AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

INSCENACE ORFFOVY CHYTRAČKY V SEZÓNĚ 2016/2017 V ČESKÉ REPUBLICE

Josef Kovačič

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: prof. MgA. Ivan Kusnjer

Datum obhajoby: 4. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

BACHELOR'S THESIS

PRODUCTION OF ORFF'S THE WISE IN THE SEASON 2016/2017 IN CZECH REPUBLIC

Josef Kovačič

Thesis Supervisor: MgA. Martin Bárta

Thesis Opponent: Prof. MgA. Ivan Kusnjer

Date of thesis defense: 4. 6. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Inscenace Orffovy Chytračky v sezóně 2016/2017 v České republice

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na významné operní dílo Carla Orffa, které vychází z pohádkové předlohy spisovatelů bratří Grimmů, a jeho uvedení v českých divadlech v sezóně 2016/2017. Velký důraz je kladen na autora samotného a následné pochopení jeho díla v kontextu skladatelova života, vývoje osobitého hudebního stylu i nelehké doby 2. světové války, ve které opera Chytračka vznikala. Práce si dává za cíl poukázat na dvě různá zpracování téhož titulu, jejich odlišnou dramatickou výstavbu i hudební složku a možná všeobecná pěvecká i herecká úskalí jednotlivých rolí. Závěrem jsou definovány podobnosti a rozdíly obou inscenací a nastínění možných motivací v přístupu jejich režisérů.

Klíčová slova: opera, Orff, Chytračka, inscenace, divadlo

Abstract

The bachelor thesis focuses on an important opera work by Carl Orff, based on a fairy tale written by the Brothers Grimm, and its performance in Czech theatres in the season 2016/2017. Great emphasis is placed on the author himself and the subsequent understanding of his work in the context of the composer's life, the development of his unique musical style and the difficult times of the Second World War, in which The Wise Woman opera was written. The thesis aims to highlight two different arrangements of the same title, their different dramatic constructions and the musical section, and perhaps general singing and acting pitfalls of individual roles. In conclusion, the similarities and differences of both productions are defined and possible motivations in the approach of their directors are outlined.

Keywords: opera, Orff, The Wise, staging, theatre

Obsah

ÚVOD 1

1 ŽIVOT A DÍLO CARLA ORFFA 2

1.1 Životopis 3

1.2 Kompoziční styl 7

1.3 Schulwerk 8

2 OPERA CHYTRAČKA 10

2.1 Příběh opery 11

2.1.1 Děj opery Carla Orffa 11

2.1.2 Rozdíly oproti pohádkové předloze 12

2.2 Osoby a jejich stěžejní výstupy 13

2.3 Orchestr 15

2.4 Chytračka a hudba v Německu během 2. světové války 15

3 ČESKÉ INSCENACE CHYTRAČKY V SEZÓNĚ 2016/2017 18

3.1 Chytračka v Národním divadle v Praze 18

3.1.1 Scéna a režijní zpracování Jiřího Nekvasila 19

3.1.2 Pěvecké obsazení Národního divadla v Praze 20

3.2 Chytračka ve Slezském divadle v Opavě 21

3.2.1 Scéna a režijní zpracování Lubora Cukra 21

3.2.2 Pěvecké obsazení Slezského divadla v Opavě 23

3.3 Podobnosti a rozdíly mezi inscenacemi 23

3.3.1 Podobnosti mezi inscenacemi 24

3.3.2 Rozdíly pražské a opavské inscenace 25

ZÁVĚR 27

SOUPIS POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY 28

SAMOSTATNÉ PŘÍLOHY 30

Úvod

Orffova jednoaktová pohádková opera Chytračka se v posledních dvou letech těší dosud nevídanému zájmu dramaturgie českých divadelních scén. V roce 2016, hned po její podzimní premiéře v Národním divadle v Praze, jsem měl sám osobně možnost zapojit se do příprav opavské inscenace v roli třetího Pobudy, a v rámci umělecké profese se tak s dílem podrobněji seznámit. Během několikaměsíční práce jsem měl stále silnější dojem, že má znalost jak celého díla tak i velice osobitého stylu autora je víceméně povrchní a nejen Chytračka by si zasloužila podrobnější a komplexnější prostudování.

Ve své práci bych se nejprve rád zaměřil na Carla Orffa jakožto významného německého skladatele 20. století a dotkl se nelehké doby i prostředí nacistického Německa, ve kterém umělecky působil. V další části bych se pak věnoval krátké analýze autorova skladatelského stylu, který je velice podstatný také pro následné pochopení jeho Chytračky, a to jak po hudební, tak i dramatické stránce. V kontextu ostatních autorů klasické hudby téhož období jeho dílo nemusí působit nikterak rozsáhle, je však třeba ale dodat, že v rámci svého svérázného přístupu ke kompozici přináší Orff pro hudební svět mnoho nových hudebních i dramatických prostředků. Závěrem této kapitoly bych chtěl Orffa také v krátkosti uvést jako novátora v oblasti pedagogiky, neboť jeho činnost v tomto odvětví byla obdivuhodná a věřím, že do jisté míry ovlivnila i způsob základní hudební výuky u nás.

V další části práce se již budu zabývat pouze operou Chytračka, a to její pohádkovou předlohou, hudební i dramatickou stránkou a pěveckými úskalími jednotlivých rolí. Nejdůležitější část práce pak věnuji českým inscenacím sezóny 2016/2017, tj. inscenaci Národního divadla v Praze a inscenaci Slezského divadla v Opavě. Zde bych se však rád vyvaroval kritickému srovnání odlišných přístupů jednotlivých realizačních týmů. Cílem by měl být naopak objektivní náhled na výsledná umělecká pojetí a snaha o uchopení myšlenky jejich autorů. Pro zajímavost bych se pak rád pokusil poukázat na některé podobnosti obou inscenací.

1 Život a dílo Carla Orffa

Carl Orff byl německý skladatel, dirigent a hudební pedagog 20. století známý především pro svůj inovativní přístup k hudbě a její výuce. Jeho stěžejní myšlenky by se daly charakterizovat jako propojení elementárních hudebních prvků (např. opakování jednoduchého rytmu či primitivní diatonické melodie) s přirozeností lidského pohybu, tance a motorikou i percepce hry na bicí nástroje. Skrze tuto skoro až naivní metodu navracející se k základním složkám hudby chtěl Orff docílit aktivního přístupu dětí k výuce a postupně vést nové mladé generace k radosti z amatérského provozování hudby. Své teze pak přenesl i do kompoziční práce. V té se zpravidla opíral o prostou diatonickou melodiku, jednoduchou harmonii, sugestivní rytmus a důraz na přednášené slovo. Tím se i přes častá zpracování dobových námětů a oblibu spojení historie a folkloru s hudbou elegantně vyhýbal hudební patetičnosti a jeho díla naopak dostávala životnější ráz. [1]

Vlastní skladatelský rukopis pak bezesporu získal ve 30. letech uvedením tzv. „scénické kantáty" Carmina Burana, která je velmi často označována za zlomové dílo autora. Její premiéra zajistila Orffovi okamžitou slávu a víceméně předznamenala styl všech jeho dalších kompozic. [2] [3] Její význam pro hudební svět ještě o něco více dokresluje poměrně nedávný průzkum rozhlasové stanice Radio 2 společnosti BBC z roku 2009. Ta překvapivě shledala kantátu Carmina Burana jako vůbec nejhranější skladbu klasické hudby ve Velké Británii v posledních 75 letech.[4] Carl Orff se pak po zbytek života zpravidla držel stejného stylu tematicko-motivické práce i podmanivé rytmiky a dalo by se říci, že tímto

[1] SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 5., Na JAMU 3., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 128. ISBN 978-80-7460-069-2.
[2] PILKA, Jiří. *Osobnosti hudby 20. století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Edice divadla a hudby, s. 28-29.
[3] WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998, s. 397-398. ISBN 80-85893-14-2.
[4] *O Fortuna revealed as Britain's most-heard classical track in Radio 2 show* [online]. United States [cit. 2018-04- 20]. Dostupné z: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/12_december/28/radio2.shtml

kompozičním přístupem z velké části připravil půdu pro nástup minimální hudby v 60. letech 20. století.[5]

1.1 Životopis

Carl Heinrich Maria Orff se narodil v Mnichově 10. července 1895 do rodiny bavorského důstojníka a kapitána hudby granátníků. Otec hrával na klavír, violu a občas se věnoval i hře na kontrabas, matka byla vystudovaná klavíristka. Již od útlého věku tak vedli oba rodiče svého syna k hudebnímu vzdělání. Postupně se mladý Carl Orff učil hře na klavír, violoncello a varhany. Na jeho budoucí zájem o obecné dějiny a jejich propojování s hudbou a divadelní scénou pak mohl mít nemalý vliv také dědeček Karl Köstler (z matčiny strany), který byl vystudovaným historikem a s vnukem trávil mnoho času.[6]

První Orffovy zdařilé kompoziční práce se datují k roku 1905. Již ve svých deseti letech kromě drobných skladeb pro klavír skládal také vlastní hudbu pro loutková představení, která následně uváděl v rámci rodinných sešlostí. Bavilo ho také vymýšlet a sepisovat, a to nejen pro loutkové divadlo, různorodé pohádkové příběhy. Ve svých 17 letech již vydal soubor desítek písní na texty německých básníků (Schiller, Stieber)[7] a o rok později dokončil svou první operu s názvem Gisei (s podtitulem *Oběť*), k níž si podle exotického japonského námětu sepsal vlastní libreto.[8]

V témže období se Carl Orff také začal více zajímat o dílo Richarda Strausse a překvapivě i dílo impresionisty Clauda Debussyho. Zejména po vzoru druhého jmenovaného se pokoušel nacházet nové barevné odstíny a kombinace nástrojů ve svých kompozicích. Strauss pak Orffa inspiroval např. ke zkomponování rozsáhlého díla s názvem *Zarathustra*. Tato monumentální skladba pro tři sbory, velký orchestr a varhany také poukazuje na zájem Orffa o závažnější témata jako je např. právě filozofický román Friedricha Nietzscheho. Zarathustru však

[5] SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 5., Na JAMU 3., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 171. ISBN 978-80-7460-069-2.
[6] GASSNER, Hannelore. *Carl Orff: Fotodokumente aus der Zeit von 1978-1981*. München: Buchendorfer Verlag, 1994. ISBN 3-927984-30-2.
[7] EWEN, David. *The world of twentieth-century music*. Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, 1968, str. 535-536.
[8] *Carl Orff Biography* [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.thefamouspeople.com/profiles/carl-orff-331.php

dokončil již jako začínající student na Vysoké škole hudební v Mnichově pod vedením uznávaného skladatele a pedagoga Heinricha Kaminského. Z tohoto období se nejspíše příliš Orffových skladeb nedochovalo, nebo se jednalo pouze o prvotní skici, které Orff v budoucnu často přepracovával.

Nedlouho po dostudování vysoké školy v roce 1915 dostal Orff první pracovní příležitost jako asistent dirigenta Mnichovského komorního orchestru. Na tomto postu se však příliš dlouho nezdržel, neboť o pár let později byl německou armádou vyslán na východní frontu, odkud se roku 1917 vrátil těžce zraněný a po zbytek 1. světové války se ze svého zranění zotavoval. Od roku 1918 pak chvíli zastával funkci pomocného dirigenta v Nationaltheater Mannheim a Landestheater Darmstadt, kde však dlouho nevydržel a v roce 1919 se opět přestěhoval jako učitel hudby do Mnichova.

Jako důležité se pro Orffův další umělecký vývoj po roce 1920 jeví jeho výrazný zájem o období antiky a také díla renesančních i barokních autorů, kterými se v budoucnu buď inspiroval pro své vlastní kompozice (*Intráda pro orchestr* na téma *The Bells* od renesančního skladatele Williama Byrda) nebo přepracovával jejich tvorbu pro potřeby provozu v německých divadlech (opery *L'Orfeo*, *Ballo delle ingrate* či *Lamento d'Arianna* od Claudia Monteverdiho). Jako protipól pak na Orffa zapůsobila baletní hudba současníka Igora Stravinského, který byl pro tehdejší hudební svět takřka nepochopitelným zjevením. Ačkoli se ví, že někdejší publikum i odborná veřejnost adorovala Stravinského neoklasická díla a se zbytkem tvorby se málokdo ztotožňoval, Orffa uchvátily právě tehdy velice kontroverzní až pobuřující balety *Svěcení jara*[9] či *Svatba*.[10] Jejich drsná ostinátní rytmika spojená se syrovými folklorními prvky a pohanskou tematikou přímo vybízí k myšlence, že to byl právě Stravinský, který ve 20. letech dvacátého století zásadním způsobem vymezil Orffovy budoucí kompozice.

Dvacátá léta znamenala pro Orffa také změnu v osobním životě. Roku 1920 se oženil s první ženou Alicí a narodila se jim dcera Godela. V té době se pak Orff začal s tanečnicí Dorothee Günther intenzivně věnovat reformaci hudebního vzdělávání dětí a mládeže a v poměrně krátké době, roku 1924, společně

[9] EWEN, David. *The world of twentieth-century music*. Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, 1968, s. 535.
[10] VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964, s. 445-446.

v Mnichově založili novou školu pro gymnastiku, hudbu a tanec, tzv. „Günther-Schule". Současně s prací ředitele a lektora této instituce v kolektivu dalších pedagogů systematicky pracoval na svém stěžejním a tehdy průkopnickém díle s názvem *Schulwerk* (volně překládáno jako *Orffova metoda*) s dodatečným podtitulem *Hudba pro děti*. Tuto učební příručku, která je jakýmsi souhrnem Orffových vzdělávacích myšlenek i drobných instruktivních skladbiček, vydal poprvé roku 1931 a dalo by se říci, že se pro něj stala jakýmsi prvotním úspěchem v rámci celosvětového uměleckého měřítka. Na Schulwerk pak ustavičně pracoval až do konce svého života a vydával jeho nová i rozšířená vydání.

Roku 1937 pak Carla Orffa potkal dosud nevídaný úspěch. Tentokrát již čistě hudebního rázu, když byla v rámci závěrečného večera festivalu Allgemeine Deutsche Musik Verein ve Frankfurtu uvedena jeho „scénická kantáta" o třech obrazech s názvem *Carmina Burana*.[11] Velice kladné přijetí tohoto rozsáhlého díla inspirovaného nově nalezenou sbírkou poezie z 13. století z bavorského kláštera Benediktbeuren Carla Orffa víceméně utvrdilo v právě nastolené kompoziční cestě a zároveň mu do budoucna dalo finanční jistoty. Za trochu nešťastný a nechtěný úspěch se dá také považovat pozitivní vnímání kantáty nacistickým režimem. Ten, nejspíše pod vlivem údernosti a masovosti díla a vidiny Orffa jakožto nového osobitého německého skladatele, s nezvyklou lehkostí přehlédl Orffovy židovské kořeny (jeho rodina konvertovala na římskokatolickou víru v Carlově útlém věku) a autora v následujících letech podporoval v komponování.[12]

V období 2. světové války se pak Orff velice nepříjemným způsobem, ačkoli zde již pravděpodobně vědomě s vidinou snadného zisku, zařadil mezi skladatele sympatizující s totalitním režimem a ještě více tak vzbudil podezření kolaborace s jednotkami Sicherheitsstandarte (SS). Roku 1939 německá vláda zakázala provozování hudby Felixe Mendelssohna Bartholdyho a v návaznosti na to byl Orff požádán o zkomponování nové hudby k Shakespearově hře *Sen noci svatojánské*. Orff na výzvu bez váhání reagoval, což se dá jednoduše vysvětlit jeho sympatiemi k Shakespearovi i již několik let připravenou hudbou pro toto

[11] SADIE, Stanley, ed. *The New grove dictionary of opera*. Repr. with correct. London: Macmillan Press, 1994, s. 750.
[12] Colman Arthur, M.D. *The Search for Carl Orff* [online]. US [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://www.arthurcolman.com/m_orff.html

dílo.[13] Nicméně skladatelovu renomé to, zejména v období po 2. světové válce, spíše uškodilo a ve výsledku vyvolalo spoustu morálních otázek.[14] [15] Jako protiklad vzhledem k tomuto počinu pak působí Orffovy jednoaktové opery z téhož období, *Měsíc* a *Chytračka*, jimiž naopak alegoricky reaguje na tehdejší mocenský boj jednotlivce i věčně se opakující zákonitosti lidského světa. U nich je naopak až obdivuhodné, že se je v době nacismu podařilo uvést na profesionální scénu.[16] Do dnešní doby tedy není pro nedostatečné podklady vysvětlen pravý Orffův vztah k nacismu a odborné publikace se tomuto tématu povětšinou buď úplně vyhýbají, nebo Orffa vykreslují jako apolitického člověka.[17] Období druhé světové války se považuje za Orffovo skladatelsky vůbec nejproduktivnější. Podařilo se mu totiž dokončit další rozsáhlé dílo *Catulli Carmina*, jímž kompozičně i tematicky navázal na úspěchy díla Carmina Burana, a též přepracoval některé své dřívější skladby (*Intráda*).

I po skončení války Orff pokračoval v psaní scénických děl. V roce 1947 uvedl ve Stuttgartu svou novou operu *Die Bernauerin* inspirovanou bavorským prostředím a dialektem, silně skrze ni také poprvé projevil svůj zájem o antické drama. Hlavní role jsou zde činoherní, a pouze tak přednášejí mluvené monology, velký důraz je kladen na úlohu sboru coby komentátora právě probíhajícího děje. Mnichovský znalec Orffova díla Rudolf Bach pak označil *Die Bernauerin* po dějové i stylové stránce za „bavorskou Antigonu".[18] Operu *Antigonae* v pravém slova smyslu nicméně Orff komponuje až o dva roky později. Dílo je oproti předchozí opeře podstatně rozsáhlejší (trvá bezmála dvě a půl hodiny) a mluvené monology jsou nahrazeny velice náročnými pěveckými party. Velmi diskutovaným aspektem této opery je pak osobitá instrumentace

[13] Taruskin, Richard. *Orff's Musical And Moral Failings* [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2001/05/06/arts/music-orff-s-musical-and-moral-failings.html

[14] *Carl Orff Biography* [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.thefamouspeople.com/profiles/carl-orff-331.php

[15] KOWALKE, Kim H. *Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection*. The Musical Quarterly. 2000, Vol. 84, s. 58-83.

[16] HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., doplněné (v NS Svoboda 1). Praha: NS Svoboda, 1999, s. 599-603. ISBN 8020505784.

[17] GASSNER, Hannelore. *Carl Orff: Fotodokumente aus der Zeit von 1978-1981*. München: Buchendorfer Verlag, 1994. ISBN 3-927984-30-2.

[18] PILKA, Jiří. *Osobnosti hudby 20. století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Edice divadla a hudby, s. 30.

a Orffovo typické netradiční obsazení orchestru (např. 6 klavírů, 4 harfy, 10 javanských gongů apod.).[19]

V následujících letech již Orffova skladatelská produktivita uvadala. Orff měl mnoho práce v rozhlase, ten několik let po válce začal vysílat jeho *Schulwerk* a často vyžadoval doplňující komentáře samotného autora. Orff také vyučoval na mnichovské Hudební akademii a stal se čestným ředitelem „Orffova institutu" při salzburském hudebním vzdělávacím zařízení Mozarteum. Ve svém volném čase i nadále experimentoval s novými druhy bicích nástrojů a se snažil zařazovat do svých nových kompozic. Z Orffových posledních děl pak stojí za zmínku pouze několik z nich. Kantátou *Trionfo di Afrodite* završil skladatel svůj scénický triptych s názvem *Trionfi*, do kterého spadají předchozí úspěšné kantáty *Carmina Burana* a *Catulli Carmina*. Operami *Oedipus der Tyrann* (1958) a *Prometheus* (1968) pak jak inspirací antickými náměty tak kompozičním stylem (i náročností provedení děl) navázal na operu *Antigonae*. Orffovu vůbec poslední „scénickou hru" s názvem *De temporum fine comoedia* uvedl v roce 1973 Kolínský rozhlasový symfonický orchestr pod taktovkou Herberta von Karajana. V závěru svého života Orff pracoval na monografickém osmidílném svazku „*Carl Orff und sein Werk*" a částečně přepracovával své kompozice. Zemřel 29. března 1982 v Mnichově ve věku 86 let. [20]

1.2 Kompoziční styl

Pokud bychom chtěli Carla Orffa zařadit do konkrétního hudebního slohu, nejčastěji bývá skladatel označován za neoklasika a minimalistu.[21] V rané tvorbě ho výrazně ovlivňovali autoři pozdního romantismu, impresionismu i nových směrů 20. století, tedy např. Richard Wagner, Richard Strauss, Claude Debussy nebo Arnold Schönberg. Během studia hudby však nikdy neinklinoval k atonalitě, dodekafonii nebo expresionismu. Jeho vlastní osobitá tvorba se, jak již bylo

[19] PILKA, Jiří. *Osobnosti hudby 20. století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Edice divadla a hudby, s. 31.
[20] *Carl Orff Biography* [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.thefamouspeople.com/profiles/carl-orff-331.php
[21] SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 5., Na JAMU 3., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 127-128. ISBN 978-80-7460-069-2.

zmíněno výše, vyprofilovala až s uvedením scénické kantáty *Carmina Burana* v roce 1937, která již pojala všechny pro skladatele příznačné hudební prvky.[22]

Orffova hudba se vyznačuje zpravidla promyšlenou a prostou melodikou i nekomplikovanou harmonií. Pracoval vždy v důsledné souvislosti s textem, který byl celoživotně pro autora zásadní esencí díla, a snažil se svou hudbou vytvářet jednoduchý průzračný doprovod podporující význam slova. Autor se naopak cíleně vyhýbal kontrapunktu a opomíjel důslednou tematicko-motivickou práci. Jedním z hlavních výrazových prostředků všech skladeb je bezpochyby časté opakování ostinátních basů a nápadných krátkých motivů, které svým způsobem zastavují děj a de facto odpírají dílu větší dramatický spád.

Za nedílnou součást veškeré autorovy tvorby lze považovat rytmus. Ten je v Orffově hudbě všudypřítomný (již v jeho rané tvorbě) a velkou měrou podléhá slovu a představám pohybu. Důležitost rytmu mimo jiné podtrhují i netradiční instrumentace děl, kdy složení orchestru vždy zahrnuje nesčetné množství a nezvyklé kombinace bicích nástrojů.[23]

1.3 Schulwerk

Pokud hovoříme o Carlu Orffovi a jeho přínosu pro hudební svět, nelze přehlédnout jeho celoživotní dílo z oblasti hudební pedagogiky se souborným názvem *Schulwerk*. Jedná se v podstatě o unikátní a v tehdejší době zcela novou metodu výuky hudbě, tanci a pohybu pro děti od nejútlejšího věku. Základem je aktivní přístup všech účastníků a snaha o rozvoj jejich hudebního cítění pomocí jednoduchých nápěvů a nejrůznějších hudebních nástrojů. Ty nejsou v metodě přesně definované, důležité pro Orffa bylo, aby se dítě při hře na daný nástroj cítilo bezpečně a neomezovala ho složitost ovládání instrumentu. Pro snazší vzbuzení zájmu dětí o hudbu – zejména v propojení s tancem a pohybem, který prožitek z výuky ještě umocňuje – pak Orff začal postupně vymýšlet nejrůznější bicí nástroje, které by svou nekomplikovaností odpovídaly potřebám dětí, a pomohly tak jejich rychlému zapojení do výuky. Postupně tak vznikaly různé druhy xylofonů, dřívek, marimb, zvonků apod., které děti mohly při lekcích využívat. Pro tyto nástroje Orff následně skládal ne příliš rozsáhlé skladbičky, které zpravidla vycházejí z konsonantní durové diatoniky. V rámci potřeb

[22] VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964, s. 445-446.
[23] ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2006, s. 126-127. ISBN 80-86768-17-1.

snadného provozování je v nich užito melodických i rytmických ostinát, motorického rytmizování, jednoduchých periodických struktur a základních harmonických funkcí.[24]

Orffova metoda nalezla své první využití v roce 1924 při nově založené „Günther-Schule" v Mnichově. Roku 1950 pak Orff společně s Gunild Keetman, jednou ze spolutvůrkyň metody, vydal pětidílnou učebnici *Hudba pro děti*, která obsahuje drobné jednohlasé i rozsáhlejší vícehlasé skladby a která byla od doby svého vydání přeložena do více než 20 světových jazyků. *Schulwerk* se dočkal velkého rozšíření i u nás, a to v 60. letech. Zasloužili se o to skladatelé Petr Eben, Ilja Hurník aj., kteří metodu a repertoár adaptovali na české lidové písně.[25] Mimo hudební pedagogiku se pak Orffova metoda využívá také v oblasti hudební terapie. Z předešlých podkapitol také vyplývá, že *Schulwerk* úzce souvisí s tvorbou Carla Orffa, do které vnáší autorovu příznačnou hravost a pozitivní tón.[26]

[24] PILKA, Jiří. *Osobnosti hudby 20. století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Edice divadla a hudby, s. 29-30.
[25] SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 5., Na JAMU 3., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 256. ISBN 978-80-7460-069-2.
[26] KOHLER, Andrew S. *Grey C', Acceptable: Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich* [online]. USA, 2015, s. 1 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015089716362. Disertační práce. University of Michigan.

2 Opera Chytračka

Die Kluge, neboli *Chytračka* s podtitulem *Příběh o králi a chytré ženě,* je jednoaktová opera Carla Orffa napsaná na motivy pohádky *Die kluge Bauerntochter* (překládáno jako *Chytrá chalupnická dcerka*) od bratrů Jacoba a Wilhelma Grimmových z roku 1812.[27] Autor skládal operu na vlastní libreto, často opomíjeným faktem ohledně tvorby finálních textů je pak také spoluautorství Angeliky Probst, která byla v době komponování studentkou na mnichovské Günther-Schule a Orffovi s dílem systematicky pomáhala.[28] Premiéra *Chytračky* se konala 20. 2. 1943 ve Frankfurtu nad Mohanem v někdejším divadle Opernhaus, kde mimochodem Carl Orff několik let dříve uvedl vůbec poprvé svou scénickou kantátu *Carmina Burana*. V roce 1944 však divadlo během bombardování města utrpělo vážné škody, po jeho přestavbě po 2. světové válce bylo přejmenováno na dnešní Alte Oper.[29]

Mezi nejznámější zpěvačky a zpěváky, kteří ztvárnili hlavní role opery v dalších letech, patřili např. sopranistky Elisabeth Schwarzkopf, Lucia Popp, basista Gottlob Frick nebo barytonista Marcel Cordes. Některá představení navíc nejen dirigoval, ale také režíroval sám Carl Orff, který měl již při tvorbě Chytračky vlastní představy o scéně i herecké akci. Do partitury tak k jednotlivým postavám v poznámkách nad pěveckou linkou připisoval své režijní představy, kde se často můžeme setkat s pokyny typu: „Pohlavkuje se," „Žalářník sestoupí po schodech do žaláře," „Král hodí hudebníkům měšec se zlatem, strhne si plášť a začne divoký tanec."[30]

O český překlad Chytračky z německého originálu se již na sklonku 50. let postaral známý český barytonista a překladatel italských a německých libret Jiří

[27] HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., doplněné (v NS Svoboda 1). Praha: NS Svoboda, 1999, s. 599-603. ISBN 8020505784.
[28] KOHLER, Andrew S. *Grey C', Acceptable: Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich* [online]. USA, 2015, s. 252 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015089716362. Disertační práce. University of Michigan.
[29] *Chronology and history* [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://www.alteoper.de/en/The-Alte-Oper/Our-venue/chronology-and-history.php
[30] ORFF, Carl. *Die Kluge* [partitura]. Mainz: Schott Music, 1942.

Joran. Velkou měrou se tak zasadil o uvádění této jednoaktovky v českých divadlech.[31]

2.1 Příběh opery

Opera se odehrává ve smyšleném pohádkovém prostředí a časově tak její děj není zařaditelný. Dle autora by měla *Chytračka* disponovat dvojí scénou. Na zadní se koná vlastní příběh, na přední se pak utváří prostor pro komentáře a poznámky, které divákovi zprostředkovávají postavy světáckých Pobudů. Jejich role v opeře je všeobecně zvláštní, neboť v rámci představení poměrně zásadně zasáhnou do hlavní dějové linie, následně se však již příběhu aktivně neúčastní.

2.1.1 Děj opery Carla Orffa

Opera začíná výstupem Sedláka, který podle výpovědi našel při orání pole zlatý hmoždíř a rozhodl se jej v dobré vůli předat Králi. Nyní však sedí ve vězení a stěžuje si, že měl dát na varování své dcery. Ta hned po nalezení hmoždíře otci vyčinila slovy: „Jít ke králi chceš? Blázníš snad? Vždyť neuvěří slovům tvým, on vezme hmoždíř a hned bude se shánět i po paličce. A řekne, že zloděj jsi a že jsi ji chtěl ukrást. Pak dá tě vsadit do věže.“ Vzpomínáním na svou dceru Sedlák vzbudí pozornost Krále, který si se zájmem nechá jeho dceru, Chytračku, přivést k sobě do zámku. Poté, co jí zadá tři těžké hádanky a Chytračka všechny bez zaváhání zodpoví, se Král rozhodne si toto chytré selské děvče na zámku ponechat jako svoji novou ženu.

Brzy nato však dojde k podivné události. Dva poddaní, Oslař a Mezkař, žádají Krále o rozhodnutí svého sporu. Jednoho rána totiž leželo mezi jejich zvířaty oslí mládě. Komu má patřit? Král jej přiřkne Mezkaři, neboť oslátko leželo o něco blíže mezkovi a vše navíc svou věrohodnou výpovědí podpořili prolhaní Pobudové.

Do celé záležitosti se po vynesení rozsudku rozhodne vložit také Chytračka, které se toto Králem vykonané bezpráví nelíbí. Poradí proto Oslaři, aby vzal rybářskou síť a šel ven na ulici chytat ryby. Když může osla porodit mezek, proč

[31] *Chronology and history* [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Moravské_divadlo

by někdo neulovil rybu na souši? Král tuto nemístnou narážku ihned pochopí a Oslaře nechá uvrhnout do žaláře. Taková vychytralost jistě pochází z hlavy jeho ženy.

Okamžitě se na svou ženu rozčílí a se slovy: „Tu truhlu též, tu vzít si smí. A na čem tady lpí, ať zabalí si," Chytračku vyhání ze zámku. Ta však Krále ještě naposledy zastaví, že by mu ráda prostřela stůl. Následně mu dá vypít uspávací nápoj a ve chvíli, kdy Král usne, uloží jej do své truhly. Tu si pak nechá odnést do chalupy, čímž opět vyzraje nad nespravedlivým soudem. Oslař je osvobozen i štědře odškodněn a Chytračka slibuje, že již nikdy nebude chytračit. Neboť ten kdo miluje, nemůže mít rád a přitom chytračit.[32]

2.1.2 Rozdíly oproti pohádkové předloze

Carl Orff se vcelku pevně držel děje krátké pohádky bratří Grimmů, nicméně nejspíše pro jednodušší scénické provedení i zajímavější dramatický účinek se rozhodl několik situací pozměnit. Jednou z nejvýraznějších úprav je scéna s hádankami, kdy původně v pohádce dostane Chytračka od Krále za úkol přijet k němu oblečená neoblečená, ne vozem ani pěšky a ne po cestě ani vedle ní. Tomuto poměrně složitému divadelnímu úkolu se Orff elegantně vyhnul nahrazením úkolu třemi hádankami, které Chytračka postupně zodpovídá.

Druhou víceméně technickou úpravu autor zařadil na závěr opery, kdy by dle původního příběhu měli uspaného Krále odnést sluhové pryč pouze v prostěradle. To Orff nahradil uložením Krále do veliké truhly, která při dobře promyšlené změně scény ani nemusí opustit své místo.

Oproti původnímu příběhu také vnímám rozdíl v tom, jak autor vykreslil postavu Chytračky. V pohádce působí sedlákova dcera skoro až zištně, vychytrale a chybí jí vřelý ženský cit. V Orffově podání naopak vnímám Chytračku jako selskou dívku, která má v sobě velkou míru empatie, půvabu, hravosti a zároveň smyslu pro lidskou spravedlnost. Například po vyhnání ze zámku se okázale nevrhá Králi kolem krku a nelíbá ho, ani si u sluhů neporučí uspávací nápoj. Sama naopak Krále v klidu posadí ke stolu a chce mu naposledy prostřít k večeři, tzn. strávit s ním chvíli o samotě a něžně mu naznačit, že je se

[32] HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., doplněné (v NS Svoboda 1). Praha: NS Svoboda, 1999, s. 599-603. ISBN 8020505784.

svým osudem smířená. Stejně tak Oslař má podle bratří Grimmů prosit Chytračku o pomoc a následně je bitý a mučený, aby prozradil, kdo mu poradil lest s chytáním ryb. V Orffově podání naopak Chytračka vyhledá Oslaře sama. Důvod k této změně ale mohl být spíše spojený s cíleným vynecháním scény mučení a bití Oslaře, což by na Chytračku mohlo vrhnout stín pochybnosti, zda celou záležitost vyřešila dobře.[33]

2.2 Osoby a jejich stěžejní výstupy

V opeře se vyskytuje dohromady devět pěveckých rolí. Pouze jedna z nich je postava ženská, zbylé osoby hrají a zpívají muži.

Král (Der König) – baryton. Panovník pohádkové říše, ve které se příběh odehrává. Z děje vyplývá, že Král se velice rád dobře baví, je vcelku výbušný až cholerický a své neduhy skrývá za královskou pýchu a moc. Jeho nejvýraznějším výstupem je árie z druhé poloviny opery, kdy vyhání Chytračku ze zámku. Její hlavní úskalí vychází z dramatičnosti a nasazovaných dlouhých tónů f1 ve vypjaté dynamice, strojově přesná rytmika a nepříjemné oktávové skoky. Jako velice náročný pak vnímám duet s Chytračkou z první poloviny opery, kdy Král zadává sedlákově dceři hádanky. V něm musí pěvec ukázat dobrou pěveckou techniku zejména v quasi recitativních částech, kde je však zpěvná linka psaná ve vysoké poloze, slabé dynamice a staccato. Závěr je naopak dramatický se závěrečným drženým g1.

Sedlák (Der Bauer) – bas. Otec Chytračky, jedná se o roli, která celou operu začíná i končí, ale jinak již do děje nezasahuje. Árie ze začátku opery je opět rytmicky náročná, nepříjemné chromatické postupy navíc vyžadují velkou intonační přesnost. Rozsahově se pohybuje zejména v oktávě malé d až d1 (přičemž tyto tóny jsou nejčetněji zastoupené), zpěvák však musí mít jistou také nižší polohu do velkého G.

Chytračka, sedlákova dcera (Des Bauern Tochter) – soprán. Jediná ženská role opery vnáší do díla vřelý cit, empatii a nenásilná řešení všech bezpráví. Jejím stěžejním výstupem je bezpochyby árie ze závěru opery, kdy Chytračka

[33] GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Die Märchen: Německé pohádky*. Praha: Garamond, 2003, s. 188-191. Zweisprachiger Text mit einem Kommentar. ISBN 80-86379-57-4.

uklidňuje Krále a následně ho uspává. Pro sopranistku je výzvou zejména spodní poloha hlasu, kdy zpěvačka musí často srozumitelně zpívat na tónu d1, dvakrát se v árii objevují také melodické postupy na tón malé g. To vše je navíc protkané oktávovými skoky do střední polohy, nejvyšším tónem je a2, které však musí při nasazení zaznít měkce a ideálně ve slabé dynamice.

Žalářník (Der Kerkermeister) – bas. Kdyby Orff nepřipsal pěveckou linku Žalářníka do kvintetu v polovině opery, jednalo by se pouze o drobnou mluvenou roli. Z kvintetu vychází, že by roli Žalářníka měl ztvárňovat hluboký bas s jistým rozsahem do velkého D. Pěvecký part této role je však zanedbatelný, jedná se pouze o několik málo taktů hudby.

Oslař (Der Mann mit dem Esel) – tenor. Tragikomická postava Oslaře působí v opeře jako „otloukánek", na kterém se děje všechno bezpráví. Role obsahuje celkem dva kratší sólové rytmicky náročnější výstupy a árii, která ve své lyrické části prověřuje zejména pěvcův dechový fond a následně graduje do vypjatého dramatického závěru. Hlasovým rozsahem se postava Oslaře pohybuje od malého d po a1.

Mezkař (Der Mann mit dem Maulesel) – baryton. Postava Mezkaře se v ději objevuje z ničeho nic a stává se iniciátorem hlavní zápletky. Zároveň se stává jakýmsi mostem mezi světem komentátorů Pobudů s pohádkovým příběhem. Náročnost pěveckého partu se často schovává v ansámblech s třemi Pobudy, kde se linka Mezkaře drží zejména ve středně vysoké barytonové poloze. Tónovým rozsahem je role psána od velkého G po časté a akcentované g1. Energickým charakterem postavy se navíc zpěvák musí výrazně prosadit také herecky.

První pobuda (Erster Strolch) – tenor. U rolí tří Pobudů občas mezi režiséry vyvstávají otázky, zda by nestačilo, aby tyto postavy ztvárnili pěvecky vybavenější herci, neboť Pobudové mají v představení více mluveného textu než zpívání. Jejich ve své podstatě nadčasové komentáře jsou navíc zaobaleny do různých metafor a zvláštních příměrů, které mohou nezkušenému řečníkovi ve výsledku činit potíže. Nicméně intonačně i rytmický náročný a capella ansámbl ze začátku opery i hlasové rozsahy těchto tří postav napovídají, že pěvecky neškolený interpret by si s hudebním partem poradil jen těžko. Potřebný hlasový rozsah je od malého d po g1. Vysoká c2 v závěru první části druhého ansámblu nejsou brána v potaz, neboť mají být zazpívána znělým falsetem.

Druhý pobuda (Zweiter Strolch) – baryton. Potřebný hlasový rozsah pro tuto roli je od velkého b po g1.

Třetí pobuda (Dritter Strolch) – bas. Hlasový rozsah je od velkého G po e1.[34]

2.3 Orchestr

Pro scénická díla Carla Orffa je příznačné velice specifické složení orchestru, které ani v Chytračce není výjimkou. Orchestr má kromě klasického smyčcového orchestru toto složení:

3 flétny	3 pikoly	3 trumpety	3 hoboje
3 trombóny	1 tuba	3 klarinety	tympány
2 fagoty	harfa	1 kontrafagot	celesta
4 lesní rohy	klavír	4 sady bicích nástrojů	

Instrumentace se však nedá nazvat přehuštěnou. Autor orchestr využívá víceméně jako doprovodný prostředek pro pěvecká čísla a i ve výjimečných dramatických částech nepouští orchestr do rozsáhlejších hudebních ploch s extrémní dynamikou. Orchestr naopak často jen přizvukuje, některé části opery jsou dokonce psány a capella.[35]

2.4 Chytračka a hudba v Německu během 2. světové války

Opera vzbuzuje zejména obdobím svého vzniku i prvními uvedeními mnoho otázek, neboť se ani zdaleka nedá považovat za dílo nekontroverzní nebo dokonce vyhovující náladě německé fašistické elity. Zejména texty postav tří Pobudů zahrnují velké množství politický narážek, které z pohádkového příběhu výrazně činí a nelze je jen tak přehlédnout. Mnoho hudebních vědců pak dílo označilo jako antiautoritářské.[36]

[34] ORFF, Carl. *Die Kluge* [partitura]. Mainz: Schott Music, 1942.
[35] ORFF, Carl. *Die Kluge* [partitura]. Mainz: Schott Music, 1942.
[36] KOHLER, Andrew S. *Grey C', Acceptable: Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich* [online]. USA, 2015, s. 188 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z:

Situace myšlenkového vymezení a všeobecné cenzury nicméně nebyla v Německu za období 2. světové války tak neúprosná, jak by se původně mohlo zdát. Ačkoli Adolf Hitler, německý říšský kancléř, pečlivě sledoval kulturní dění a rád se vměšoval do záležitostí s ním spojených, s vyhrocujícími se válečnými konflikty klesala důležitost tohoto ekonomicky bezvýznamného odvětví. Přitom ještě na sjezdu vládní strany v roce 1938 Hitler veřejně odsoudil symfonii jako nevhodnou hudební formu pro lidský poslech a vyjádřil své obavy, že by „nerad hudbu a kulturu obecně jakkoli omezoval, zároveň by ale bylo nerozumné nechat hudbu nekontrolovatelně kráčet do propasti". Svým proslovem narážel zejména na rozšiřující se „černošskou" jazzovou hudbu a nové hudební směry v čele s dodekafonií a expresionismem. v tomto duchu nechal již roku 1933 zřídit nový institut *Reichsmusikkammer* (tzv. *Říšská hudební komora*), který měl důsledně sledovat nové skladatelské počiny německých autorů. Ve 40. letech se Adolf Hitler však vůči kulturnímu dění v Německu již nevymezoval.

V těchto letech navíc Hitlerovi pobočníci jako Joseph Goebbels, či Hermann Goering, kteří měli na cenzuru zásadní vliv, začali říšská nařízení spontánně uvolňovat. V roce 1943 pak Goebbels nakonec veřejně prohlásil, že vrchní představitelé hudební komory došli k rozhodnutí, že by se měla vynechat taková opatření, která by v budoucnu omezovala německou intelektuální existenci, neboť „každý akt oficiální cenzury ohrožuje přirozený rozvoj kulturního života". Tím víceméně kulturní cenzura oficiálně skončila.[37]

Orffova Chytračka proto mohla být v kontextu uvolněnějšího kulturního prostředí na sklonku 2. světové války bez potíží uváděna. Navíc po své premiéře v roce 1943 byla publikem velice dobře přijata a následně se těšila vysoké oblibě. Jako prakticky každé dílo samozřejmě našla i své odpůrce, ale kromě ojedinělé kritiky rakouského politika Hanse von Dettelbacha a jeho slov: „Naši vojáci na frontě nebojují za takové umění," a následnému menšímu protestu

https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015089716362. Disertační práce. University of Michigan.

[37] POTTER, Pamela M. *What is "Nazi Music"?*. The Musical Quarterly [online]. 2005, Volume 88, s. 428–455 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/4123231

Hitlerjugend v roce 1944 proti Orffově rytmické „černošské hudbě" dílo neprovázely skandály a odsuzování širokou i odbornou veřejností.[38]

Po 2. světové válce pak bohužel došlo k nepříjemnému spojování skladatele s nacistickým režimem. Tato myšlenka nejspíše plynula z jeho dřívějších stabilních příjmů z vládních prostředků (zejména za časté uvádění jeho kantáty *Carmina Burana*) a faktu, že Orff neměl v někdejším Německu žádného výslovného odpůrce své tvorby. Označení Orffa za „šedou eminenci" americkými úředníky pak spustilo vlnu názorů přetrvávajících až do 90. let, že Orffova hudba svou estetikou i užitými prostředky nese nacistickou myšlenku a sám skladatel zneužíval politické situace.[39] Toto tvrzení se naštěstí pro skladatele v nových publikacích již neobjevuje a muzikologové se naopak Orffa, i na základě jeho *Chytračky*, snaží očistit jakožto apolitického člověka zabraného do své tvorby. Nejsmířlivěji se pak jeví příměr Orffova politického stanoviska k poválečnému výroku slavné sopranistky Elizabeth Schwartzkopf. Ta na otázku, proč spolupracovala s nacismem, odpověděla textem árie z 2. jednání opery *Tosca* „Vissi d'arte".[40]

[38] KOHLER, Andrew S. *Grey C', Acceptable: Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich* [online]. USA, 2015, s. 188-190 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015089716362. Disertační práce. University of Michigan.
[39] ABRAHAM, Gerald. *The Concise Oxford history of music*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 1985.
[40] PRIEBERG, Fred K. *Handbuch deutsche Musiker: 1933 - 1945*. Kiel: Oliver Kopf, 2004, s. 6924.

3 České inscenace Chytračky v sezóně 2016/2017

Jednoaktovka Chytračka působí v kontextu dalších oper 20. století na území ČR jako rarita co do četnosti jejího uvádění. Například již několik týdnů po potvrzení tématu bakalářské práce byla ohlášena další premiéra Chytračky u nás, tentokráte v Brně na Janáčkově akademii múzických umění, resp. v jejím studentském Divadle na Orlí. Premiéra představení JAMU proběhla 25. 11. 2017.[41] Podrobněji se však dále inscenací JAMU zabývat nebudu, neboť nespadá do tématem vymezeného období. Kromě toho se opera v předešlých sezónách objevila také v těchto divadlech: Moravské divadlo Olomouc (1960), Národní divadlo moravskoslezské (1966), Národní divadlo Brno (1975), Severočeské divadlo v Ústí nad Labem (1986), Slezské divadlo Opava (1999), Divadlo F. X. Šaldy (2002).[42] Diváci ji u nás tedy mohli zhlédnout již v devíti podobách. Výrok Davida Chaloupky, redaktora online hudebního magazínu OperaPlus, tudíž není žádným překvapením: „Chytračka, která před Prahou obešla nejprve moravské krajské scény … je po scénické kantátě Carmina Burana Orffovým nejčastěji zastoupeným dílem v dramaturgických plánech."[43]

3.1 Chytračka v Národním divadle v Praze

První českou inscenaci Chytračky v divadelní sezóně 2016/2017 uvedlo Národní divadlo v Praze. Opera se na naši přední scénu vrátila po 33 letech a jednalo se o druhou inscenaci této pohádkové opery v rámci divadla. Pro druhou polovinu večera pak dramaturgové vybrali starší z Orffových jednoaktovek, taktéž na námět pohádky bratří Grimmů, s názvem Měsíc. První pražská premiéra Chytračky proběhla 24. 9. roku 1981, na programu divadla vydržela až do 19. 6. 1983.[44]

O hudební nastudování Chytračky v sezóně 2016/2017 se postaral dirigent Zbyněk Müller, scénu a kostýmy navrhl Daniel Dvořák se Simonou Rybákovou

[41] *Chytračka (Die Kluge)* [online]. Divadlo na Orlí, Brno [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=repertoar-pripravujeme/chytracka
[42] PETRÁNĚK, Pavel. *Soupis operního repertoáru v Čechách 1623 - 2003*. Vyd. 3. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 168.
[43] Chaloupka, David. *Operní moudrost Carla Orffa aneb Chytračka a Měsíc v* ND [online]. Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://operaplus.cz/operni-moudrost-carla-orffa-aneb-chytracka-mesic-nd/
[44] *Soupis repertoáru od roku 1883* [online]. Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/

a režijní práce se chopil Jiří Nekvasil. Opera měla premiéru 20. října 2016. Národní divadlo v Praze ji uvedlo v českém překladu od Jiřího Jorana, přičemž o rozsáhlé úpravy a přebásnění textu se postaral Ondřej Hučín. Derniéra se konala 3. prosince 2017, celkem bylo odehráno 12 představení.[45]

3.1.1 Scéna a režijní zpracování Jiřího Nekvasila

Smyšlené pohádkové prostředí je v podání režiséra Jiřího Nekvasila a výtvarníků zasazeno do scény, která vychází z estetiky významného německého směru první poloviny 20. století. Bauhaus, jak se tento směr po vzoru umělecké školy, kde vznikl, nazývá, měl ve své době vliv primárně na architekturu, a výtvarně proto pracuje hlavně s funkčními geometrickými obrazci. Scéna je rozčleněna do tří rovin oddělených schodišti, což navozuje dojem ztvárnění „pyramidy moci", kdy na vrcholu sídlí král, pod ním služebnictvo a úplně vespod nevolníci. Tyto tři vrstvy scény jsou variabilně podle potřeb pomocí táhel překrývány černobílými, nepravidelně vzorovanými geometrickými útvary. Ty pak buď v dané situaci účelně kryjí části jeviště, nebo po nasvícení reflektory mění nádech scény do různých pastelových barev, a určují tak náladu jednotlivých výstupů. Jedinou výjimku v estetice pak realizační tým udělal v samém závěru opery, kde se dominantním prvkem stává přirozeně nepravidelná silueta stromu symbolizující venkov. Přesně tak, jak si to přál sám autor díla.

V podobném duchu jsou vyrobeny také kostýmy, které obsahují mnoho geometrických vzorů, čímž autoři částečně odkazují na Orffovo oblíbené loutkové divadlo. Místy se na kostýmech dají najít našitá vyobrazení reálných předmětů. Nejvýraznějším příkladem je pak postava Žalářníka, jemuž se na sukni pohupuje několik obrovských klíčů a kabát je místo knoflíků sepnutý zámky. Kostýmy jsou doplněny nápadným líčením a nepřehlédnutelnými parukami, které jako by v rámci výtvarného celku naplno zachycovaly Orffovu režijní poznámku z partitury: „Kostýmy a masky jsou fantastické, barevně a vzhledem výrazné."

Díky tomuto zajímavému výtvarnému počinu se postavy stojící na vrcholu pomyslné společenské hierarchie musí alespoň částečně herecky stylizovat.

[45] *Chytračka / Měsíc* [online]. Národní divadlo, Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/10755

Nejedná se vysloveně o estetiku pohybu Roberta Wilsona, chůze a gesta jsou však svázaná do nepřirozených podob a posouvají lidový námět pohádky do závažnějších uměleckých žánrů. Zpěváci také na jevišti nedisponují velkým množstvím rekvizit, často si proto musí vystačit s pantomimou.

Posledním výrazným prvkem jsou opět již několikrát zmiňovaní Pobudové. v inscenaci Jiřího Nekvasila jsou vypodobněni jako moderní byznysmeni hledající možnost přivýdělku podvodem, a působí tak v kontrastu s okolní scénou i postavami doslova jako pěst na oko. Po jevišti se pohybují rozšafně, během mluvených dialogů využívají mobilní telefony, přes které si posílají SMS zprávy nebo si s nimi svítí na cestu, pohrávají si se svými drahými obleky a vším svým počínáním silně narušují hlavní děj i náladu díla. Jejich nadčasové narážky pak nemoralizují, jako spíše nastavují obraz dnešnímu světu. Místo Orffovem vystavěného komického honu za pár „ušmudlanými groši" a světáckých moudrostí tak Pobudové u diváka zanechávají spíše pocit trpké pachuti ze střetu s realitou.

3.1.2 Pěvecké obsazení Národního divadla v Praze

Král:	Roman Janál	Svatopluk Sem
Sedlák:	František Zahradníček	Zdeněk Plech
Chytračka:	Jana Sibera	Olga Jelínková
Žalářník:	Tomáš Jindra	Lukáš Hynek-Krämer
Oslař:	Josef Moravec	Ondrej Šaling
Mezkař:	Jiří Rajniš	Jakub Tolaš
První Pobuda:	Václav Lemberk	Michal Bragagnolo
Druhý Pobuda:	Jiří Hájek	Martin Matoušek
Třetí Pobuda:	Pavel Švingr	Josef Škarka

Pozn.: První jméno vždy značí premiérové obsazení.[46]

[46] *Chytračka / Měsíc* [online]. Národní divadlo, Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/10755

3.2 Chytračka ve Slezském divadle v Opavě

Premiérou ze dne 19. 2. 2017 se Chytračka vrátila do opavského divadla po 18 letech, poprvé se zde hrála v roce 1999. Stejně tak jako v Národním divadle v Praze se jednalo o její druhé uvedení. Společně s operou Chytračka se vedení rozhodlo uvést také nejznámější Orffovo dílo, scénickou kantátu Carmina Burana.

Hudebního nastudování Chytračky se chopili hostující dirigent Richard Hein za asistence šéfdirigenta operního souboru Marka Šedivého. Návrh kostýmů pro inscenaci zhotovila Samiha Maleh, scénu vytvořil Jaromír Vlček a režijní nastudování připravil šéf operního souboru Lubor Cukr. Slezské divadlo Opava uvedlo operu rovněž v českém překladu od Jiřího Jorana, do nějž pouze drobnými škrty a úpravami zasáhl sám režisér. Derniéra Chytračky proběhla 31. dubna 2018, celkem bylo rovněž odehráno 12 představení.[47]

3.2.1 Scéna a režijní zpracování Lubora Cukra

Lubor Cukr hledal pro svou práci inspiraci mimo návrhy autora hudby i nabízející se pohádkové prostředí. Snažil se spíše naplnit vlastní představy o díle a jeho působení na diváka. Ne že by se od Orffa vyloženě distancoval, primárně ale hledal možnosti protnutí tématu a zápletky s novými možnostmi i jiným příběhem. V důsledku tohoto osobitého přístupu je opera vytržena z pohádkové roviny a zasazena částečně jako divadlo na divadle do uvadajícího německého kabaretu meziválečného období. Místní a časové zařazení je víceméně odvoditelné pouze z reprodukované hudby na začátku inscenace, kdy diváci i samotní aktéři na scéně poslouchají ze starého rádia šanson „*Ich hab' die ganze Nacht geweint*" v podání německo-americké zpěvačky Marlene Dietrich.

Změnu nálady záhy přináší Sedlák. Vstupuje na zadní jeviště a dvojímu obecenstvu (divákům v hledišti i na scéně) přednáší svůj příběh. Svým počínáním se snaží vyprovokovat majitele kabaretu (Krále), aby mu věnoval pozornost a nejspíše ho u sebe i s dcerou Chytračkou zaměstnal. Výstup vnímám jako Sedlákův konkurz. Následující scény se dají rozdělit do dvou kategorií. První

[47] *Chytračka / Carmina Burana* [online]. Slezské divadlo Opava [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://www.divadlo-opava.cz/hra/chytracka-carmina-burana/

z nich jsou kabaretní čísla, která mají pobavit opravdové publikum a vzbudit Královu pozornost, druhou jsou pak výstupy posouvající vztahové roviny mezi Králem a Chytračkou, která se proti vůli Krále vměšuje do vedení kabaretu. Scéna s hádankami ze začátku opery, kdy se Chytračka Králi zalíbí, je ale oslavena bouřlivým tancem a spoustou alkoholu, což z ničeho nic děj posouvá kamsi do neurčita. S každým dalším výstupem pak režisér víc a víc rozpíjí srozumitelné kontury představení. Divák ve výsledku neví, zda od výstupu s hádankami z první poloviny představení sleduje čím dál zvláštněji vykreslený obraz reality nebo se jedná o představy až halucinace některé z postav. Režisér tímto přístupem vyvolává mnoho otázek a z mého pohledu se také zajímavě vyhýbá závěrečné katarzi po usmíření Krále s Chytračkou. Se Sedlákovým zatažením zadní opony se totiž ukončuje smyšlený příběh, který jako by se doopravdy neodehrál a celé to bylo jen divadlo.

Scéna je již od začátku opery velice živá. Režisér zapojil kromě devíti postav z partitury také šest dam sboru, které ztvárňují němé role bývalých kankánových tanečnic a někdejších přítelkyň zhýralého Krále. Společně s neustálou akcí všech postav a drobnými epizodkami vyplňují prostor jeviště a nedají divákovi odpočinout v pozornosti.

Po levé straně jeviště se pak rozprostírá podlouhlý bar jakožto útočiště Žalářníka, pravou stranu lemují barové stolky a židle. Všude po jevišti se také nacházejí nejrůznější rekvizity i kostýmy, se kterými zpěváci i němé herečky v průběhu představení pracují. Dominantou jeviště je již zmíněné malé pódium s ručně zatahovací rudou oponou. Ta pomáhá efektivně řešit nejrůznější přestavby a prostřihy mezi jednotlivými výstupy, navíc se jakožto scéna divadla na divadle stává oním prostředkem, který vyvolává otázky ohledně správného pochopení režijního záměru.

Pokud Krále vnímáme jako znuděného majitele kabaretu, Sedláka jako herce a impresária své dcery snažícího se o návrat na výsluní, Chytračka se v představení profiluje jako mladé děvče s nadáním pro jednoduchá kouzla a iluze. Např. během hádanek je převlečena za vánoční stromeček postupně se měnící v krásnou ženu, scéna navíc vyústí v zábavné kouzelnické představení pro Královu potěchu. Duet s Oslařem pak Chytračku zobrazuje v nadpřirozeném kostýmu ve tvaru květiny. Postavu Oslaře režisér oděl do figury smutného klauna, kterému chybí špetka sebevědomí a navenek vzbuzuje pocit vyhořelé

a opuštěné osoby umělecké branže. Nejproblematičtěji se v inscenaci jeví význam role Pobudů. Osobně je vnímám jako jakési kabaretní „šotky", postavy, které se v rámci Králova podniku snaží hlavně dobře pobavit, něco málo popít a tuhle někomu pomoci, tuhle naopak způsobit problémy. Režisérova fantazie je v tomto obdivuhodná, a ačkoli může představení působit vcelku chaoticky, naopak ve výsledku v divákovi vyvolává mnoho zajímavých pocitů, nutí jej neustále přemýšlet a zároveň, což vnímám jako nejdůležitější, se snaží publikum vkusně pobavit.

3.2.2 Pěvecké obsazení Slezského divadla v Opavě

Král:	Zdeněk Kapl	Pavel Klečka
Sedlák/Mezkař:	Alexander Vovk	Petr Urbánek
Chytračka:	Barbora Řeřichová	Lucie Vagenknechtová
		Tereza Kavecká
Žalářník:	Roman Cimbál	Peter Soós
Oslař:	Jakub Rousek	Václav Cikánek
První Pobuda:	Vít Šantora	Rudolf Medňanský
Druhý Pobuda:	Vít Nosek	Tomasz Suchanek
Třetí Pobuda:	Josef Kovačič	Martin Blaževič

Pozn.: První jméno vždy značí premiérové obsazení.[48]

3.3 Podobnosti a rozdíly mezi inscenacemi

Ačkoli Národní divadlo v Praze a Slezské divadlo Opava nabídly divákům diametrálně odlišná představení, dají se z rukopisu režisérů vyčíst jisté skryté podobnosti, a to ať už se jedná o stavbu scény, obsazení nepsaných rolí nebo užití některých režijních prvků nabízených samotným autorem.

[48] *Chytračka / Carmina Burana* [online]. Slezské divadlo Opava [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://www.divadlo-opava.cz/hra/chytracka-carmina-burana/

Existují však také rozdíly, které od sebe inscenace výrazně odlišují. Není tím myšleno samotné výtvarné zpracování díla, jako spíše přístup k herecké práci, nebo dokonce hudebnímu nastudování. V následných dvou podkapitolách se pokusím nastínit tyto prvky, které dávají představením jejich jedinečnost, ale i společné jmenovatele.

3.3.1 Podobnosti mezi inscenacemi

Jestliže Orff v partituře popisuje, co se děje na „hlavním" a „předním" jevišti, čímž naznačuje potřebu vytvoření druhého pódia, oba režiséři tomuto požadavku vyhovují. Dokonce oba prostor „hlavního" jeviště využívají jako sídlo Krále – Nekvasil jako královské komnaty, Cukr jako proměnlivé zázemí majitele kabaretu. Zde se pak např. odehrává herecká epizodka mezi Králem a Chytračkou, kdy při sporu Oslaře a Mezkaře obě hlavní postavy nevěnují pozornost ději „předního" jeviště a se zájmem spolu na „hlavní" scéně hrají šachy. Nekvasil scénku využívá k vysvětlení, že Král je opravdu okouzlen intelektem děvčete, Cukr pak její význam posouvá podstatně dále, neboť šachová partie se odehrává na velké manželské posteli s nebesy, kde jsou oba aktéři jen spoře oděni a oddávají se milostným hrátkám.

Dalším společným motivem v pomyslném trojúhelníku tvůrců Orff, Nekvasil, Cukr je zapojení pantomimických postav. Orff např. o Králově scéně s hádankami doslova píše: „Za ním skupinka hudebníků, oblečených po šaškovsku, s podivnými fantastickými nástroji," čímž režiséry vybízí k doplnění královského dvora němými postavami. V Nekvasilově inscenaci mimové působí po vzoru Orffa jako sluhové, muzikanti a baviči Krále. Cukr do této role staví hned dvě skupinky herců a zpěváků. Tanečnice v kabaretu uklízí, obsluhují i pomáhají s kabaretními výstupy v popředí hlavní scény, režisér jim také dává skrytý význam bývalých manželek Krále. Ty se v průběhu představení navzájem pošťuchují a staví se Králi do cesty. Roli němých posluhovačů pak Cukr přisoudil také Pobudům. Ti na rozdíl o Nekvasilových mimů mají na všechno vlastní názor a ledacos následně v mluvených dialozích peprně okomentují. Oba režiséři nicméně využívají možnosti vyplnění prostoru jeviště pěvecky neangažovanými postavami.

Pokud se pak něco v obou inscenacích opravdu povedlo, je to hudební i herecká výstavba a capella ansámblu Mezkaře a Pobudů. V obou případech je

provedení úžasně živé, herecky pestré a doladěné do nejmenších detailů. Naopak je velice zřejmé, že s problematikou závěrečné fráze Sedláka: „A nakonec tu paličku přec našla," si ani jedna z inscenací neporadila příliš přesvědčivě. Stala se z ní spíše nutná deklamace vyplývající z Orffova hudebního zápisu. Ději ale nedává potřebnou závěrečnou tečku.

3.3.2 Rozdíly pražské a opavské inscenace

Nejmarkantnější rozdíly inscenací vnímám v přístupu k mluvenému slovu a vztahům mezi postavami na jevišti. Jiří Nekvasil nechal pro své zpracování výrazně upravit původní překlad Jiřího Jorana, a to nejspíše pro zpřístupnění často složitých textů dnešnímu divákovi. Šéfdramaturg Národního divadla v Praze a editor překladu Ondřej Hučín pak velice vkusně přebásnil původní znění. Pro zvýraznění postav Pobudů pak zvolil hovorovější tón, čímž ještě více odstínil jejich funkci v představení oproti ostatním pohádkovým postavám. Co se týče úprav textů v opavské inscenaci, daly by se považovat víceméně za kosmetické, neboť došlo pouze k doplnění nebo vyškrtnutí několika frází.

U melodramatických částí naopak Cukr s dirigenty Heinem a Šedivým nelpěli na striktním dodržování délek psaných parlandových not, čímž dopomohli větší srozumitelnosti textu a zlidštění oproti Orffovu zápisu. Dirigent Ondřej Müller s režisérem Jiřím Nekvasilem naopak v tomto směru „zaexperimentovali" a víceméně se drželi psaných délek a akcentů. Zejména v případě Krále to ale považuji za poměrně nešťastné řešení, neboť důrazy českého jazyka jsou posunuty na nepřirozená místa a některé výstupy tak mohou na diváka působit až komicky.

Rozdílný je také přístup ke vztahové provázanosti jednotlivých postav a k detailní herecké práci. V inscenaci Jiřího Nekvasila většina rolí odzpívá a odehraje pouze své výstupy a dále se na scéně nevyskytují. Kromě Chytračky a Krále, kde je vývoj postav jasný, je ve výsledku divák ochuzen o širší souvislosti a nemá možnost seznámit se blíže s ostatními charaktery. I samotnou roli Chytračky pak vnímám v pražské inscenaci chladněji, jako by více odpovídala obrazu sedlákovy dcery z pohádky bratří Grimmů. Naopak pro Lubora Cukra jsou mezilidské vztahy něco, s čím režisér pracuje již od vstupní scény před samotným začátkem opery. Můžeme proto např. vysledovat jistou náklonnost

Oslaře k sedlákově dceři, čímž se ještě více stupňuje Oslařova osamělost. Roli Sedláka pak realizační tým propojil s Mezkařem, což v důsledku tuto osobu vykresluje jako ziskuchtivou a lačnící po angažmá v kabaretu. Živosti a celkové výstavbě díla pak také napomáhá neustálá přítomnost Žalářníka a Pobudů na scéně. Ti svým konáním vyvolávají mezi ostatními aktéry nejrůznější interakce a vyplňují svou hereckou aktivitou i ty nejzazší kouty jeviště. Ve výsledku má představení veliký spád a nenechá diváka na chvíli vydechnout.

K tomuto výsledku si opavská inscenace pomáhá nesčetnou spoustou rekvizit a proměn kostýmů. Nejrůznější převleky jsou jistě pro diváka zajímavou podívanou, ale některé rekvizity se naopak na scéně objevují na tak krátkou dobu, že jejich zapojení do představení téměř pozbývá významu. Dalším podpůrným prostředkem pro snadnější pochopení představení divákem je užívání popisných rekvizit nebo popisného hraní právě přednášeného textu. V pražské inscenaci naopak zpěváci nedisponují takřka ničím, kostýmy zůstávají během celého představení stejné. Ve výsledku aranžmá vyzývá aktéry k výraznějším hereckým výkonům. Zpěváci se musí během představení kromě zpěvu prosadit také na poli pantomimy i náročné energické práce s ostatními herci. Např. scéna s nahozením imaginárního prutu Králem a přitahování Chytračky přes celé jeviště je opravdu působivé a nápadité a pro oba aktéry je skutečnou výzvou.

Závěr

Ve své práci jsem se snažil shrnout nejrůznější aspekty života i tvorby německého skladatele Carla Orffa a detailněji se na tomto půdorysu seznámit s jeho nejhranějším operním dílem u nás. Kromě zájmu o hudební styl autora, jeho život i dobu, pro mne byla vysokou motivací také má osobní aktivní participace na opavské inscenaci Chytračky, díky které jsem k dílu získal kladný vztah a touhu poznat dílo podrobněji.

Bylo pro mne zajímavé seznámit se s pohádkovou předlouhou opery a následně porovnat, do jaké míry autor opery využil původní námět. Uvědomil jsem si tak, že i nejjednodušší příběh, jakým pohádka bratří Grimmů bez pochyby je, může libretistovi způsobit mnoho nejrůznějších problémů, se kterými se pak v rámci dramatické výstavby díla musí potýkat.

V průběhu tvorby bakalářské práce jsem si pak vyzkoušel, jak dílo chápe sám interpret a jak by jej naopak mohl vnímat poučený divák. Na obě nastudování, pražské i opavské, jsem se snažil nahlížet co nejkritičtěji a pokusil se skrze detailní studium obou inscenací pochopit záměry jejich tvůrčích týmů. Zejména v případě opavského uvedení jsem změnil původní idealizovaný názor na inscenaci a dospěl k poznání, že co je pro interpreta během hraného představení funkční a smysluplné, nemusí pro diváka vyznít totožně. V této části práce mne pak nejvíce mrzí nenaplnění původní myšlenky konzultovat své postřehy se samotnými režiséry. Bohužel ani jeden z nich nereagoval na mnou připravené dotazníky a prosby o zodpovězení věcných otázek.

Na základně porovnání dat z prvních uvedení Chytračky u nás se současnými nastudováními jsem si také uvědomil jednu smutnou tendenci operních děl, která může citelně zasáhnout nastupující generace zpěváků. Zatímco pražská premiéra z roku 1981 zažila dvacet tři repríz, inscenace ze sezóny 2016/2017 se hrála pouze dvanáctkrát.

I přesto věřím, že Carl Orff zanechal pro hudební svět zajímavý odkaz, a to jak v oblasti hudby, tak i pedagogiky, a přinejmenším ti nejmladší se budou z jeho citlivého přístupu pro hudební vzdělávání dětí a mládeže těšit i v budoucích letech.

Soupis použitých pramenů a literatury

Knihy, časopisy, periodika:

ABRAHAM, Gerald. *The Concise Oxford history of music*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 1985.

EWEN, David. *The world of twentieth-century music*. Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.

GASSNER, Hannelore. *Carl Orff: Fotodokumente aus der Zeit von 1978-1981*. München: Buchendorfer Verlag, 1994. ISBN 3-927984-30-2.

GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Die Märchen: Německé pohádky*. [Praha: Garamond, 2003. Zweisprachiger Text mit einem Kommentar. ISBN 80-86379-57-4.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., doplněné (v NS Svoboda 1). Praha: NS Svoboda, 1999. ISBN 8020505784.

KOWALKE, Kim H. *Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection*. The Musical Quarterly, 2000, Vol. 84.

ORFF, Carl. *Die Kluge* [partitura]. Mainz: Schott Music, 1942.

PETRÁNĚK, Pavel. *Soupis operního repertoáru v Čechách 1623 - 2003*. Vyd. 3. Praha: Národní divadlo, 2004.

PILKA, Jiří. *Osobnosti hudby 20. století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. Edice divadla a hudby.

PRIEBERG, Fred K. *Handbuch deutsche Musiker: 1933 - 1945*. Kiel: Oliver Kopf, 2004.

RÜHLE, Ulrich. *…ganz verrückt nach Musik: Die Jugend grosser Komponisten*. München: dtv junior, 1995.

SADIE, Stanley, ed. *The New grove dictionary of opera*. Repr. with correct. London: Macmillan Press, 1994.

SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 5., Na JAMU 3., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-7460-069-2.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-86768-17-1.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964.

WARRACK, John Hamilton a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

Elektronické zdroje:

Carl Orff Biography [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.thefamouspeople.com/profiles/carl-orff-331.php

Chaloupka, David. Operní moudrost Carla Orffa aneb Chytračka a Měsíc v ND [online]. Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://operaplus.cz/operni-moudrost-carla-orffa-aneb-chytracka-mesic-nd/

Chronology and history [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Moravské_divadlo

Chronology and history [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://www.alteoper.de/en/The-Alte-Oper/Our-venue/chronology-and-history.php

Chytračka (Die Kluge) [online]. Divadlo na Orlí, Brno [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=repertoar-pripravujeme/chytracka

Chytračka / Carmina Burana [online]. Slezské divadlo Opava [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://www.divadlo-opava.cz/hra/chytracka-carmina-burana/

Chytračka / Měsíc [online]. Národní divadlo, Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/10755

Colman Arthur, M.D. *The Search for Carl Orff* [online]. US [cit. 2018-04- 20]. Dostupné z: http://www.arthurcolman.com/m_orff.html

KOHLER, Andrew S. *Grey C', Acceptable: Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich* [online]. USA, 2015 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015089716362. Disertační práce. University of Michigan.

O Fortuna revealed as Britain's most-heard classical track in Radio 2 show [online]. United States [cit. 2018-04- 20]. Dostupné z: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/12_december/28/radio2.shtml

POTTER, Pamela M. *What is "Nazi Music"?*. The Musical Quarterly [online]. 2005, Volume 88, [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/4123231

Soupis repertoáru od roku 1883 [online]. Praha [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: http://archiv.narodni-divadlo.cz/

Taruskin, Richard. *Orff's Musical And Moral Failings* [online]. United States [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2001/05/06/arts/music-orff-s-musical-and-moral-failings.html

Samostatné přílohy

Příloha č. 1: DVD nosič se záznamy obou premiér Chytračky sezóny 2016/2017 (Národní divadlo v Praze, Slezské divadlo Opava)