

Štědroň, Miloš

## Eufrides před branami Tymén

In: Štědroň, Miloš. *Josef Berg : [skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem]*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992, pp. 99-116

ISBN 8021005432

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122605>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

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

# EUFRIDES PŘED BRANAMI TYMÉN

## TEXT, IDEA, ZÁMĚR

Odysseův návrat bylo ještě možné považovat za komorní operu a přiřazovat ho k provozu operního jeviště. Dostal se na ně spolu s Evropskou turistikou a Eufridem, který bude předmětem našeho zájmu, při společné inscenaci na scéně Komorní opery M. Wasserbauera při JAMU 27. 11. 1967 v režii Jiřího Glogara. Návštěvníci této trojice Bergových oper však byli v případě opery Eufrides před branami Tymén poněkud zaskočeni. A to neznali definitivní vydání partitury díla, které vyšlo spolu s gramofonovou deskou až po Bergově smrti v roce 1971 v nakladatelství Supraphon. Tam by se totiž dočetli, že Eufrides trvajících sotva půl hodiny je označen jako opera o třech dějstvích na autorův text.

Nejprve jen stručně ke vzniku díla. Eufrides před branami Tymén byl napsán v roce 1964. Autorizovaný opis je datován 7. 10. 1964. Z fotokopie tohoto opisu bylo dílo poprvé provozováno v inscenaci nazvané Svíjet se pod podvozkem dějin (JAMU, 27. 11. 1967). Autorem tohoto názvu byl zřejmě režisér Jiří Glogar. Soudím tak proto, protože jsem při generální zkoušce seděl s Josefem Bergem, který tehdy nebyl nijak tímto názvem nadšen. Název je autentický — najdeme ho v textu Řečníka v partituře Eufrida hned na straně 2: . . . Eufrides nedosáhne ničeho, a tím snad přesáhne možnosti něčího chápání. Svíjet se pod podvozkem dějin hraničí někdy s povinnostmi . . .

Z fotokopie autorizovaného opisu Eufrida s vypracovanými autorskými a režijními poznámkami se dílo provádělo i v další inscenaci souboru Miniopery Státního divadla v Brně v roce 1971 za řízení a v režii Václava Noska, nejsoustavnějšího realizátora díla Josefa Berga.

Když nahlížíme do autografu Eufrida, vidíme, že je jen skicou bez textu Řečníka a bez velmi důležitých režijních a autorských poznámek. Základní záměr je sice pevně zachycen, ale od autografu k opisu z října 1964 dílo ještě prošlo značným krystalizačním procesem.

Eufrides před branami Tymén je dovršením Bergovy mystifikační linie. Půlhodinová „opera o třech dějstvích“ si vypůjčuje od opery 18. století způsob fabulace, floskule libreta a částečně i vymyšleného hrdinu. Eufrides se hodí do metastasiovského libreta jako postava z programu díla. Jakmile poprvé zazpívá, chápeme, že je karikaturou operní machy,

konvence, zkrátka všeho toho, čím opera obohatila a zkomplikovala hudební vývoj. Přetiskujeme titulní dvojstranu z vydání partitury, aby byl zjevný Bergův záměr:

Josef Berg

*Eufrides před branami Tymén*

Opera o třech dějstvích

dekorace . . . . .	lepenka 7209/41,235 K 412, 14,5 kg
dramaturg . . . . .	Václav Nosek
Eufrides / antický vojevůdce v čele vojsk . . . . .	Jaroslav Ulrych
Ulrych Jaroslav / představitel anirského vojevůdce, syna Iteroklova a Kakraktova odpůrce v opeře Eufrides před branami Tymén	
hudba k opeře . . . . .	Josef Berg
Iterokles / anirský vladyka, otec a předmět vzpomínek anirského vojevůdce Eufrida	
Kakraktes / Pirantin otec, vládce Tymén za hradbami	
kostýmy . . . . .	Vojtěch Štolfa
orchestr . . . . .	Vlastimil Bialas
Piranta / dcera tyménského vládce Kakraky, žije si za hradbami v otcově paláci	
režie . . . . .	ský rodák, na scéně přítomen v gestikulaci hrdinů
řečník . . . . .	Oldřich Slavík
stavby . . . . .	Jiří Halva
světla . . . . .	Václav Švejkovský
tlampačová hudba . . . . .	Miloš Šindelář
Tymény / město obléhané Eufridovými vojsky, vně kulisy jehož bran se děj opery odehrává	
výprava . . . . .	Vojtěch Štolfa
zřízenec č. 1 . . . . .	Věra Chlupová
zřízenec č. 2 . . . . .	Miluše Bartošíková
zvukový technik . . . . .	Petr Matal

Děje se za antiky před branami hradebních bran starověkých Tymén

### § 1) Zřízení jeviště

Na koncertním nebo jiném pódiu je umístěn praktikábl cca 550 × 200 × 50 cm vzdálený od kraje pódia 150 cm. Vpředu má trvale přistaveny schůdky. ZŘÍZENCI zřizují před zraky publika divadélko tak, že přistaví k přední hraně praktikáblu rám s pomalovaným plátnem a oponou. K zadní hraně pak je přistaven prospekt dekorace.

### § 2) Dekorace

se čtyřikrát vyměňují: tři dějství, jedna opakovačka. Je to vždy táž situace před hradbami antického města, krásně vymalovaná, žádné náznaky. Na první pohled se dekorace nemění, teprve po chvíli si divák ve druhém dějství všimne, že je něčím hnuto: balvan je jinde, jedna věž má střechu do špice a ne plochou — nějaká potměšilá změna (vymalovaná s touž nevinnou precízností, ba mimořádně skvěle), o níž nelze s jistotou říci, zda se malíř zmýlil, zda si z publika stífilí nebo jestli to přece jen nemá nějaký význam. Nově namalovaný balvan svítí touž nevinností jako Švejkova tvář.

### § 3) Výměna dekorací

Okny, které provádějí ZŘÍZENCI (obracení dekorace před zraků publika), jsou bez vlivu na skutečnou výměnu, která je prováděna skrytě — divadélko má neviditelné spojení zadem se zákulisím.

### § 4) Svícení

Bílé světlo. Např. 1. dějství — intenzita 80, 2. dějství — 40 (noc), 3. dějství — 60, opakovačka — 100.

### § 5) Kostýmy, styl jednání osob

**Eufrides** — antický rytíř v plné zbroji, potácí se po jevišti s kovovým chřestěním. Hrdinský tenor.

**Řečník** — v obnošených šatech neurčitě (poloabstraktního ale zřetelně staršího střihu.) Hovoří z papíru, precízně nesnesitelně zvolna, šlape si na jazyk. Všechny proměny textu (zvolání, jízlivosti) jsou mu cizí, čte absolutně monotónně.

**Zřízenci** — dvě překrásné mladičké dívky v bikině se služebními čepicemi. (Na základě jistých nejasností při analýze charakteru těchto postav se s. Noskem: přece jen raději s maximálně plnými hrudníky). Jejich výkon je artistní (žádné improvizace), ale přece jen s (narežírovanými a stylizovanými) prvky dojemné neohrabanosti principálských dcerek.

**Hudebník** — smoking.

Proměnnost dekorací lze analogizovat i v kostýmech: vždy se některá z osob může vylepšit, ale nikdy okatě veselohejně. ZŘÍZENCI mohou mít čepice stále vyšší a bikině stále bezrozměrnější. ŘEČNÍK může mezi 1. a 2. dějstvím mít nápadně kratší kalhoty (skoro do půli lýtek), tmavé brýle místo normálních apod. EUFRIDES rovněž může jednou mít a jednou nemít meč, jednou mít přední plát vycíděný a podruhé rezavý (nebo z proutí), ve 3. dějství může mít ustřelený kus helmy i s hlavou. Charakter těchto změn je totožný s oním u dekorace. Opakovačka směřuje k přízračnosti: světlo je neobyčejně silné, ale postavy zchátralé, deformované a (včetně ZŘÍZENCŮ) zcela netečné.

Z titulního soupisu všech osob a prostředků vidíme Bergův mystifikační záměr zcela zjevně. Účinkující jsou psáni pokud možno dvakrát, aby vznikl dojem, že v inscenaci vystupuje větší počet postav. Ve skutečnosti však v Eufridovi je jediná operní postava — Eufrides, anirský vojévůdce v čele vojsk (ta jsou ovšem neviditelná, neexistují, velí se jim, ale nikdy se na scéně neobjeví). Kromě Eufrida je na scéně občas Řečník, který jednak tlumočí Bergovo stanovisko, jednak je karikaturou manipulátora, jakých Berg zažil a viděl za svůj relativně krátký život hodně jak v občanském životě, tak i na umělecké scéně Brna. Kromě těchto postav uvádí partitura ještě tyto fiktivní postavy (spíše by se hodilo napsat po způsobu charakteristiky jezuitského divadla věšáky na ideje):

Iterokles, anirský vladyka, otec a předmět vzpomínek anirského vojévůdce Eufrida

Kakraktes, Pirantin otec, vládce Tymén za hradbami

Piranta, dcera tyménského vládce Kakrakta, žije siza hradbami v otcově paláci

To jsou ovšem buď předměty Eufridova uctívání (jeho jakási fiktivní milenka Piranta) nebo vzpomínek (otec Iterokles) a politický odpůrce Eufrida Kakraktes.

Josef Berg vytvoří iluzi, že v opeře vystupuje větší počet postav. Skutečnost je chudší a prostinká: na scéně sestaví zřízenec z rámu divadélko, přistaví před oponu mikrofon, židli a pult pro hráče. Za sestavené divadélko se postaví antický vojevůdce Eufrides v plné zbroji, přes pódiium přejde a na židli usedne hráč na trubku, který tvoří orchestr opery. K mikrofonu nastupuje Řečník a osloví obecenstvo:

„Vážení návštěvníci. Je to tak dobře. Opera představuje pilřf kultury vlastně už od začátku. Je trochu náročné to pochopit, ale nutné, chceme-li jasně vyznačit smysl našich úvah. Eufrides nedosáhne ničeho, a tím snad přesáhne možnosti něčfho chápání. Svíjet se pod podvozkem dějin hraničí někdy s povinností. (Silný gong za oponou, v sále i na pódiu tma.) Nadpozemští rukovoditelé vedou své loutky od záhuby k vítězství. Nebo od vítězství k záhubě, tušené na začátku opery. Publikum však tuší jen těžkopádně. Ale vraťme se před brány Tymén, kde bude katharse, popisovaná následující operou.“ Po fanfáře trubky Řečník pokračuje. En voilà, hrdinská postava s gloriolou činů pro potomky. Je to úžasné, i když nesnadno pochopitelné. Ale Eufrides nepodlehne nepochopení. Vyzbrojen kyjem své antické ideologie...

(Fanfára trubky)

Eufrides udeří a kyj vzplane. Mistr Jaroslav Ulrych je hlasově indisponován.

Potud Řečníkův úvod k opeře. Eufrides vtrhne na scénu a zapěje Piranto, láska má. Následuje předehra k opeře. Je to kontrastně založená trubková intráda. Po ní následuje 1. dějství. Eufrides před obléhanými Tymény vzdychá po Pirantě, své milence, která je samozřejmě v obležených Tyménách a žije si jako dcera obléhaného vládce Kakrakta.

Eufrides: Piranto, Piranto, za hradbami dlíš, Piranto  
Proč sudba bezhlavá tu hradbu nepřekročitelnou.  
Piranto, Piranto, Piranto ...

Eufridův text tvoří fragmenty, které jakoby byly českým překladem špatného libreta konzumní opery 18. století. Po fanfárovité mezihře se fragmentární charakter Eufridových zvolání stává něčím zcela zjevným. Hrdina pěje:

Piranto, proč jsi ...  
když víš, jak nešťast ...  
Tymény ...  
páchnoucí doupě ...  
kámen na kame ...  
pak už v mou náruč ...  
ran-to ...  
jsi ...  
jak ne ...  
bli ...  
žko vzpla ...  
ó Piran ...  
... to, Piran-to  
Piranto!

Tedy koláž zkomponovaných zbytků árie nebo recitativu. Dramatičnost scény zvyšuje pravidelné střídání nestejně dlouhých úseků zpěvu a trubky.

Eufrides pokračuje v mystifikaci obecenstva. Udílí příkazy různě umístěným složkám své armády, jak se praví v poznámkách:

Rozžhavit kameny!  
První!  
Třetí!  
Čtvrtá!  
Pátá!  
Druhá!  
Nástup!  
Hanba Tyménám!  
Buzení slonů!  
Sláva Eufridovi!  
Za mnou! Za mnou! Za mnou!  
Bitva, bitva, bitva! . . . atd.

Po ukončení tohoto výjevu se děkují Eufrides i trumpetista, zastupující celý orchestr a odcházejí oba z pódia. Zřízenec přináší mikrofon, nastupuje opět manipulátor a ideolog produkce — zkrátka Řečník.

Po silné ochraptělé hudbě z magnetofonu vbíhají za oponu zřízenci, vynesou dekoraci, obrátí ji nohama vzhůru a vnesou za oponu . . . Hudba dohraje a je slyšet Řečníka:

Ze i optimismus takového Eufrida nemusí končit mezi historizujícím haraburdím. Vyšší nároky na chápavost.

Opět dojde k přerušení ampliónem, šířícím břešknou a zvukově zdeformovanou hudbu. Zřízenec mezitím odnese Řečníkovi mikrofon. Po doznění ampliónu (skladatel předpisuje ostrý stříh nůžkami — tedy přerušení zvuku) pokračuje Řečník:

Je to tak dobře. Pilířem slibného vývoje naší sluneční soustavy je a zůstává opera, i když se diváci ne vždy dovedou soustředit. Za zrození nejvyšších osobností děkujeme opernímu jevišti. Také Eufrides je prototypem krásy, nejen duševní, ale též helmice a brnění. Doceněn operními abonenty ovšem zatím není.

Nové přerušení ampliónovou hudbou, během které přináší zřízenec mikrofon, Řečník už může jen vzosně uzavřít touto tirádou:

Vzhůru za vítězstvím, spanilý operní pěvče.

Trubka tentokrát zaznívá z magnetofonu a Řečník dokončuje do mikrofonu svůj projev:

Postava Eufrida je civilní a téměř všem připomíná skoro každého. Neboť je dovedně přestrojena za člověka na operní scéně. Za svou zvýšenou pozornost budou diváci odměněni plným pochopením koncepce druhého jednání.

Po odchodu Řečníka a zřízenců může začít 2. dějství (attacca). V závěru projevu již nastoupil trumpetista a ještě před ním přišel na scénu Eufrides, aby pózoval. 2. dějství je noční scénou. Eufrides zpívá pod hradbami:

Temnotná noci. Proč trávu šlapu pod hradbami města,  
jež žebrá děrami svých střech  
a jeho pitomost je známější než jeho jméno.

Dialog Eufrida a trubky se dostává do absurdní polohy — vojevůdce zpívá jakési nesmyslné vzpomínky a vytváří tak fiktivní dějovou linii:

Jak krásně bývalo v Aniru, když otec jezdil bourat  
Tymény a zas se vracel. Otec je stár už jezdit  
do Tymén i Pirantima matka sestárla ...

Po této rodinné „anamnéze“ se opět vrací noční nálada. Eufrides pěje:

Nuž tedy, temnotná ty noci, posluž mně, ať se mi  
vojska osvědčí ku větší slávě Kakraktova rodu ...

To je zajímavý protimluv. Vždyť přece jako Kakraktes je uveden v obsazení fiktivních postav opery Pirantin otec. Buď je záměrně Eufridův projev nesmyslný, nebo si Berg spletl při kompozici Iterokla, Eufridova otce s Pirantiným otcem Kakraktem. Na směšnosti situace a absurditě této scény to mnoho nemění ... A znovu Eufrides zpívá o tom, že ... otec je stár už jezdit do Tymén a jak krásně bývalo v Aniru ...

Těmito slovy končí noční scéna. Trumpetista podle požadavků partitury „sedí netečně do dalšího dějství“, přes pódium vbíhají zřízenci, děkují se a posléze odcházejí s Eufridem. Trumpetista hraje předeheru ke třetímu dějství. Dobývání Tymén končí stejně nesmyslně jako začalo. Eufrides se náhle uklidní a nasadí sentimentálně banální polohu:

Byl krásný čas to před hradbami Tymén.  
Škoda, že nechtěli se vzdát. Tak ať je  
po jejich, vždyť my bez nich nezhyne. Adijé,  
Tymény, však po vašich střechách ještě budou naši  
sloni tancovat. Ten čas byl krásný před branami Tymén.

To je objektivní rovina konfliktu. Následuje Eufridovo osobní vyznání. Je stejně nesmyslné jako faktické jádro příběhu, který jakoby se vysmíval nepravděpodobnosti a schematičnosti konzumního a pokleslého

libřeta. Eufřides takto ůviálně oslovuje svou milenku za hřadbami Týmén:

Piranto, lásco, až budeš mít chvíli, navštiv mne, lásco,  
doma v Aniru, a jak se sluší na dcerušku vláďce, vem  
sebou, lásco, otce, já mu budu synem.

Fikce vrcholí. Neviditelná armáda, neviditelní obránci města, milenka, která se neobjeví, její otec, to všechno pomíjí. Hřdina se rychle chystá k odtažení:

Vzhůru již vojska anirská. Nuž vzhůru,  
zaduňte bubny, mektej paroží!  
Domov vás čeká, bojovní vy reci.  
Zůstaňte samy, ošklivé zdi Týmén,  
ať s vaší neochotou úřadek bohů naloží.  
ať s vaší neochotou úřadek bohů naloží

Text se drolí, hřdina se chystá k ústupu — v partituře je poznámka „Couvá za kulisu dopřava, půvabně mávaje rukou“: Eufřides vzpomíná na Pirantu. I tento textový úryvek se postupně rozpadá jako předešlý. Celá situace vypadá následovně:

ochotou úřadek bohů  
tou úřadek  
tou ú  
Piranto, lásco, až budeš mít chvíli  
Piranto, lásco  
— ranto lásco  
— ranto lás-  
Úřadek bohů naloží.  
Piranto, lásco,  
Piranto  
Úřadek bohů naloží  
Piranto, Piranto

Tak jako rozpad pěveckého textu probíhá i atomizace partu trubky. Eufřides přitom střídavě mizí za kulisou, nedivadelně přeběhne na rampu a pje koncertně bez vztahu k předchozímu výřazu . . . Střídání polohy za kulisou a na rampě a teatřálního výřazu s jiným, který nesouvisí s předchozím — to je hlavní náplň vyvrcholení opery. Následuje závěr označený v partituře jako Opakovačka. Je to důmyslně nakomponovaná děkovačka. Toto funkční a vůbec ne pěkné slovo znamená v divadle jakýsi závěrečný živý obraz, při němž je obvykle využito charakteristické hudby k defilé postav za potlesku obecensva. I zde se opakují několikrát dva textové úřyvky.

úřadek bohů naloží  
Piranto, lásco



Eufrides nabíhá na okraj pódia a vrací se za kulisu, doprovázen hrou trumpetisty, k němu se připojuje zvuk magnetofonu, stafáž zvýrazňuje oba zřizenci. Podle Bergovy partitury jimi jsou dvě překrásné mladičké dívky v bikini se služebními čepicemi . . . jejich výkon je artistní (žádná improvizace), ale přece jen s (narežirovanými a stylizovanými) prvky dojemné neohrabanosti principiálních dcerek . . .

## HUDBA EUFRIDA

Mnohé v opeře Eufrides před branami Tymén vzniklo převzetím z arzenálu opery 18. století. Jsou to ovšem jen výchozí podněty, které dostávají novou podobu. Nejčastěji se jedná o uvedení iniciály, části nebo vrstvy starého celku, a to ještě fiktivní. Metastasiové libreto v parodované podobě českého překladu se objevuje v úlomcích, nedávajících smysl, fikce je založena na celé řadě neexistujících postav, které figurují jen papírově. Kdo např. nemá k dispozici program nebo partituru Eufrida, nemá ani tušení o postavách, jako je např. Iterokles nebo Kakraktes . . .

Hudební akcí s rysy happeningu se blíží pojetí Eufrida jako hudebního díla. Nese podtitul opera o třech dějstvích, ale jediným operním aktérem je operní zpěvák-tenorista. I u toho se spíše očekává, že je za zenitem své kariéry a že jeho zjev podtrhne parodovanou opernost a konvenci. Zjevným výsměchem hudební konvenci je pak nahrazení orchestru trubkou. Připomíná Bergovy happeniny vzniklé víceméně z nutnosti při neustálých provizorních podmínkách koncertních provedení. Idea provizorního předvedení jakéhokoliv díla se stala pro Berga častou ironizační realitou. Když pracoval na velké opeře o Faustovi, tušil, že se nedožije jejího provedení v „kamenném divadle“ a promýšlel četné varianty provizorních představení. Eufrides je vyvrcholením této linie, kdy se z chudoby možností a prostředků stal dokonale promyšlený záměr. Dekorace a technické náklady na provedení opery jsou minimální, do očí bijící je nesoulad mezi velikostí tematiky a heroičností prostředí. Divák a posluchač od začátku cítí nesoulad. Ten je přímo základním rozporem díla. Zbytky jakéhosi nesmyslného a zlomkovitého opera vplouvají na scénu, přerušovány quasivědeckou přednáškou manipulátora, jehož projev je stejně tak neúplný a přerušovaný.

Na rozdíl od dobových happeningů však v Eufridovi není hudba jen témbrovým doplňkem akce, ale spoluurčuje ji a v řadě případů je zdrojem její komičnosti. Pokusím se doložit tuto situaci na příkladech z opery. Ještě předtím však alespoň stručnou úvahu o možných zdrojích hudební orientace Eufrida. Josef Berg — jak již bylo řečeno — dílo napsal v průběhu roku 1964. To se v Brně ještě příliš mnoho nevědělo o pronikání prvků irracionality do zdánlivě stabilních projevů racionalisticky organizované hudby. Byly již známy první významné projevy aleatoriky a témbrové orientace (B. Čuberka provedl již 26. 11. 1962 III. klavírní

sonátu Pierra Bouleze,<sup>1</sup> ale doposud se nespojovaly s popřením orani-  
začních a tektonických úloh hudby. Josef Berg tedy dospěl ke své  
osobité destrukci tvaru a k nové logice Eufrida samostatně a prudkým  
vývojovým skokem, kterým prošel od začátku 60. let. Manipulovanost  
tohoto hudebního divadla plně převládla nad dřívější orientací epického  
divadla, které zcela vlynulo do nové podoby.

Historik by velmi rád posunul vznik Eufrida do roku 1965 nebo 1966,  
kdy již přibývalo iracionálních projevů, které by mohly spolehlivěji  
vysvětlit vznik opery. Zejména dobře vysvětlitelná by byla geneze díla po  
návštěvě Darmstadtu v roce 1966, kdy Berg spolu s dalšími představiteli  
brněnské hudební scény (A. Piños, M. Ištván, M. Štědroň) a zástupci  
Nové hudby z Prahy i Bratislavy zažili sérii happeningů, z nichž mnohé  
nedosahovaly ani zpola hudebnosti a vtipu Eufrida. To však je jen zbož-  
né přání. Jisté je, že dílo obráží proměnu začátku 60. let a že budeme  
muset posunout v našem hodnocení vliv důsledků aleatorní koncepce na  
filozofické pojmání divadelní a koncertní akce a produkce do první polo-  
viny 60. let.

A nyní k nejdůležitějším hudebním momentům Bergova Eufrida.

Intrády trubky jsou založeny na rytmickém intervalu primy, kvinty  
a sekundy nebo na opakování tónu v jambickém rytmu s poznámkou  
Furioso:



<sup>1</sup> O tom a o situaci na brněnské hudební scéně začátku 60. let blíže ve studii Milo-  
še Štědroňe Brněnská Musica nova (1961-1964) In: Časopis Moravského muzea —  
Acta Musei Moraviae LI-1966, s. 325-344.

Furioso

TR *f* *a tempo*

TR *pp* *f* *p* *f*

TR *p* *f* *p* *f*

TR *f*

TR *mf* *cresc.* *ff* *atacca*

TR *Furioso* *ff*

Eufrides se hudebně uvede ritornelem Piranto, láska má:

(Odnosou mikrofón)

(Tma vsále. Světloza oponou. Opona vzhůru)

E *f*

(Vrhne na scénu)

Pi - ran - to, \_\_\_\_\_

E

- lás - ko má! \_\_\_\_\_

(Odkvapí)

(Opona spadne, světlo na pultě) - PŘEDEHRA

Jím je anticipována situace arióz a recitativu, které se rozvíjejí po předešlé trubky z obou zmíněných tvarů intrády. Eufridův zpěv v 1. dějství (označení je to spíše ironizující, protože úseky Bergova Eufrida jsou

ve srovnání s tradičním aktem, obrazem nebo i scénou aforicky krátké) je spojen s trubkou do podoby heterofonie, jež přechází místa do unison nebo do paralelismů:

TR  $(\text{♩} = 64)$

R (Opona)

TR

(Vchází)

Pi - ran-to, Pi - ran-to,

TR

za hrad-ba-mi dleš, Pi-ran-to. Proč sud-ba bez-hla-vá tu hrad-bu ne-pře-

TR

poco rallent. a tempo

kro-či-tel-nou. Pi - ran-to, Pi - ran-to, Pi-ran - to,

Klíčovým slovem tohoto úseku je vokativ „Piranto“, opakovaný celkem 9×, z toho 2× v nepatrné augmentaci. Berg ovšem zachovává intervalovou strukturu tohoto klíčového slova. Když si přepíšeme v intervalech všech 9 výskytů zvolání „Piranto“ dostáváme tento výčet:

1-1

1-2

1-2

1-1

1-2

0-2 2-1

0 0

1-1

0 1-1 0-1 1-12

Podstatnou změnu faktury přináší následující část = 120, metro variabile. Je to střídání různě dlouhých úseků trubky a zpěvu, které se vzájemně střídají. Celek působí jako chaotické útržky nějaké větší arie:

(♩ = 120)  
metro variabile

TR

*mf*

E

*mf*

Pi - ran - to, proč jsi...

TR

E

když víš, jak ne - šťast... Ty - mé - ny... pá - chnou -

TR

E

- cí dou-pě... ká-měn na ka-me...

TR

E

pak už v mou ná-ruč... ...ran-to... jsi...

TR

E

jak ne... bli... žko vzpla...

TR

E

ó Pi-ran... ...to, Pi-ran-to... Pi-ran-to!

Působivost těchto útržků, spojených do souvislého projevu, byla potvrzena každým dosavadním provedením. Skladatel měl nechuť ke spoléhání na náhodu a svévoli interpretů, a i když jde v tomto případě o jeden z prvních českých dokladů horizontální koláže, je její tradiční zápis zárukou toho, že ji tak primárně nechápeme.

Fikce útoku na Tymény je řešena podobně, jen střídavý dialog je nahrazen heterofonií a vzájemnými přesahy Eufrida a trubky. Zhuštění je také docíleno rytmicky a celá plocha, během které Eufrides velí k útoku, má ve srovnání s předešlou (čtvrtkové a osminové noty) diminuční charakter (šestnáctiny a osminy).

TR

E

*stacc.*

Roz-žha-vit ka-me-ny!

(Udílí příkazy různě umístěným složkám své armády. V pauzách mění pozici)

Prv-ní! Tře ti! Čtvr-tá!

Pá-tá! Dru-há! Ná - stup!

Zbytek „1. dějství“ je již ve znamení jevištních akcí Řečníka, silné ochraptělé hudby (Bergova poznámka v partituře) a zřízců i Eufrida. Hudba se připomene jen úryvkem trubkové intrády z úvodu, která působí jako ritornel.

2. dějství je noční scéna. Dialog trubky a Eufrida probíhá imitace ovšem bez nějaké kanonické důslednosti, která by zřejmě působila příliš schematicky.

*mf* *p* *p*

Tem - - not - - ná no -

ci, no - - - ci.

Invokace nálady je jen velmi stručná — ...temnotná noci, noci. Následuje komentář ... proč trávu šlapu pod hradbami města ...

Nepřirozená rytmizace celé této pasáže působí dojmem parodované časomíry, která je u Berga dobře známá již z opery *Odysseův návrat* a v daném případě rovněž zvyšuje strojenost nálady.

TR *stacc.*

E *mp* *mf* *mp*

Proč trá - vu šla - pu pod hrad - ba - mi mės - ta, jež že - brá dě - ra -

TR *f* *mf* *f*

E *f*

- mi svých střech, a je - ho pi - to - most je zná - měj - sí

TR *p* *f* *mf*

E

než... zná - měj - sí — než je - ho jmé - - - no.

Z textové parodie těží další hudební vývoj scény. Eufrides se rozteskní nad tím, ... jak krásně bývalo v Aniru, když otec jezdil bourat Tymény a zas se vracel. Hudebně pasáž těží ze zužování oktávy do velké septimy nebo rozšiřování oktávy do nony.

TR *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

E *p* *f* *mf* *f* *mf*

Jak krás - - ně bý - vá - va - lo

TR *f*

E *f*

v A - - ni - ru, když o - tec jez - dil — bou - rat Ty - mé -



TR *ten.*  
*più* *mf*  
 E *più* *mf*  
 - ny a zas se vra - cel.

Dialog Eufrida a trubky houstne do tvaru, v němž přemíra střídavých tónů a vyumělkovanost hudební faktury vhodně kontrastuje s textovou banalitou:

TR *p*  
 E *p*  
 O-tec, je stár už jez-dit do Ty-mén, i Pi-ran - ti - na

TR *f* *mf*  
 E *mf* *f* *mf*  
 mat-ka se-stár - la. Jak krás - ně bý -

TR *f*  
 E *f*  
 vá - - va - lo va - - ni - ru.

Spojení Jak krásně bývalo se stává intervalovým ritornelem a spolu s invokací Temnotná noci ukončuje 2. dějství.

Mezihra a intráda trubky uvede 3. dějství. V něm pokračuje parodovaný banální a sentimentální tón. Zdání vzpomínek, které ani neměly čas se vzpomínkami stát, navazuje na atmosféru 2. dějství. Sprádaní nesmyslů pokračuje a hnací silou tohoto principu je ironizovaná banalita. Výsledkem je montáž několika nesouvislých a hudebně odlišených prvků: jednak sentimentální Překrásný čas byl před branami Tymén, jednak

meno mosso  
sord. *pp*

Tr  
E  
Pře-krás - ný čas byl před bra-na-mi Ty-mén,

Tr  
E  
je-jich je ško-da, že ne-chtě - li se vzdát, —

lyrická invokace Piranto, lásko, která se bude postupně rozpadat až ke komickému zbytku — ranto, lásko.

Tr  
E  
Pi-ran-to, lás - ko, až budeš mít chví-li,

Tr  
E  
navštív mne, lásko, do-ma v A-ni - ru,

*tenuto*  
 TR *pp*  
 (recitace) *p* *mp*  
 E *mp*  
 Tak ar' je po je-jich, vždyť my bez nich ne-zhy-nem. A-di-jé, Ty-mé-ny,  
 TR *mf*  
 E *mf*  
 však po va-šich stře-chách ješ-tě bu-dou na-ši slo-ni tan-co - vat.

Tato montáž umožňuje střídání různých scénických prostorů od rampy po zákulisí a zajišťuje dynamičnost a dramaticčnost závěru opery.

Část této montáže využívá i závěrečná Opakovačka. Zde jsou střídány invokace Piranto, láska a relikv textu „úřadek bohů naloží“, jehož souvislost divák dávno ztratil a považuje jej — jako ostatně i mnohé jiné komentáře — za součást operního klišé.

Hudebně opera mistrovsky využívá minimálních prostředků, které byly záměrně zvoleny, aby parodovaly odumřelý a vyčichlý tvar. Přitom nelze říci, že by Eufrides napadal nějaký konkrétní typ hudebního divadla 18. století. Jistě zde jsou prvky z metastasiovské librestiky, umocněné obludností parodovaného českého operního překladu. Nesmyslnost hrdiny je dána především jeho nesourodostí a zjevným rozparem používaných prostředků. Kostým a způsob dikce směřují k benátské nebo neapolské opeře, místo jejího orchestru však je záměrně exponován sólový part trubky, která „zastupuje“ orchestr. Ten samozřejmě zastoupit nemůže, ale svým ténbrem vytváří iluzi heroičnosti, která je v prázdném zvukovém prostoru obludnější než při použití běžných prostředků parodované machy. Eufrides je parodií nesourodého spojení prostředků, které k sobě nepatří. Nevysmívá se ani historické opeře ani operní maše 19. století. Je to happening těžící z nesmyslného spojení prostředků, které se vzájemně nesrovnávají. Tuto nesourodost a směšnost obecenstvo zatím vždy vycítilo a při provádění opery se dobře bavilo, aniž nějak hlouběji potřebovalo znát smysl komiky díla. Uvědomíme-li si momenty komiky díla, můžeme mnohem detailněji sledovat jeho strukturu a současně si potvrzujeme další fázi Bergovy metody demytizace a ironizace banálního, která nabývá prakticky v každé další scénické kompozici nových podob.