s patrně nejznámější skladbou ústřední postavy knihy – tedy Antonia Vivaldiho – *Čtvero ročních dob*. Ač pořadí jednotlivých částí koncertního cyklu v textu neodpovídá hudební předloze (příjezd do Benátek probíhá v období tříkrálového karnevalu, tedy v zimě, koncert v Ospedale della Pietà je tedy částí jarní, snídaně na hřbitově zastává léto a v sedmé kapitole se hovoří o podzimu), jednotlivé kapitoly jsou zcela zřejmě jejich zástupci. Celý pobyt v Benátkách je tedy uzavřen v rámci hudebního díla, koncertního cyklu, ve kterém, jak již ze samotného názvu vyplývá, neexistuje počátek ani konec, pouze celistvost hudebního díla.

Všimneme-li si nyní časového zasazení historického, víme tedy, že příjezd do Benátek a setkání s Vivaldim a jeho přáteli se odehrává roku 1709. Velkolepý koncert v Ospedale della Pietà ani snídaně „následujícího“ dne nejsou nijak časově určeny. Z pohledu subjektivního času postav jsou to plynule navazující události, stejně jako Mexičanovo probuzení „dalšího“ dne, kdy už ovšem víme, že se v historickém měřítku ocitáme o 24 let později, tedy v roce 1733, kdy se Vivaldiho opera Montezuma dočkala uvedení. Stejně tak můžeme z historických pramenů zjistit, že závěrečná kapitola nás přesouvá až do druhé poloviny 20. století, přesněji do roku 1956, kdy měl Louis Armstrong skutečně vystoupení v Benátkách. Tolik k určení historické časové linie, kterou je novela jednoznačně ohraničena.

⁷⁰ Cf. s. 62 a dále.

Jasně hranice se ovšem rozmazávají ve chvíli, kdy se pohled stáčí k subjektivním hlediskům a prožitkům postav. Autor nechává hrdiny svého díla prožít nejen více než dvě stě let, ale skrze hudební svět, který je jakýmsi koncentrátem světa celého, v podstatě celou historii obou kontinentů. Po prohýřené noci v Ospedale della Pietà se hudebníci společně s Mexičanem a jeho sluhou odebírají na převozníkově loďce posnítat na jeden z benátských hřbitovů. Tím převozníkem přes řeku je bezpochyby Charón⁷¹, který odpradávná pomáhá lidem překročit hranice našeho světa. V tuto chvíli se poprvé naši cestovatelé společně se svými evropskými přáteli vytrhávají z historické osnovy a vstupují do světa, v němž jediným měřítkem je hudba v místě a okamžiku.

V prostředí hřbitova, kde skupina snídá a vede rozhovor, můžeme poprvé vnímat pospolitost hudby, ve které se každá nově vznikající skladba řadí k těm předešlým, ne za ně nebo před ně.

... udělal několik kroků, ale najednou se zastavil před blízkým náhrobkem, na který už hezkou chvíli hleděl, protože na něm poutalo pozornost jméno, jehož zvuk byl v těchto krajích nezvyklý. „IGOR STRAVINSKY,“ přečetl po slabikách. – „Je to tak,“ řekl Sas, když si napsal sám přeslabikoval. „Chtěl odpočívat na tomhle hřbitově.“⁷²

Barokní mistři v této říši, kde čas není přemožen smrtí, ale hudbou, mohou vzpomínat na skladatele, jež žil a působil o dvě století později než oni⁷³. Soudí a hodnotí jeho díla, srovnávají je s tvorbou vlastní. Hudba se opět uzavírá v kruhu a popírá lineálnost času.

„Oni totiž tihle mistři, kterým se říká avantgardní, hrozně stojí o to, zvědět, co a jak dělali hudebníci minulých dob – a někdy se dokonce snaží jejich styl oživit. V tom jsme my modernější. Mně starého čerta záleží na tom, abych věděl, jaké byly opery a koncerty před sto lety. Já si dělám svoje podle toho, co skutečně znám a jak tomu rozumím a hotovo.“⁷⁴

⁷¹ Charón – postava z řecké mytologie, převozník zemřelých přes řeku Styx a Acherón na cestě do podsvětní říše.

⁷² „... dio algunos pasos, deteniéndose, de pronto, ante una tumba cercana que desde hacía rato miraba porque, en ella, se ostentaba un nombre de sonoridad inusitada en estas tierras. «IGOR STRAVINSKY», dijo, deletreando. «Es cierto –dijo el sajón, deletreando a su vez-: Quiso descansar en este cementerio. » (s. 57).

⁷³ Igor Stravinsky zemřel roku 1971 a je skutečně pochován na hřbitově v italských Benátkách.

⁷⁴ „Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado –y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos. En eso, nosotros somos más modernos.

Sám Carpentier toto téma komentuje v jednom z rozhovorů následujícím způsobem:

Oni tedy hovoří o Stravinském jako o muži se stejným zaujetím jako je jejich, ale s tím rozdílem, že Stravinskij se zajímal o ně, kdežto oni se nezajímali o dřívější hudebníky. Odsud ta totožnost. Mluví o něm, jako se může mluvit o soudobém kolegovi.⁷⁵

V podobné reminiscenci můžeme rozpoznat i dalšího evropského skladatele, Richarda Wagnera, který je taktéž spojen s prostředím Benátek, neboť v tomto městě roku 1883 zemřel.⁷⁶

Snad právě Charón v tuto chvíli dopomohl na „druhé straně řeky“ k setkání těch, které pojilo místo, ale především nadání a životní cesta. Minulost tak má možnost konfrontovat současnost. Hudba bude vždy mít srovnání s ohledem na svůj vývoj, který ovšem s roky neztrácí na aktuálnosti (díla mistrů renesance, baroka, klasicismu a dalších období ani v dnešních dnech neupadají v zapomnění, naopak, jsou stále vyhledávána a oceňována). Není pak překvapením, když se v závěrečné kapitole ocitáme ve dvacátém století, kdy je celá pouť Latinoameričanů zářimována vystoupením významného černošského umělce v Evropě. Louis Armstrong je představitelem logického vyústění vývoje hudby – syntéza evropských a amerických vlivů (v nichž jsou zakomponovány i ty černošské), řídící se pravidly, přesto spontánní a plná improvizace. Jeho trubka je ta, kterou si černocho Filomeno nosil při sobě již od oné noci v sirotčinci, jako putovní žezlo černochoů, jež převzali v Evropě v období baroka, předávali si ho po desetiletí, aby se v rukou Armstronga vrátilo do místa svého původu, ovšem ve zcela novém hávu a tentokrát výsostně americkém. V tom jednom nástroji je uzavřena celá pouť, kterou musel projít, aby se při hře na něj mohly objevovat připomínky všech důležitých momentů a osob, které ho dovedly až do koncertního sálu a do rukou jazzového krále.

A mí se me importa un carajo saber cómo eran las óperas, los conciertos, de hace cien años. Yo hago lo mío, según mi real saber y entender, y basta. »“ (s. 58).

⁷⁵ „Entonces ellos hablan de Stravinski como de un hombre con las mismas preocupaciones que ellos, efectivamente, pero con la diferencia de que Stravinski se preocupaba por ellos, mientras ellos no se preocupaban por los músicos anteriores. De ahí la identidad. Hablan de él como se puede hablar de un colega contemporáneo.“ Carpentier, Alejo. *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1987, s. 163.

⁷⁶ Cf. Millares, Selena. Op. cit., s. 81.

A bible se znovu stala rytmem a zabydlela se mezi námi s melodií *Ezekiel and the Wheel*, než vyústila v *Hallelujah, Hallelujah*, jež Filomenovi najednou připomenulo postavu Tamtoho – Georga Friedricha z *oné noci* – který odpočíval pod barokizující sochou Roubiliacovou ve velkém Mramorovém klubu Westminsterského opatství vedle Purcella, který toho také tolik věděl o mystických a triumfálních trubkách.⁷⁷

A jako zde skladatelé nejsou uzavřeni ve svých staletích, nemohou být takto limitováni ani hudební styly a formy. Pro Carpentiera pojem *barokní koncert* je označením hudební formy a jeho časové určení je pouhým zavádějícím údajem. Forma má své charakteristiky a jsou-li dodrženy, mohou díla tohoto druhu vznikat napříč staletími a koneckonců, i uměleckými oblastmi, jak dokazuje právě on sám. Závěrečná kapitola pak uzavírá celé téma, aby jej opět vrátila k jeho počátku. Cyklická forma hudby ovšem není jediným motivem tohoto návratu – trubka je atributem posledního soudu, který je ovšem považován za počátek věků:

„To zůstáváš v dobré společnosti: trubka je čínorodá a rázná. Nástroj nesnášenlivý a útočný.“ – „Právě proto se tolik ozývá při soudech Nejvyšší instance, ve chvíli, kdy se vyřizují účty s lumpy a ničemy,“ řekl černochoch. – „Než se s těmi skoncuje, to spíš nastane konec časů,“ řekl Amerikán. – „To je zvláštní,“ poznamenal černochoch. „Pořád slyším vykládat o konci časů. Proč se raději nemluví o začátku časů?“⁷⁸

A aby nás konec skutečně přivedl na začátek, otevřel nové obzory a možnosti chápání, navrácí nás Armstrongův koncert k počátkům. A to jak k počátkům novely, tak i k hudebním základům. Uzavírá kruh a zároveň nechává prostor, aby do něj mohli vstoupit i další, ti, co přijdou za sto či dvě stě let, až zase odbijí hodiny na věži Orologia:

⁷⁷ „Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con *Ezekiel and the Wheel*, antes de desembocar en un *Hallelujah, Hallelujah*, que evocó, para Filomeno, de repente, la persona de Aquel –el Jorge Federico de *aquella noche*- que descansaba, bajo una abarrocada estatua de Roubiliac, en el gran Club de los Mármoles de la Abadía de Westminster, junto al Purcell que tanto sabía, también, de místicas y triunfales trompetas.“ (s. 89 – 90).

⁷⁸ „«Quedas bien acompañado: la trompeta es activa y resuelta. Instrumento de malas pulgas y palabras mayores.» «Por ello es que suena tanto de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta», dijo el negro. «Para que esos se acaben habrá que esperar el Fin de los Tiempos», dijo el indiano. «Es raro –dijo el negro–: Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?»“ (s. 86).

Ted' však všichni rozpoutali za trubkou Louise Armstronga rázné *strike-up* oslňujících variací na téma *I Can't Give you Anything but Love, Baby* – nový barokní koncert, k němuž se podivuhodnou náhodou přidaly, vzniknuvše dovnitř jedním světlíkem, hodiny odbíjené dvěma mouřeníny na věži Orologia.⁷⁹

⁷⁹ „Pero ahora reventaban todos, tras la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I Can't Give you Anything but Love, Baby* –nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio.“ (s. 90).

4. SVĚCENÍ JARA

Svěcení jara doplňuje trojici knih, kterými se v této práci zabývám a na kterých si můžeme demonstrovat promyšlené a strukturované propojení hudebního díla s literárním počinem. Tento román je nejrozsáhlejším Carpentierovým dílem a je v první řadě věnován revoluci, jakožto společenskému jevu. Je ovšem nasnadě, jak už to u tohoto autora bývá, že je hlavní téma nazíráno z různých úhlů pohledu a dáno do nečekaných souvislostí, které jej prohlubují a zrcadlí v novém obzoru. Tato propracovanost si ovšem vyžádala mnoho hodin práce a tvorba tohoto románu tedy autorovi trvala více jak dvě desítky let. Antonio Fama uvádí, že původním autorovým záměrem bylo sepsat trilogii, jejíž části měly být nazvány *Rok 59* (El año 59), *Hosté Stříbra* (Los convidados de Plata) a *Ruska z Baracoa* (La rusa de Baracoa)⁸⁰, podle názvů kapitol, které byly průběžně publikovány v různých periodikách. K vydání trilogie ovšem nikdy nedošlo a dříve publikované části byly později zakomponovány do finální podoby díla, které autor ve výsledku nazval *Svěcení jara*.

Jak již bylo zmíněno, ústředním tématem románu je revoluce. Nejedná se ovšem o politicko-historický román v pravém slova smyslu. Revoluce se tu představuje jako všudypřítomná součást lidského života v průběhu velké části 20. století a jako taková se prolíná životy hlavních protagonistů. O nich je pak všeobecně známo, že se v jejich životech odráží velká část autorových skutečných zážitků či názorů, postava Enriqueho je z velké části Carpentierovou autobiografií. Druhou postavou, která společně s Enriquem vytváří vypravěčskou dvojici, je ruská baletka Věra, jejíž předlohou byla v některých ohledech autorova matka. Oba hrdinové se ocitají uprostřed revolučních dějů, které v první polovině minulého století ovládaly víceméně celou planetu. Zásadními historickými body v tomto směru jsou Velká říjnová socialistická revoluce v Rusku (1917), Španělská občanská válka (1936) a Kubánská revoluce (1959). Všechny zcela zásadním způsobem zasahují do života protagonistů románu a ovlivňují jej. Zatímco Enrique je revolučním stoupencem a jeho kontakt s revolucí je tudíž otevřený, pouze hledá cestu, jak projevit svou věrnost ideám, pro Věru je revoluce něčím vzdáleným, něčím, s čím nechce mít nic společného, a její cesta k vyrovnání se s osudem je tedy delší a trnitější.

Účelem této práce ovšem není provést ryze historický rozbor románu, naopak se budeme zabývat tím, jak do autorovy základní myšlenky zapadá hudební téma, jako vždy přítomné, tentokrát opět v samotném názvu, rozvíjí ji a umocňuje.

⁸⁰ Cf. Fama, Antonio. Op. cit., s. 87.

4.1 Svěcení jara – společné kořeny pro balet i román

Že se Carpentier při konečném výběru názvu dlouho vznikajícího románu rozhodl zamířit opět do hudební oblasti, je zřejmé. Proč pro něj ovšem právě skladba *Svěcení jara* od Igora Stravinského byla natolik důležitá, aby ji vůbec zakomponoval do románové stavby a v čem její důležitost převážila všechny ostatní aspekty, aby se stala i titulem díla? Na tuto otázku se pokusíme odpovědět v následujícím oddílu.

Stravinskij balet *Svěcení jara* napsal roku 1913 pro skupinu Ruského baletu působící v Paříži na objednávku Sergeje Pavloviče Ďagileva. Skladba se v brzké době po uvedení stala velmi populární po celém světě a to i na Kubě, kde se např. „první takty tohoto hudebního díla používaly jako heslo mladých kubánských disidentů roku 1923“, jak uvádějí Francisco J. Díaz de Castro a María Payeras Grau v jejich studii⁸¹. I pro Carpentiera samotného mělo dílo velký význam osobní, jak potvrzuje tato citace:

Kvůli tomu, že doprovázela nějakou událost mého života, se určitá hudební témata pevně ukládají v mé mysli, kde zůstávají navždy spojena se vzpomínkou na jedno důležité datum nebo období mého vlastního příběhu. Takto ve mně celé mé dospívání ožívá, když mi v hlavě zazní úvodní téma *Svěcení jara*.⁸²

To, že pro Carpentiera bylo *Svěcení jara* zásadním hudebním dílem, je nepopiratelné, přesto takových děl bylo jistě mnoho a ne každé se stalo ústředním tématem románu. V čem tedy spočívá onen zásadní prvek, který našeho Kubánce přivedl k myšlence zakomponovat tuto skladbu do svého díla, zjistíme, podíváme-li se i na Stravinského inspiraci k napsání stejnojmenného baletu. Tou se stal ruský folklór, velký pohanský bohoslužebný obřad⁸³. Ruský skladatel se tak navrátil k původní lidové tvorbě, protože oceňoval její přirozenost, spontánnost a invenci. Obzvláště vhodné bylo toto téma pro ztvárnění baletní, kdy byla

⁸¹ „... los primeros compases de esa obra musical sirvieron de contraseña a los jóvenes disidentes cubanos de 1923 ...“ Díaz de Castro, Francisco J., Payeras Grau, María. Aproximación a la bibliografía de Alejo Carpentier. In *Premio «Miguel de Cervantes» 1977*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988, s. 126.

⁸² „Por haber acompañado alguna peripecia de mi vida, ciertos temas musicales se imponen a mi memoria, de modo obsesionante, quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha o de una etapa importante de mi propia historia. Así, toda mi adolescencia revive para mí cuando en mi cabeza suena el tema inicial de *Le sacre du printemps*.“ Carpentier, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, s. 147. Citováno podle: Rodríguez Puértolas, Julio. *Introducción de La consagración de la primavera*. Madrid: Castalia, S.A., 1998, s. 50.

⁸³ Cf. Stravinskij, Igor. *Kronika mého života*. Přel. Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937, s. 45-46.

hudba doprovázena tancem, který měl vystihovat právě dávné lidové ztvárnění obřadů a rituálů. Jak jsme již zmínili v předcházející kapitole o *Barokním koncertu*, víme, že i Carpentier byl lidovým tradicím nakloněn – i on na nich oceňoval stejné kvality živelnosti projevů. Ačkoli oba umělci pocházejí z různých konců světa, setkávají se jejich názory v úctě k lidové tvorbě a tradici, představované pro jednoho pohanským národem Narthů⁸⁴, pro druhého kubánským, černošským a kreolským obyvatelstvem.

Jestliže Stravinského dílo představuje ideologický záměr románu, je jisté, že je pro kubánského autora nanejvýš zajímavé, protože přenáší také jeho estetické cítění tím, že představuje primární, vrozené impulzy, o kterých spisovatel tolik hovoří (...) Tak Stravinského dílo podporuje Carpentierovo estetické přesvědčení, které si budoval již od svých prvních románů.⁸⁵

Svěcení jara bylo proto pro Carpentiera nejen skladbou zajímavou pro svou hudební stránku, ale především mu v rámci románu posloužilo jako jeden ze základních kamenů podpírajících jeho estetická, ale i společenská přesvědčení. Tento dojem byl posílen ještě hudební blízkostí rituálních melodií od pohanských Rusů a kreolského obyvatelstva Kuby.

Stravinskij **vynalézá** novou formu vyjádření, tak podobnou té, která vzešla z původní podoby našich kreolských son, že se zdá, jako by se přímo z nich odvozovala.⁸⁶

Souznění mezi spisovatelem a skladatelem umocňuje umělecké vyjádření každého z nich, neboť jejich názory rezonují v díle toho druhého a získávají tak na autenticitě a přesvědčivosti. Carpentier tak vkládá do úst hlavní protagonistky Věry myšlenky, že právě kubánští černoši budou schopni nejlépe a nejvěrněji pochopit a interpretovat Stravinského hudbu díky společnému duchu lidových tradic. Kubánská historie se tak propojuje s historií

⁸⁴ Cf. Rodríguez Puértolas, Julio. Op.cit., s. 52.

⁸⁵ „Si la obra de Stravinsky prefigura la intencionalidad ideológica de la novela, es cierto que ella resulta de sumo interés para el autor cubano porque vehicula también su visión estética al representar la pulsión primaria, al función adánica de que tanto habla el novelista (...) Así, la obra de Stravinsky respalda el credo estético que Carpentier ha venido elaborando desde sus primeras novelas.“ Fama, Antonio. Op. cit., s. 103 – 104.

⁸⁶ „Stravinsky **inventa** una nueva forma de expresión tan semejante a la que yace al estado primitivo de nuestros sonos criollos, que parece derivar directamente se ella.“ (Zvýraznění autorovo). Carpentier, Alejo. *Crónicas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, 1. díl, s. 70. Citováno podle: Ospovat, Lev. *La música de la Revolución*. In *Recopilació de textos sobre Alejo Carpentier*, s. 237.

pohanské Rusi, stejně jako se paralelně současnost Sovětského svazu propojovala s politickou situací na Kubě díky Castrově revoluci.

Kromě úcty k folklóru ovšem můžeme najít ještě jedno pojítko mezi Carpentierem a Stravinským – je jím baroko. Ačkoli jejich interpretace tohoto období a jeho charakteristik nebyla totožná, pro oba znamenalo inspiraci a rádi a často se k němu ve své tvorbě navraceli. O Stravinském nám Georg Friedrich Händel jako literární postava v novele *Barokní koncert* říká, že:

„Znám jeho dílo *Oedipus Rex*,“ řekl Sas. „Někteří znalci se domnívají, že ve finále jeho prvního jednání – *Gloria, gloria, gloria, Oedipus uxor!* – to zní jako moje hudba.“⁸⁷

Tato zmínka není pouhou literární fikcí, inspirace Stravinského v hudební tvorbě barokních mistrů (a to nejen u Händela, ale i u Bacha a dalších⁸⁸) je v některých z jeho děl nezpochybnitelná, ačkoli ji pochopitelně přetváří do moderní podoby. Stejně tak Carpentierovým pojetím baroka jsme se již zabývali a svou lásku k tomuto stylu, stejně jako jeho komplexní zapojení do latinskoamerických reálií, potvrzuje i na stránkách *Svěcení jara*:

Havana, duchem barokní, mi v té chvíli ve světle mírného, shovívavého severního větru, za kterého o několik stupňů klesla teplota, připadala kubistická.⁸⁹

Pro oba autory se tak baroko stává neodvolatelnou součástí světa, ve kterém žili a tvořili, ale zachází s ním dovedně v rámci toho, jak si to moderní doba žádala. Není třeba pouze obdivovat tvorbu minulou, pro oba se stává východiskem, jak tvořit v současnosti, vodítkem, kudy se ubírat, aby umění mělo stálou výpovědní hodnotu a nebylo jen prchavým zábleskem, který se rozplyne na úsvitu nové doby.

⁸⁷ „«Conozco su *Oedipus Rex* –dijo el sajón–: Algunos opinan que en el final de su primer acto –*Gloria, gloria, gloria, Oedipus uxor!* – suena a música mía.»“ Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. S. 57.

⁸⁸ Cf. např. Druskin, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981, s. 48, 138, 140, 164 – 166, 263 atd.

⁸⁹ „Barroca en espíritu, La Habana se me hacía cubista en la luz de un mitigado e indulgente bóreas que se afirmaba en un descenso de pocos grados en la temperatura.“ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid: Castalia, S.A., 1998, s. 537. Všechny další citace jsou z téhož vydání. Česky je uvádím v překladu: Posseltová-Ledererová, Hana. *Svěcení jara*. Praha: Práce, 1989.

4.2 Obřad nového počátku

Dedikace románu *Svěcení jara* tématu revoluce a jejímu účinku na lidské životy je zřejmá. Jak se s revolučními projevy může lidská bytost vypořádat, nahlíží autor dvěma pohledy – jedním je hledisko kubánského architekta z buržoazní rodiny, nicméně revolučního přívržence Enriqueho, druhým pak pohled ruské baletky Věry, která celý život usiluje především o to, revoluci se vyhnout, vystrnadit ji ze svého života. Obě postavy se střídají v roli vypravěče, ale jejich vyprávění není možno vnímat odděleně, jako dvě samostatné vypravěčské linie, neboť se prolínají a vytvářejí nedělitelný celek, pojatý jako „kantáta pro dva hlasy“⁹⁰. Není to ale pouze souznění dvou postav, je to společná rozprava dvou světů, které mají mezi sebou mnoho odlišného, přesto jsou si velmi blízké. Sovětský svaz i Kuba jsou spojeni společnými ideály, nutností socialistické revoluce a koneckonců i podobou lidových rituálů, které jsou představovány právě Stravinského baletem. Nesmí se pochopitelně zapomínat ani na Carpentierovo celoživotní levicové přesvědčení, které se do vyznění románu jednoznačně promítá. On sám byl pravověrným komunistou a velkým přívržencem Fidela Castra a v socialistických revolucích spatřoval novou naději na obrodu a záchranu tehdejšího, společenskou i ekonomickou krizí zmítaného, světa.

Postava Věry je ta, která do děje románu vtahuje Stravinského dílo, neboť je to právě ona, baletka, jejímž celoživotním snem je uvést *Svěcení jara* v novém nastudování, s novou choreografií. Obdivuje Stravinského hudbu a touží „odčinit“ skandální neúspěch, kterého se balet dočkal při prvním uvedení roku 1913 v Paříži, s choreografií Vjačeslava Nižinského. Tento dávný sen se ovšem probouzí až po jejím příchodu na Kubu. Do té doby dcera ruské vlasti neměla příležitost ani dostatečnou inspiraci k provedení baletu. Překážky na její profesionální dráze tanečnice jí vždy vytvářela politická situace a s ní související revoluce. Ať už to byla Velká socialistická říjnová revoluce, která ji v dětství donutila se i s rodinou nejprve přestěhovat z rodné vsi do milovaného Petrohradu, ale především pak zcela odjet ze země, prchnout do Londýna a přijít tak o možnost studovat nadále balet u své ruské učitelky. Tehdy poprvé cítila zásah revoluce do svého života jako velkou křivdu.

⁹⁰ Cf. Millares, Selena. Op. cit., s. 83.

*Nenáviděla jsem ty lidi (koho? Nevím...), kteří tou svou podzemní destruktivní činností brutálně zničili běh mého osudu, a přísahala jsem, že je (koho? Nevím...) budu vždycky nenávidět.*⁹¹

Věra revoluci nevnímala jako nástroj nápravy společenských norem a zvyklostí, politiku ignorovala. V jejím životě se revoluce odrazila především v přerušení studia tance, zničení úspěšně započaté kariéry baletky, připravila ji o prostředí města, které tolik milovala, i o část rodiny, která zůstala v Rusku.

Po přesunu do Paříže, kam odjela, aby pokračovala ve studiu tance se svou ruskou učitelkou (působící v rámci Ďagilevova Ruského baletu), přišla ovšem další rána. Její přítel Jean-Claude nastupuje do interbrigád ve Španělské občanské válce a v boji je smrtelně raněn. Druhá revoluce potkává Věru na její životní dráze a podruhé ji hluboce zraňuje. Věřina skepse vůči bojům, ač ideově podepřeným, se prohlubuje. Proto v době, kdy se situace v Evropě vyhrocuje a schyluje se k druhé světové válce, odjíždí Věra s Enriquem, kamarádem Jeana-Clauda z interbrigád, na Kubu. Tenhle přesun na druhý břeh oceánu ovšem pro Věru znamená ztrátu možnosti prosadit se v profesionálním tanečním světě jako baletka, protože na Kubě toto umění není příliš oceňováno. Věra ale nachází novou cestu seberealizace, když v Havaně otevírá baletní školu. A tady poprvé začíná přemýšlet o novém nastudování baletu *Svěcení jara*, a to především poté, co se seznámí s několika kubánskými černochoy a jejich tanečním stylem a vrozeným nadáním. Je jím nadšena, protože v jejich pohybech nachází impulsivnost tance, která se z evropského pojetí vytratila mnohaletým vytvářením ustálených modelů.

Uvažovala o tom, že té noci v Guanabacoe jsme se dotkli nejstarších rituů lidstva. *Vertikální tance*, skoky mužů do výšky, vždycky provázely obřady uctívání slunce. (...) S lidmi, které jsem tady viděla tančit, by se mohlo nastudovat *Svěcení jara*. S jejich vrozeným smyslem pro rytmus a pro tanec by se toho moc přidávat nemuselo. Brzy by pochopili rytmiku Stravinského a viděli bychom tanec tryskající skutečně ze živelných, primárních impulsů, tanec zcela odlišný od těch choreografických titěrností, které nám až dosud předvedl Nižinskij (...).⁹²

⁹¹ „Odiando a quienes (¿a quiénes? no sé...), por su acción soterrada, destructora, han roto brutalmente el curso de mi destino, y jurando que los odiaría siempre (¿a quiénes? no sé...)“ (Kurzíva autorova.) (s. 657 – 658).

⁹² „Según ella, esta noche, en Guanabacoa, habíamos tocado, por así decirlo, los ritos más antiguos de la humanidad. La *danza vertical*, danza de saltos de hombres, había acompañado siempre las ceremonias de adoración al sol. (...) Aquí podría montarse una *Consagración de la primavera* con gente como la que acabamos de ver bailar. Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy

Věra se tedy pouští do příprav nového nastudování baletu s černošskými tanečnicemi, jehož uvedení plánuje v Paříži, neboť kubánská společnost by představení s černošskými interprety nepřijala. Věra se sice pokouší vyhýbat se politice, ignorovat ji, ale ta ji vždy dohání a zasahuje do jejího života. Čím více se Věra osudu vzpouzí a tváří se, jako by se jí okolní situace netýkala, tím více ji okolnosti pronásledují a ničí její sny. Z politických důvodů za Batistovy diktatury je jí znemožněno pařížské uvedení baletu a prchá do bohem zapomenuté kubánské vesničky Baracoa. Na tomto místě ji ale revoluční osud opět nachází a ona se mu konečně poddává, smiřuje se s ním. Po dlouhých letech vnitřního odporu přijímá kubánskou revoluci a nachází v jejím vítězství novou naději, která jí otvírá i další možnost uskutečnění jejího snu.

Věřina celoživotní marná snaha realizovat balet a utéct tím historii se v závěru transformuje v syntézu těchto dvou zásadních motivů – přijetí revoluce podmiňuje vysněné uvedení baletu. Až ve chvíli, kdy tanečnice přijímá revoluční ideu, revoluce přijímá tanečnici a nabízí jí nový počátek. Balet *Svěcení jara* jí novou perspektivu odkryl záhy po setkání s černošskými tanečnicemi, trvalo ale další řadu let, než se jeho skrytý význam promítl i ve Věřině reálném životě.

Teď jsem přestala na rozřešení konce *Svěcení jara* hledět jako na ritus *obětní*, teď jsem ho najednou viděla jako k vrcholu stoupající ritus *jara*, jako smírnou oběť plodnosti, jak tomu bylo na úsvitu časů.⁹³

Podíváme-li se pak na Stravinského inspiraci, kterou nacházíme v lidovém rituálu obětního obřadu pohanských národů sloužícího k uctění bohů, kteří měli s nadcházejícím jarním slunovratem dopřát lidem hojnosti a pokoje, je evidentní, že dávná tradice se v moderní době přetváří do nové podoby, v níž ale neztrácí svůj účel. I revoluce je činem, svého druhu i obřadem, jež si žádá oběti, které přinesou své plody v následujícím období. Stravinského baletní představení je tak metaforou revolučních myšlenek, jak potvrzuje i Antonio Fama:

pronto la rítmica de Stravinsky, y se veía una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. Nijinsky era demasiado preciosista, (...). (Kurzíva autorova). (s. 398 – 399).

⁹³ „Ahora no veía yo ese desenlace como un rito *sacrificial* sino como el ascendente rito *vernal*, propiciador de fecundidad, que debió de ser en sus albores.“ (s. 457).

Závěr Carpentierova románu oslavuje triumf revoluce, stejně jako balet oslavuje tanec života, ideologie románu se živí zkušeností rituálu, který nyní nabývá ve fiktivním vyprávění na významu díky intertextuální výpůjčce.⁹⁴

Rituálnost obřadu, krvavá oběť i jaro, symbolizující nový počátek, představují základní myšlenku Carpentierova románu, ve kterém je tímto obřadem revoluce, která lidstvu přináší nové perspektivy. Ty je ovšem také třeba vykoupit obětí, mnohdy krvavou, jindy duchovní. Tu první podstupuje nejdříve Jean-Claude, který kvůli svému ideologickému přesvědčení vstoupil do interbrigád a účastnil se tak Španělské občanské války a prolil v ní svou krev, „přesvědčen, že prolévání krve je nutné pro plodný příchod nových jar na světě.“⁹⁵ Stejnou potřebu pocítuje i Enrique, když v počátcích bojů kubánské revoluce přebývá ve Venezuele a posléze lituje, že za své přesvědčení nebojoval v řadách revolucionářů pod Castrovým vedením:

Jiní dělali to, co bylo nutné udělat; *jiní* provedli čin, který já jsem si často přál vykonat, ale zůstal jsem jen u toho přání, *jiní* jednali, bojovali, trpěli, padli, zvítězili místo mě; *jiní* mysleli za mě; *jiní* dosáhli vítězství a mě zanechali stranou.⁹⁶

Aby uklidnil vlastní svědomí a naplnil to, čeho si revoluce žádá, účastní se v závěru knihy bitvy na Playa Girón. V boji je zraněn a i jeho krev je tak prolita v obřadu k novému počátku. Jeho svědomí tak může dosáhnout klidu, protože projevil své přesvědčení konkrétním činem a sám před sebou se již nemusí zodpovídat z pasivity.

Druhou oběť, bez krveprolití, přesto zcela zásadní, přináší Věra. Ona je Vyvolenou, postavou mladé dívky ze Stravinského baletu, která je vybrána jako oběť bohům. Věřin život byl od mládí provázen sledem krizových situací, ve kterých mladá dívka ztrácela svoje sny

⁹⁴ „El desenlace de la novela de Carpentier celebra el triunfo de la revolución tal como el ballet celebra la danza de la vida, la ideología de la novela se nutre de la experiencia del rito que ahora adquiere significación en la narración ficticia, gracias al préstamo intertextual.“ Fama, Antonio. Op. cit., s. 103.

⁹⁵ „ (...) convencido de que la sangre era necesaria para el advenimiento fecundo de nuevas primaveras en el mundo.“ (s. 309).

⁹⁶ „Así, *otros* habían hecho lo que era necesario que se hiciera; *otros*, habían llevado a la acción lo que yo, a veces, hubiese anhelado, sin pasar del anhelo; *otros*, habían actuado, combatido, sufrido, caído, vencido, en mi lugar; *otros*, habían pensado por mí; *otros*, habían logrado una victoria, dejándome fuera de esa victoria.“ (Kurziva autorova.) (s. 701 – 702).

a ideály, byla nucena opouštět své představy, bylo jí znemožňováno se realizovat a žít šťastný život. Bylo třeba obětovat tuto mladou dívku se vším, co k ní patřilo, aby mohla po naplněném obětním rituálu vzejít nová osobnost silné ženy s jasnou budoucností. Z obětního obřadu se tak opravdu stává oslava jara, života a nových začátků.

Dnes se stalo něco, co bych nikdy nepokládala za možné: že já najdu svou stabilitu v tom, co španělština, franština, angličtina vyjadřuje slovem o deseti písmenech – *revolucion*, *révolution*, *revolution* –, slovem, které pro mě bylo po tolik let synonymem pekelného kotle.⁹⁷

Ačkoliv se celá osa románu otáčí kolem Enriqueho a Věry, a ve Věřině postavě je koncentrována baletní složka *Svěcení jara*, nesmí se zapomenout ani na další postavy, které sice v románu nejsou hlavní, přesto hrají klíčovou úlohu v závěrečném vyznění v souvislosti s baletem. Je to především postava černošského tanečníka Calixta, který zosobňuje nutnost změny ve společnosti, jež se promítne i na divadelních prknech. Jím je Věra zcela nadšena, to on ji inspiruje k novému pojetí *Svěcení jara*, ale zároveň právě on se svými přáteli jsou překážkou v provedení tohoto nového nastudování, neboť kubánská společnost za Batistovy diktatury je historicky xenofobní a rasistická. Calixto se tedy přidává ke skupině Castrových partyzánských bojovníků a sám se tak přičiní o vítězství revoluce, která lidem jeho barvy pleti přináší kýženu rovnoprávnost. Díky vítězství revoluce může nakonec zvítězit i balet, jenž je její metaforou. Antonio Fama k tomu říká:

Takto se tanec a revoluce posvěcují současně; do obou pronikají účastníci ze společenských vrstev, jež byly dříve ponechávány na okraji. (...) Calixto je klíčovou postavou v Carpentierově *Svěcení jara* a v revoluci, v hudbě i v boji. Jeho přítomnost přináší zásadní změny do baletu i do společnosti.⁹⁸

Další podobně významnou a symbolickou postavou v románu je Gaspar. Nestojí uprostřed hlavní dějové osy, ale jeho přítomnost v ní je nepostradatelná. Kubánský mulatský hudebník

⁹⁷ „Ocurre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase mi propia *estabilidad* dentro de lo que se enunciaba en español, en francés, en inglés, con una palabra de diez letras – sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal. (s. 765).

⁹⁸ „Así, baile y revolución se consagran simultáneamente; en ambos irrumpe la participación de sectores de la sociedad anteriormente marginados. (...) Calixto es un personaje clave en *La consagración de la primavera* de Carpentier y en la revolución, en la música y en la lucha. Su presencia opera cambios fundamentales en el ballet y en la sociedad.“ Fama, Antonio. Op. cit., s. 100.

je neochvějným zastáncem revolučních socialistických myšlenek a nikdy nepolevuje ve svém přesvědčení. Účastní se Španělské občanské války, kam přivádí i Enriqua, po jejím skončení se vrací na Kubu, kde stále sleduje politické dění, vytrvale věrný jedné ideji, kterou následuje s vírou a odhodláním vždy tam, kde si ho jeho přesvědčení žádá. S Enriquem se tak setkává i v závěru románu jako účastník bitvy na Playa Girón.

Není náhodou, že Gaspar je trumpetistou. Hrou na tento nástroj hlásá, stejně jako to dělal Filomeno v *Barokním koncertu*, „začátek nových časů“⁹⁹, tentokrát v podobě triumfující revoluce a proměny společnosti.¹⁰⁰

Já budu dělat dál to, co jsem dělal vždycky: budu hrát na trubku a budu na ni hrát, dokud budu mít v pořádku rty, jenže s tím rozdílem, že dřív jsem hrál k tanci a lidi se na mě dívali jako na cvičenou opici, ale teď bude má trubka hrát pro lidi, kteří mi budou říkat „soudruhu“.¹⁰¹

V průběhu celé knihy je tak hudebník-trumpetista představitelem myšlenek neochvějného komunismu na Kubě od jejich zrodu až k velkému vítězství.

Dva vypravěči a velká spousta (nikoli však významem) vedlejších postav tak čtenáře na mnoha desítkách stran provázejí historií revoluční etapy první poloviny dvacátého století, vykreslené na pozadí vlastních životů a metaforicky koncentrované v jednom hudebním představení. Literární a hudební podoba *Svěcení jara* jsou tak vzájemnými zrcadlovými obrazy, které pozorovatele zanechávají v neustálé nejistotě, která forma je pouhým obrazem a která původní předlohou.

⁹⁹ Viz. poznámka č. 77.

¹⁰⁰ Cf. Fama, Antonio. Op. cit., s. 99.

¹⁰¹ „...yo sigo en lo que siempre estuve: en tocar la trompeta, mientras me queden labios. Pero, eso sí, con una diferencia: antes tocaba para hacer bailar gente que me miraba como a un mono músico; ahora toco la trompeta para gente que me llama ‘compañero’.“ (s. 761).

ZÁVĚR

Na třech vybraných dílech z pera kubánského spisovatele Aleja Carpentiera jsme si na předcházejících stranách práce demonstrovali jeho vysoce rozvinutou uměleckou kompetenci, díky které vytvářel díla literární, přesto svou povahou částečně náležející do oblasti hudební.

Jeho všeobecně známý styl nazývaný „zázračné reálno“ je sice nejproslulejším rysem jeho tvorby, hudební složka, která často zůstává v jeho stínu, ovšem zcela jistě neplní nikterak druhořadou funkci v jeho díle, naopak je často klíčová pro vyznění literárních děl a velmi často se odráží i právě v pojetí latinskoamerických, blížeji pak kubánských, „zázračných“ reálií.

Použití hudebních prvků jako motivů literárních textů je nejzřetelnějším signálem napojení na muzikální svět. Jsou to například postavy hudebníků, aktivní či pasivní asistence při provedení hudebních děl nebo takřka kronikářské záznamy o skladatelích, které jsou nositeli hudebního odkazu v Carpentierově tvorbě. Četnost jejich výskytu není náhodná a naznačuje hlubší myšlenkové návaznosti, kterých si ovšem čtenář, ne příliš seznámený s hudební vědou a historií, jen těžko povšimne. Byla by ovšem škoda tuto skrytou významotvornou složku podcenit, neboť se, jak jsme si ukázali na analýze vybraných děl, významně podílí na celkovém vyznění textu. Dodává mu nových rozměrů v kontextu mimoliterárních zkušeností a vnáší tak do něj mnohé nevyřčené významy.

Kromě práce s hudebním motivem je třeba ocenit další syntetické aspekty, mezi které patří aplikace kompozičních pravidel nejrůznějších hudebních forem na literární opusy. Výhradní ukázkou v teoretických studiích a komentářích bývá román *Šťvanice* a na něj aplikovaná forma sonátová. Jak jsme si ale demonstrovali výše, není to ojedinělý jev mezi Carpentierovými prózami, jelikož novela *Barokní koncert* zcela zřetelně naplňuje podstatu svého titulu po obsahové i formální stránce, stejně jako u rozsáhlého románu *Svěcení jara* můžeme sledovat tendence napodobující kompoziční dělení baletu na dvě části, kdy v textu je mezi ně vložena ještě kapitola nazvaná prostředky hudební terminologie „mezihra“. Podrobení se jednoznačným pravidlům hudebních forem dává textům pevný rámec, jenž nepřipouští zbytečné odbočky ve vyprávění. Dokáže ale vytvořit vztahy mezi jednotlivými epizodami, jež nabízejí širší možnosti interpretace. Nikterak nesvazuje spisovatelovu intenci vyjádření, ale dodává mu určitost, koncepčnost a formální zařazení. Ve skladbě prvních dvou děl se uplatňuje kompozice cyklické hudební skladby a sevření díla je

tak umocněno, neboť konec textu nás myšlenkově navrací k jeho počátku, aby mu dodal další rozměr nového kontextu.

Dalším hudebním prvkem v beletristických dílech Aleja Carpentiera je jeho snaha o zvukomalebnost literárního jazyka. Autor si byl velmi dobře vědom účinku zvukové podoby jazyka na čtenářovy, nebo spíše na posluchačovy, dojmy. Dovedně tak využíval jazykových prostředků k napodobení řady přednesových hudebních prvků a posílení požadovaného dojmu z textu. Připomeňme využívání dojmu tzv. staccata pomocí krátkých rytmicky řazených slov v pasážích, které mají rychlý dějový spád, vzbuzují napětí, vyjadřují rozrušení postav. Naproti tomu dojem legata díky delším výrazům s množstvím samohlásek je vhodný k intenzifikaci představy klidu, rozjímání, smíření, bez výraznějších dějových posunů či zvratů. Podobné využití zvukového působení jazyka nacházíme nejen v jeho rytmice, ale také v barevnosti zapříčiněné vokalickou skladbou. Carpentier měl pro hudbu nepochybně přirozený cit, po celou dobu života neustále rozvíjený velkým zájmem o její praktickou i teoretickou stránku. Umně tak dokázal aplikovat vlastní poznatky na svou tvorbu. A nedá se hovořit ani tolik o poznatcích, jako o hudební intuici. Je sice zřejmé, že zacházení se zvukovou stránkou textů bylo u Carpentiera vědomé, přesto je zde zřetelný jeho vysoce vyvinutý instinkt a hudební nadání. Používáním nejen hudební formy a tematiky, ale i práce se slovem, zvukem, barvou a rytmem, se stává mimořádným bez ohledu na jazyk či období různých literatur: tyto jazykové prostředky jako hudební nástroje používá v próze s nebyvalou tvůrčí zručností a invencí, jinde typickou spíše pro poezii (např. hudebnost verše u autorů jako Shakespeare, Poe, Petrarca, Villon). Tím se stává výjimečným v propojení hudby a literatury ve formě a obsahu, v různých rovinách a míře jinde nevídané. Tento aspekt se ovšem neprojevuje stejně ve všech dílech tohoto autora. Nejpromyšlenější je jeho využití v rámci krátké prózy *Barokní koncert*, která je také ve všech ohledech „nejhudebnější“.

V neposlední řadě je pak třeba připomenout důležitou spojitost mezi jednotlivými knihami a skladbami, které v nich hrají klíčovou roli, z hlediska reálných historických skutečností. Ústřední skladba není pro téma vybírána autorem nikdy náhodně či pouze na základě osobního vkusu. Vždy nacházíme logickou propojenost mezi tématem knihy a významem skladby či historickou okolností, která doprovázela její vznik. Tato literárně-hudebně-historická asociace ale zůstává ponejvíce ukryta čtenářovu zraku, protože její odhalení a rozluštění vyžaduje hluboké všeobecné znalosti a rozhled. Přesto, nebo spíše právě proto, je právě ona nositelkou nejzásadnějších metaforických podob textu. Nalezení těchto důmyslných spojení dvou druhů umění s realitou teprve reprezentuje autorova génia v celé jeho šíři.

Podceňování či opomíjení role hudby v Carpentierových knihách tak vede ke zkreslení celkového dojmu z nich. V dějinách světové literatury nacházíme řadu děl, která se nějakým způsobem inspirovala v oblasti hudby, většinou se však jedná o prvek u autora ojedinělý, nesystematický a promítá se v textu pouze v omezeném počtu rovin (buďto jazykové, tématické, nebo strukturální, málokdy ve více najednou). Naproti tomu Carpentier byl zcela výjimečným mistrem této syntézy, neboť je obsažena v celé jeho tvorbě a zdá se být pro něj záležitostí zcela samozřejmou a přirozenou, jako kdyby jinak psát ani nedokázal. Je tedy nezbytné brát tuto skutečnost v potaz a věnovat jí dostatečnou pozornost, jinak lze zachytit pouze některé „akordy“ či krátké „melodie“ z velké „symfonie“ jeho tvůrčího mistrovství.

RESUMÉ

Hudba v díle Aleja Carpentiera

Tato práce, jak již její název napovídá, se věnuje dílu významného kubánského autora Aleja Carpentiera, především pak účasti hudební složky na struktuře a celkovém vyznění jeho beletristických textů. Jako příkladná díla byly vybrány tři z jeho pozdějších próz: *Štvanice*, *Barokní koncert* a *Svěcení jara*.

První část práce nahlíží stručně do autorova životopisu a zaměřuje pozornost především na aktivity a události, které vyjadřují jeho vztah k hudbě. V životopisné části jsou sloučena data faktografická s osobními vzpomínkami či myšlenkami autora, aby tak komplexněji zmapovaly jeho literárně-hudební kompetence.

Stěžejní část práce je analytického charakteru, kdy si postupně představujeme vybraná díla. Kapitoly jsou členěné do oddílů za účelem strukturovaného vymezení jednotlivých hudebních složek aplikovaných na romány. V kapitole pojednávající o románu *Štvanice* tak uvádíme pojem sonátové formy, jeho obecnou definici, a demonstrujeme aplikaci tohoto modelu na text z hlediska kompozičního. Z pohledu významotvorného je podobně prezentována Beethovenova symfonie Eroica a její role v kontextu s tématem románu.

Další kapitola se zabývá krátkou prózou nesoucí název *Barokní koncert*. Rozbor díla, doslova přeplněného hudebními motivy v rozličných podobách, je také členěn do několika částí, ve kterých se věnujeme nejprve autorově inspiraci k napsání této novely, následuje vysvětlení mnohačetné funkce titulu. Nejrozsáhlejším oddílem této části práce je pak rozbor symboliky koncertu, jehož základní principy jsou aplikovány na otázku pro autora bytostně důležitou – vymezení americké identity vůči evropským kořenům.

Posledním titulem, který je předmětem rozboru, je román *Svěcení jara*. Klíčovým hudebním prvkem v tomto textu je stejnojmenný balet ruského skladatele Igora Stravinského. Opět je zde vyložena tématická spřízněnost literárního a hudebního počínu a jejich vzájemné sémantické ovlivnění a doplnění.

Analýza je zakončena obecným shrnutím Carpentierových postupů, ve kterých propojoval dva druhy umění v jeden svébytný celek. Je potřeba ocenit autorovu invenci, neboť jeho díla jsou sice literární, přesto disponují mnohými rysy, jež je nechávají vstoupit i do světa hudebního.

RESUMEN

La música en la obra de Alejo Carpentier

El trabajo está dedicado a la obra de un gran escritor cubano: Alejo Carpentier. Prestamos una atención especial a la múltiple función que tiene la música en su obra.

El primer capítulo del trabajo nos presenta una breve biografía del escritor cubano, concentrándose en sus actividades en torno a la música. Su carrera profesional de escritor y periodista siempre estuvo acompañada e influida por su pasión por la música. Él mismo era un buen pianista, aunque lo negara. No obstante, lo más importante y significativo para su trabajo musical fueron sus estudios musicológicos y sus libretos para varias piezas musicales. Su obra musicológica de reputación mundial es, sin duda, el libro de la historia de la música en Cuba, titulado *La música en Cuba*. Pero no se pueden olvidar ni la compilación de varios ensayos y artículos con el título de *Ese músico que llevo dentro*, ni las conferencias que Carpentier realizó durante su vida y que ofrecieron una profunda reflexión sobre el mundo de la música. De su obra libretista hay que mencionar su colaboración con los compositores cubanos, entre los cuales encontramos, por ejemplo, a Alejandro García Caturla (las canciones *Marisabel* y *Juego santo* o la ópera *Manita en el suelo*) y Amadeo Roldán (los ballets *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*). La tercera esfera del trabajo de Carpentier dedicado a la música fue su propagación por el mundo tras la organización de varios festivales musicales en los cuales se presentaba música poco conocida en aquellos tiempos. En general se puede constatar que la música ocupaba un gran espacio en las actividades del autor y que no fue sólo una simple afición, sino que formaba parte de su personalidad artística.

Para demostrar la función de la música en los textos literarios del escritor cubano he elegido tres de sus obras que son *El acoso*, *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*.

El capítulo dedicado a *El acoso* se subdivide en varias partes para dejar claras las diferentes formas de la implicación de la música en la obra. El aspecto más conocido y comentado de esta novela es su forma de sonata. Por este motivo, al comienzo, explicamos brevemente los rasgos generales que definen una sonata. La parte siguiente aplica las reglas de la composición sonatística al texto y demuestra el efecto de la forma cíclica en el significado de la novela. Es bien importante tener en cuenta esa influencia musical porque da profundidad al texto y permite interrelacionar los episodios de la historia.

Existe otra reminiscencia del mundo musical en el papel importante de la III. Sinfonía ‘Eroica’ de Beethoven en la trama de la novela. En esta parte se explica que el empleo de esta misma pieza musical no es casual, como casi nada en la creación artística de Carpentier. La historia de la creación de la ‘Eroica’, su tema y significado establecen un paralelismo y al mismo tiempo un contraste con la actitud del personaje principal de la novela. Así, se puede ver su comportamiento y su destino desde una perspectiva más alejada y por lo tanto, más general en el contexto de acontecimientos históricos. Así, una simple novela adquiere una función socio-política y su significado se ve multiplicado por la obra musical.

El segundo libro tratado en este trabajo es *Concierto barroco*. Esta obra está llena de música desde la primera hasta la última palabra. Para orientarse mejor en el conjunto, el análisis se divide igualmente en partes. En las primeras se habla sobre la inspiración de Carpentier para escribir esta obra llena de música y barroco – conceptos que siempre le impresionaron. La idea principal – un concierto de dos mundos, el europeo y el americano – se manifiesta en el título que, sin embargo, lleva también otras ideas implicadas en esas dos palabras. La parte clave de nuestro análisis es el estudio de la metáfora musical imbricada en la forma del concierto barroco, que representa, a su vez, la búsqueda de la peculiaridad de lo americano frente a los orígenes europeos, tema del cual Carpentier siempre se ocupó.

La última parte de este capítulo habla sobre el concepto del tiempo en *Concierto barroco* en el cual la música permite trascender de la linealidad temporal. La música crea un espacio propio en el que no vale la cronología y donde se integra un universo en el que pueden encontrarse personajes de diferentes épocas. En la música no existen palabras como „antiguo“ o „moderno“ porque todo está fuera del alcance del tiempo.

El tercer y último libro analizado es la extensa novela titulada *La consagración de la primavera*. En este caso, es evidente la referencia al famoso ballet homónimo de Igor Stravinsky, compositor ruso del siglo XX. Por ello, forma parte del análisis el comentario de la inspiración común de Carpentier y Stravinsky en el folclor y los ritos populares. Se demuestra así una evidente analogía entre la cultura popular de los criollos cubanos y la de los rusos paganos. La similitud de los raíces culturales anticipa ya la convergencia de las dos naciones en la época revolucionaria de la primera mitad del siglo XX. Otro paralelo interesante entre la novela y el ballet se crea, además, en la metáfora del destino de la humanidad: hay que pasar por un rito para alcanzar la posibilidad de un nuevo principio. Los ritos sacrificiales religiosos antiguos se transformaron en el rito de la revolución en la actualidad. En ambos casos son necesarios algunos sacrificios con el objeto de pedir esperanza para el futuro.

El trabajo termina con la conclusión en la que se recogen las ideas comentadas en el análisis de las obras. Al mismo tiempo, dichas ideas reciben una estructura general que nos permite clarificar las distintas funciones musicales que Carpentier incorporó a su narrativa. Es importante tener en cuenta también la relevancia de la música en la obra carpenteriana en su conjunto y prestarle la atención debida. El simple comentario de que la música está presente en los textos se evidencia, sobre todo, en las menciones literales pero si nos detenemos en ello puede quedar oculto al lector el significado intertextual. Alejo Carpentier fue maestro de un tipo de creación híbrida a caballo entre la literatura y la música: sus obras son escritas pero contienen muchos rasgos que las emparentan con el mundo musical.

ABSTRACT

Music in the work of Alejo Carpentier

As the title suggests, this thesis deals with the work of a significant Cuban writer, Alejo Carpentier, especially the influence of music on the structure and the overall tone of his fiction texts. As exemplary works we chose three of his later prose works: *Manhunt*, *Concert baroque* and *The Rite of Spring*.

The first part of the thesis contains a brief biography of Alejo Carpentier, focusing on the writer's activities and events that would represent his relation to music. In order to get a complex image of the author's literary and musical skills, the facts are supplemented with his thoughts and actual memories.

In the essential part of the thesis the three selected books are presented and thoroughly analyzed, focusing again on the presence of music in the author's prose. The chapters are divided into subchapters, in order to give the reader a well structured and understandable definitions and analysis of the particular musical elements that are integrated into the books.

Thus, in the chapter dealing with the book *Manhunt* we introduce the sonata form, give the reader its definition and demonstrate the use of the sonata form as a literary composition pattern in the text. Similarly the role of Beethoven's symphony, *Eroica*, is discussed, as the characters and structure of the book reflect the themes and design of the musical piece.

The next chapter concerns with a short prose, *Concert baroque*. The analysis of this work, which is literally overfilled with different kinds of musical elements and motives, is also presented in several subchapters. First we consider Carpentier's inspiration for writing this novel, then we explain the ambiguity in the meaning of the title of the book. The largest subchapter is devoted to the analysis of the term *concert* as a symbol, again with several meanings and ways of interpretation, from which the most important is the application of the basic model of a concert to a topic that is essential to Carpentier: the emancipation of the American identity from the European roots.

The key musical element of the last book discussed, *The Rite of Spring*, is the eponymous ballet composed by Igor Stravinsky, particularly the topical and thematic affinity of the two works.

The analysis concludes with a summary of procedures which Carpentier used for creating one peculiar unit by interlining two different kinds of art. It is important to highlight the

writer's invention, with which he integrates music and its particular elements into his literal works so well, that he also makes them significant musical masterpieces.

BIBLIOGRAFIE

Primární:

- CARPENTIER, Alejo. *Barokní koncert / Harfa a stín*. Přel. Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1984.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. *El acoso*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- CARPENTIER, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1998.
- CARPENTIER, Alejo. *Svěcení jara*. Přel. Hana Posseltová-Ledererová. Praha: Práce, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *Štvanice*. In *Válka s časem*. Přel. Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1967.

Sekundární:

- ABRAHAM, Gerald. *Stručné dějiny hudby*. Přel. Katarína Godárová. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- ACOSTA, Leonardo. *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Alejo Carpentier. Premio «Miguel de Cervantes» 1977*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- ARIAS CAREAGA, Raquel. Estudio preliminar. In *El arpa y la sombra*. Madrid: Akal, S.A., 2008
- BARTOŠ, Jan Zdeněk. *Čtení o hudebních formách*. Praha: Panton, 1960.
- BĚLIČ, Oldřich. *O kubánské literatuře*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964.
- BRODSKÁ, Božena, VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2004.
- CARPENTIER, Alejo. *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. Habla Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- CONTE, Rafael. Alejo Carpentier o la transparencia del barroco. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 84 – 87.

- CRISTÓBAL PÉREZ, Armando. De *El acoso* a *La consagración*: tema para un debate. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.* La Habana, 1986, s. 258 – 274.
- DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij. Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981
- FAMA, Antonio. *Las últimas obras de Alejo Carpentier*. Caracas: La Casa de Bello, 1995.
- GARCÍA-CARRANZA, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1989.
- GARCÍA-CARRANZA, Araceli. Cuadro cronológico. In *El arpa y la sombra*. Madrid: Akal, S.A., 2008
- GNUTZMAN, Rita. La consagración de la primavera: historia y ficción. *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, 1986, núm. 15, s. 169 – 185.
- HOPKINS, Antony a kol. *Velikáni hudby*. Přel. Kol. překladatelů překladatelské a tlumočnické agentury ALEA, s.r.o. Bratislava: Perfekt, 1995.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955.
- KOŠUT, Michal. *Kapitoly z hudebních forem*. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2004.
- KYPTA, František A. *Igor Stravinskij. Stručný přehled života a tvorby k jeho pětasedmdesátinám*. Praha: Knihnice hudebních rozhledů, 1957.
- LEANTE, César. Carpentier me dijo. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, 2004, núm. 649 – 650, s. 9 – 20.
- LEANTE, César. Confesiones sencillas de un escritor barroco. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. Alejo Carpentier y la novedad en el arte de narrar. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.* La Habana, 1986, s. 69 – 83.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. La técnica narrativa de Alejo Carpentier. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

- MESA FALCÓN, Yoel. Armonía y melomanía en *Concierto barroco*: del significante al significado. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 223 – 232.
- MILLARES, Selena. *Alejo Carpentier*. Madrid: Síntesis, S.A., 2004.
- MLEJNEK, Karel. Komentář v bookletu CD: Vivaldi, Antonio. *Čtvero ročních dob*. Praha: Editor Lotos, 1998.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava: Montanex, a.s., 1996.
- OPATRŇY, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998.
- OSPOVAT, Lev. La música de la Revolución. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 233 – 242.
- PELEGRIN, Benito. Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 200 – 222.
- REY ALFONSO, Francisco. Concepto carpenteriano de la danza. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 122 – 130.
- RODRÍGUEZ DE ARMAS, José Luis. Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*. *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Año III.*. La Habana, 1986, s. 243 – 257.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. Introducción. In Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1998.
- ROJAS, Marta. Alejo Carpentier, el conversador y el novelista. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, 2004, núm. 649 – 650, s. 29 – 34.
- SCHNELLE, Kurt. Acosos a una conciencia. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005.
- STECKER, Karel. *Formy hudební*. Maldá Boleslav: Nakladatel Karel Vačlena, 1939.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Přel. Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937.
- STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Přel. Jitka Hamzová. Praha: Arbor vitae, 2005.
- ŠEDA, Jaroslav. *Symfonie Ludwiga van Beethovena*. Praha: Supraphon, 1980.
- TIMOSSI, Jorge. El hombre real maravilloso. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, 2004, núm. 649 – 650, s. 21 - 28.

- TRAVERS, Roger-Claude. Komentář v bookletu CD: Vivaldi, Antonio. *Montezuma*. Pas-de-Calais: Auvidis, 1992.
- VALLE, Rafael del. El barroco concertado. In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Sestavil Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- VOLEK, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého, I. díl.* Vizovice: Lípa, 1995.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého, II. díl.* Vizovice: Lípa, 1999.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990; Praha: Editio Bärenreiter, 2006.

Internetové zdroje:

- HERNÁNDEZ, Federico. Alejo Carpentier y la música. In *Cuadernos de música y literatura*. [online]. [cit. 2010-03-16]. Dostupné z: <<http://www.cuadernosdemusicayliteratura.com/2008/02/alejo-carpentier-y-la-msica.html>>.
- HOZ, Pedro de la. Un músico llamado Alejo Carpentier. [online]. [cit. 2010-03-08]. Dostupné z: <http://www.soycubano.com/bijirita/literatura/carpentier_musico.asp>.
- GÓMEZ SOTOLONGO, Antonio. La música en la obra de Alejo Carpentier. [online]. [cit. 2010-03-08]. Dostupné z: <<http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=fd26fcba-82cf-410f-8db4-b1e9a1369c94>>.
- STURNIOLO, Norma. Alejo Carpentier y ese músico que llevaba dentro. [online]. [cit. 2010-07-03]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604530801376074198846/210261_0012.pdf>.
- FERNÁNDEZ COSMAN, Camilo Rubén. Lectura estilística de Concierto barroco, de Alejo Carpentier. [online]. [cit. 2010-07-03]. Dostupné z: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/fcarpentier.htm>>.