

Vyhoštění Karla Weise z dějin české hudby

Jiří Kopecký

Jak historie zapomíná?¹

Jestliže při studiu nejrůznějších pramenů z období poslední třetiny 19. století až 1. poloviny 20. století opakovaně narážíte na jména, která se téměř vůbec nevyskytují v hudebněvědné literatuře 20. a 21. století, začne se do badatelských úvah vtírat otázka, proč se tak stalo. Jedná se o jakési spravedlivé síto času, který prověřuje kvalitu díla? Pokud nepodlehne představě o vlastním pohybu dějin, vyjeví se před námi pestré osudy hudebních talentů, kteří významně zasahovali do hudebního života. Bez nároku na úplnost výčtu a – kvůli obezřetnosti – bez nároku na všeobecnější závěr, se přiblížíme k výjimečnému uměleckému zjevu Karla Weise (1881–1944) skrze životní dramata jeho soupeřníků.

V 19. století stále přetrvávala situace, kterou známe zejména z 18. století: nadaný hudebník odchází z českých zemí za lépe ohodnoceným zaměstnáním. „Konzervatoř Evropy“ tedy zásobuje jiné oblasti, sama však ztrácí kontakt se svými rodáky, kteří svou pozůstalost většinou zanechají bez možnosti návratu, apod. Jak nesnadno se oživuje odkaz skvělého houslisty Karla Halíře,² jak obtížně se Evropa propracovává k tvorbě Jaromíra Weinbergera, jenž před nacisty emigroval do USA a zůstává značně povrchně vnímán jako autor jediného dobrého díla, opery *Švanda dudák* (1927), o obtížné dostupnosti archivních fondů směrem na východ (Krakov, Lvov, Petrohrad atd.) ani nemluvě!³ Typicky jsou důvody k zapomenutí vysvětlitelné jako střetnutí hned několika okolností, které nezapadly do požadované představy o českém umělci. Na příklad sopranistka Božena Kacerovská (1880–1970) po opuštění Národního divadla zkusila štěstí v Novém

¹ Studie vznikla v rámci projektu Fondu pro podporu vědecké činnosti, řešeného na FF UP v Olomouci, s názvem Zdeněk Fibich, skladatel, který se nebál experimentů (FPVC2017/07).

² Na významného člena Joachimova kvarteta se pokouší upozorňovat Halířovo rodiště, město Vrchlabí koncertními projekty.

³ Vlasta Reittererová, „Jsem skladatelem minulosti. Před padesáti lety zemřel Jaromír Weinberger“, *Opera+*, 8. 8. 2017 (<https://operaplus.cz/skladatelem-minulosti-pred-padesati-lety-zemrel-jaromir-weinberger/?pa=1>; 4. 12. 2019). Viz také publikaci Vjačeslav Grochovskij, *Čeští hudebníci na Rusi* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010).

německém divadle, aby nakonec na necelých dvacet let zakotvila v Paříži, odkud zajížděla do dalších operních metropolí. Jako specialistka na Richarda Wagnera a Ludwiga van Beethovena ukončila po 2. světové válce kariéru, po komunistickém puči 1948 ztratila zděděné nemovitosti a dožila v chudobě.⁴ Bez snadno přístupných nahrávek a bez zpráv o vrcholných kreacích zůstává pěvec mrtev, a to tím spíše, když ho nedoprovází pohnuté osudy/aféry či řady fanoušků jako v případě Emy Destiniové nebo Terezy Stolzové.⁵ Předčasně ukončené kariéry pěvců – jako v případě Bohumila Benoniho nebo Karla Buriana – může zachránit jejich vlastní aktivita. Benoni jednak nahrával a po propuštění z Národního divadla sepsal dvoudílné vzpomínky:

Propuštění B. Benoniho ze svazku Národního divadla stalo se způsobem, jež nutno přibíti na pranyř jako křiklavý doklad „mravů“ v dnešní správě N. D. Po skandálu s pí. Maturovou [sopranistkou Národního divadla] naučila se správa N. D. jiné taktice: hází i nejpřednější členy svého ensemblu zcela klidně do propadliště, v předpokladu, že dnešní zkažené veřejné mínění dá si již všechno líbiti.⁶

Ať už profesní život Karla Buriana narušila milostná aféra,⁷ neměla by nastat situace, kdy Karel Burian stále čeká na reprezentativní komplet svých snímků; v budoucnu se patrně objeví i dosud nevydané biografické prameny.⁸ Burianův odkaz oživují alespoň originální veršované komentáře, které umělce prezentují jako sebevědomého a vtipného wagnerovského zpěváka:

⁴ Je naivní očekávat, že zahraniční kolegové budou zpracovávat témata spojená s umělci z Čech. Jen povaha pramenů (např. korespondence v češtině) brání takovému postupu, na druhou stranu se česká muzikologie velmi obtížně dostává do prostoru, který byl kdysi „obýván“ našimi hudebníky, a to nejen v rámci Rakouska Uherska. Tak jsme v případě B. Kacerovské odkázáni na stručné články, jež opakují tytéž informace, viz https://cs.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%BEena_Kacerovsk%C3%A1, https://en.wikipedia.org/wiki/Bo%C5%BEena_Kacerovsk%C3%A1, <http://www.vejř.cz/regiz/archiv/osobnosti/kacerovska.html>, <https://www.fdb.cz/lidi/396369-bozena-kacerovska.html>, <https://sever.rozhlas.cz/operni-zpevacka-bozena-kacerovska-6831698> (4. 12. 2019).

⁵ Viz Otakar Špecinger, *Tereza Stolzová* (Praha: Český hudební fond – Divadelní ústav, 1992). Markéta Kabelková, „Památky na Emu Destiniovou z pozůstalosti Hildy Schueler-Mosert“, *Musicalia* 10, č. 1–2 (2018): 133–148.

⁶ Z. N. [Zdeněk Nejedlý], „Z hudebního života“, *Smetana* 2, č. 21 (14. 6. 1912): 310. Srov. Vilém Pospíšil, „Bohumil Benoni, pěvec zakladatelské generace“, *Hudební rozhledy* 15, č. 3 (1962): 114–15.

⁷ O tom, jaká nebezpečí číhala na divadelní umělce z pozic prudérní morálky 19. století, se lze dočíst na příklad ve vzpomínkách tanečníka a baletního mistra Augustina Bergera. Sám Berger ve velké nervozitě prožíval těhotenství své nastávající manželky Giulietty Paltrinieriové, neboť dokud nebylo možné úředně provést sňatek, musela primabalerína tančit, aniž by kdokoliv upozoroval, že je v jiném stavu. Viz Ladislav Hájek, ed., *Paměti A. Bergera, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén* (Praha: Orbis, 1943), 148.

⁸ Blíže viz Petr Venglař, *Kariéra tenoristy Karla Buriana v českých zemích*, diplomová práce, (Olomouc: FF UP v Olomouci, 2019).

Zürich podal důkaz jistý –
o čemž svědčí všechny listy,
že jen Wagner plní domy
jeho hudby mocné hromy.
 pryč a pryč jsou ony časy,
jak Tvůj tenor, jak Tvé vlasy,
kdy Manrico, bídný sketa,
pokakaná jeho stretta,
vábil lidi do divadel,
zadek tlačil do sedadel.⁹

Jiným druhem zapomínání se vykazují osobnosti, u nichž shledáváme problematické charakterové rysy a u kterých jejich vlastní tvorbu překrývají literární polemiky; hudebník, jenž nebojuje hudbou, ale slovem, se stává směšným. Tak shledáváme šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice ve spárech své vlastní ctižádosti a ješitnosti na postu, od kterého se očekává služba a nutný odstup od osobních skladatelských ambicí. Ludvík Lošťák nežije jako skladatel, ale jako autor výbušných parodických brožur s názvem *Chromatické bromobití*. Do značné míry zbytečně vedl své literární pŕtky Vítězslav Novák. Jiným způsobem odchodu z historie jsou případy autorů, na které „vsadil“ jejich nakladatel a sílu jejich díla přecenil, resp. uměle držel při životě průměrné, ne-li slabé, kompozice (zmiňme např. monografii Vojtěcha Říhovského, kterou především z reklamních důvodů nechal vytisknout v němčině nakladatel Mojmir Urbánek.¹⁰

Složitější kauzy se odehrávaly u mimořádných osobností v dobách, kdy jejich dílo představovalo určitou hrozbu. Boje o Smetanu lze číst jako obranu vůči ohrožení českého národního slohu, Fibich zase vzbuzoval hrůzu z tzv. wagnerianismu.¹¹ Jako problematické a škodlivé se ukázalo vyhledávání nosných vývojových linií; jestliže Karel Knittl vyřadil Fibicha z dějinných úvah, pak Zdeněk Nejedlý zaútočil nepřiměřenou silou na Antonína Dvořáka a později na Josefa Suka.¹²

Dodnes neusmířené neváživosti mezi Čechy a Němci vedou k pomalému vyhodnocení kvalitního písemnictví o hudebním životě v českých zemích pohledem Němců (viz osobnosti typu Rudolfa Procházky, Augusta Wilhelma Ambrose¹³

⁹ Dopis z Curychu z 13. 11. 1904 citován podle J. V. Hradčanský, ed., *Karel Burian ve svých veršovaných dopisech* (Český Brod: Ústav L. Beneše, 1933), 100.

¹⁰ Mojmir Urbánek, ed., *Říhovský* (Prag: Mojmir Urbánek, 1913).

¹¹ Více viz Jiří Kopecký, *Opery Zdenka Fibicha z devadesátých let 19. století* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008), 24–38.

¹² Srov. Karel Knittl, „O našich poměrech hudebních“, *Dalibor* 21, č. 12 (4. 3. 1899): 85–89; zde s. 88 a Zdeněk Nejedlý, *Dějiny české hudby* (Praha: Hejda a Tuček, 1903), 223.

¹³ Markéta Štědronská, *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850* (München: Allitera Verlag, 2015).

nebo Richarda Batka¹⁴). O jisté neprostupnosti odlišných jazykových a hlavně národnostních prostředí nás informuje právě život Karla Weise. Možná, že obavy z nemožnosti otevřít cestu zpět, stály i za Dvořákovým odmítnutím velkorysé nabídky Johanna Brahmsa přijmout jeho dědictví, což by mimo jiné znamenalo přestěhování se z Prahy do Vídně – milovali by Češi „svého“ Dvořáka i jako Vídeňáka?

Z perspektivy 19. století se nám mohou zdát některé případy jako závažné, ovšem je nutné si uvědomit, že ty skutečně vážné a katastrofické scénáře psalo až 20. století. Jestliže badatel 19. století většinou může upozornit na zapomenutého skladatele, umělce, který byl odstraněn nemilosrdnou úřední mocí (ať už pod nálepkou „entartete Kunst“ nebo nezdravého formalismu) a pro záchranu vlastního života obětoval rukopisy, zůstává někdy jako memento stát v dějinách bez možnosti rozeznání.

Případ Karla Weise (23. 2. 1861–4. 4. 1944)

Biografické zprávy o Karlu Weisovi provází řada nejasných informací; geneze a recepce důležitých děl není dostatečně objasněna, vyprávění o životě K. Weise provází historky, jež s radostí o sobě rozšiřoval sám autor; když Weis zpracovával pro Antonína Dvořáka klavírní výtah *Svaté Ludmily*, zaskočil prý Weisův bohémský přístup samotného Dvořáka:

[...] Weis mi dělá klavírní výtah „Svaté Ludmily“. Každého dne má být u mne o osmé. Dnes ráno právě měl přinést notný kus hotové práce. Ale nepřišel. Čekám na něj do devíti, do desíti, do jedenácti – Weis jako by se byl do země propadl. Jdu tedy k němu do bytu, na Rybníček. Vyjdu nahoru, otevřu dveře... a víte, co ten člověk dělal?.. Ležel v posteli!.. Zůstal jsem jako omráčen. Povídám mu: „A to se nestydíte, člověče, válet se v poledne ještě v posteli? Podívejte se, venku je takový krásný den, sluníčko krásně svítí a vy se tady zavrtáváte do peřin, jako by byla půlnoc. A máte tolik práce. Nic neděláte, jen lenošíte. Já vás dnes čekal a nepřišel jste. Není vám hanba? Nestydíte se?“ Ale Weis jako by nic. Jen se v posteli prota-hoval. To mne dopálilo. Vykřikl jsem naň: „Tak aspoň řekněte, člověče, proč ležíte?“ ... A víte, co mi ten Weis odpověděl? ... „Já musím ležet... já moc rostu!“¹⁵

¹⁴ Jiří Kopecký, Markéta Koptová, *Richard Batka a hudební život Čechů a Němců v Praze na přelomu 19. a 20. století* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011).

¹⁵ Karel Weis, „Dvořákovské nápady“, *Hudební výchova* 18, č. 2 (únor 1937): 25–27; zde 25.

Obraz nespolehlivého hudebníka (o soustředěné kompoziční práci se zájemce o Weisovo dílo mnoho nedoví) doplňují zprávy o chudém skladateli (že mezinárodně úspěšné dílo generuje zisk na základě autorských práv, zůstává utajeno) a ani o osobním životě se mnohé nedovíme. Prozatím nejspolehlivější studii zpracoval Pavel Petránek, ovšem i tento kvalitní text bude potřeba v budoucnu revidovat: „[Weis] se oženil s o 15 let mladší Marií Štískovou, s níž měl čtyři syny: Josefa, Antonína, Františka a Gustava (Ladislav Novák uvádí, že měl tři syny, nepočítá Gustava, který zemřel o Vánocích roku 1907 ve dvou letech).“¹⁶ Doplňme, že Weis dedikoval operu *Viola* synu Karlovi: „Meinem unvergeslichen Söhnchen Karl/Památce drahého Karlička. Geboren am 8. April 1901 in Prag, gestorben am 6. Juli 1902 in Brandeis an der Adler.“¹⁷

Zdá se, že Weis měl k úspěšnému rozjezdu své kariéry vše potřebné. Získal pozornost Bedřicha Smetany, Zdeňka Fibicha i Antonína Dvořáka, který neváhal Weise doporučit Johannesu Brahmsovi.¹⁸ Silné umělecké přátelství Weise pojilo s houslistou Františkem Ondříčkem. Přirozený dramatický talent se záhy ukázal díky opeře *Viola*, naděje do Weise vkládala hudební kritika včetně předního glosátora pražského hudebního života Emanuela Chvály. Sebevědomý mladý autor se pokusil založit svou existenci na skladatelské činnosti, a na tuto kombinaci umělecké hrdosti, jež musí umět i počítat autorské honoráře, nebylo české prostředí připraveno, jak názorně ukázala kauza kolem nejslavnější Weisovy opery *Polský žid*.

Weis zadal svou operu Správě Národního divadla roku 1900, ale Karel Kovařovic nijak nereagoval, ačkoliv udržoval svého někdejšího spolužáka v naději, že získá u opery Národního divadla dobré zaměstnání. Protože Kovařovic zůstal pouze u slibů, Weis se rozhodl jednat a oslovil přímo ředitele Národního divadla Gustava Schmoranze. Ovšem Schmoranz trval na oficiálním zadání opery, což Weis pokládal za zbytečný krok, protože by se tím dílo tak jako tak nakonec dostalo ke Kovařovicovi, který již *Polského žida* znal. Weis se odmítl ponižovat

¹⁶ Pavel Petránek, *Karel Weis – Polský žid*, program k představení (Praha: Státní opera Praha, 2001), 12. Srov. Leoš Firkušný, *Karel Weis* (Praha: Česká akademie věd a umění v Praze, 1949).

¹⁷ Karl Weis, *Die Zwillinge*, Klavier-Auszug (Berlin: Adolph Fürstner A 5405 F, nedat.).

¹⁸ Weis opakovaně získával rakouská státní stipendia pro umělce, poprvé se tak stalo roku 1881. Viz Vlasta Reittererová, Hubert Reitterer, „Österreichische stattliche Künstlerstipendien 1892–1898“, *Hudební věda* 52, č. 3–4 (2005): 331–366. Dvořák mnohostranně Weise podporoval, jak o tom svědčí vydaná dvořákovská korespondence, viz Dvořákův dopis F. A. Šubertovi z 20. 11. 1885 (Milan Kuna, ed., *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, sv. 2, 1885–1889, korespondence odeslaná /Praha: Editio Supraphon, 1988/, 112), nebo Dvořákovu činnost pro Českou akademii pro vědy, slovesnost a umění (ibid., *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, sv. 6, 1885–1892, korespondence přijatá /Praha: Editio Supraphon Praha, 1997/, 361; ibid., sv. 3, 1890–1895, korespondence odeslaná /Praha: Editio Supraphon, 1989/, 144, ibid. sv. 10, dokumenty /Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2004/, 125) a jako porotce pro udělování státních stipendií (ibid., sv. 4, 1896–1904, korespondence odeslaná /Praha: Bärenreiter Editio Supraphon Praha, 1995/, 144).

a zadal svou operu Novému německému divadlu. Oba ředitelé, Schmoranz a Angelo Neumann, si ještě vyjasnili, zda je české divadlo ochotno připustit operu českého autora, byť psanou na německý text, německému divadlu, a když Schmoranz neměl námitek, mohl Neumann naplánovat premiéru. Opera, která u publika i odborné veřejnosti vítězí svou rozsáhlou scénou snu, ve kterém se Mathis před soudním tribunálem přiznává úkladné vraždě, nemohla projít bez povšimnutí českého tisku:

Když jsem zaslechl, že Weisova opera „Polský žid“ vypravena bude na jisto v Německém divadle, byl jsem nucen položit si sám u sebe otázku po příčině toho zcela jedinečného zjevu. [...] Blýsklo sice před několika dny cosi v českých listech, jež jinak věc ignorovaly, ale protože zběžný pohled poučil, že nedostala se do rubriky o umění promlouvající, nýbrž do rukou zběžného politického článku a tedy že nestojí se na půdě uměleckému dílu příslušné, není tu do té chvíle vysvětlení žádného. Celá věc zůstává tedy při otázníku a snad teprve blízká budoucnost osvětlí to, co nutně žádá si osvětlení pro bezpříkladnou abnormalitu svého zjevu.¹⁹

Nepříjemně zněla české straně slova z německého tisku: „[...] die tschechischen Musikkreise werden gewiß nicht wenig verdutzt darüber sein, daß das einzige dramatische Talent unter ihnen, das eine Aussicht auf Carrière hat, ihnen von den Deutschen vorwegentdeckt werden mußte.“²⁰

Pobouření na české straně bylo znovu rozvířeno roku 1906, kdy Weis vydal brožuru *Spravedlnost či despotismus?*, ve které odhalil zákulisí jednání o *Polském židovi* s Kovařovicem a Schmoranzem. Oba napadení se pokusili, ne příliš šťastně, očistit v denním tisku, Weis však reagoval další publikací *Moje odpověď správě Národního divadla*.²¹

¹⁹ Emil Hoffer, „Německé divadlo v Praze. Polský žid“, *Dalibor* 23, č. 10 (9. 3. 1901): 80–81; zde 80.

²⁰ „[...] české hudební kruhy budou tím jistě nemálo ohromené, že jedinečný dramatický talent mezi nimi, který má výhled na kariéru, musel jim být nejprve objeven Němci.“ A. Z., „Neues Deutsches Theater. Der polnische Jude“, *Bohemia* (Beilage), č. 64 (5. 3. 1901): 2. Ani kritik *Prager Tagblatt* si neodpustil poznámku, že po uvedení *Violy* v Národním divadle se nyní skladatel dostává mimořádné pozornosti právě díky německé scéně (Dr. v. B [Wenzel Bělský], „Theater und Kunst. Der polnische Jude“, *Prager Tagblatt* 25, č. 64 (5. 3. 1901): 5–6; zde 5.). Podrobněji viz Jitka Ludvová, „Der polnische Jude“, in *Neues deutsches Theater in Prag 1888–1945. Lexikon opery* (Studijní materiál Divadelního ústavu v Praze, 2001).

²¹ Viz podrobnější analýzu celé kauzy v publikaci Jan Němeček, *Opera ND v období Karla Kovařovice*, I. díl 1900–1912 (Praha: Divadelní ústav – Český hudební fond, 1968), 142–144. Němeček poněkud charakteristicky zmínil názor Kovařovicova libretisty na *Polského žida*: „Vašeho Polského žida můžete prodávat jako jed na myši. Po té opeře musí všechno chycnout.“ a Chválův odsudek: „Nyní jste německým skladatelem a jako takový můžete nadále postupovati. Pro vás není žádného zpět, vy jste za sebou spálil všechny mosty.“, aby vyjádřil i svůj náhled: „Tím ovšem, že Polský žid na jeviště Národního divadla neuveden, nenastala žádná umělecká ztráta.“ (ibid., s. 143).

Praha Weise exkomunikovala z dějin české hudby jako zrádce. Ovšem náhle slavný a zámožný autor mohl pokračovat v mezinárodní kariéře: napsal operu *Die Dorfmusikanten* na hru *Strakonický dudák* ceněného vlasteneckého dramatika J. K. Tyla. Premiéra se konala opět v pražském německém divadle (1904). Mezi tím byla *Viola* uvedena v němčině ve Frankfurtu (1902). Navzdory mezinárodním úspěchům Weis usiloval o překonání ostře formulovaných výtek, které ho osočovaly ze svatokrádežných zločinů vůči svému národu. Postupně začal Weis přelévát svou pozornost k folkloristice, která se na Weisovy výstupy dívá kritickým pohledem: „Je škoda, že Weis ve snaze podávat co nejdokonalejší podobu lidového zpěvu své zápisy záměrně upravoval.“²² Jak Weis přistupoval k sebranému materiálu, může ve zkratce demonstrovat následující příklad ze sušických koled; nekomplikovaný nápěv je ryze autorsky podložen klavírním doprovodem s vypracovanými protihlasy, vyžaduje značné rozpětí levé ruky, harmonický jazyk neodpovídá prosté koledě (průtahy, septakordy).²³

10. Vstaňte vzhůru, pastuškové...

(Staročeská koleda.)

Mírně.

1. Vstaň - te vzhů - ru, pa - stu - ško - vé,
 2. Ach, po - čkej - te, bra - tří mo - jí,
 3. Přij - mi od nás ten - to dá - rek,
 4. Měj se do - bře, mé dě - tá - tko,
 5. Ny - ní, mo - jí, bra - tří mi - lí,

²² Jaroslav Merkl, „Jubileum Karla Weise“, *Hudební rozhledy* 15, č. 3 (1962): 124.

²³ Karel Weis, *Český Jih a Šumava v lidové písni*, 2. díl (Praha: Národohospodářský sbor jihočeský, 1929), 28–30.

co tu no - vé - ho, sem po - spěš - te,
co tu poč - ne - me? roz - mý - šlej - me,
dí - tě ne - bes - ké, Tě pro - sí - me,
noc již na - stá - vá, od - chá - zí - me,
co jsme vi - dě - li vy - pra - vuj - me,

ne - me - škej - te: vi - dí - dí - tě vchlé - vě,
u - va - žuj - me: po - spěš, Vá - vro, k stá - du,
se kla - ní - me: by - chom věč - ně je - dli,
se lou - čí - me: vůl a o - sel mi - lé,
všem zvě - stuj - me: vi - dě - li jsme dí - tě,

sl - zy vy - lí - vá, pan - na spo - lu plá - če,
při - nes ko - zlát - ko, a ty ma - lý Jí - ro,
v ne - bi Tvou ma - nu, vez - mi Ty nás k so - bě,
dí - tě za - hří - vá, pan - na spo - lu plá - če,
Bo - ha člo - vě - ka, ce - lý svět před nim na

di - tě při - krý - vá; já ta - ky, ty ta - ky,
 vem ho - lou - bát - ko; já ta - ky, ty ta - ky,
 do Své - ho sta - nu; já ta - ky, ty ta - ky,
 di - tě při - krý - vá; já ta - ky, ty ta - ky,
 ko - le - na kle - ká - já ta - ky, ty ta - ky!

sly - šim dí - tě pla - ka - ti, až se roz - lí - há,
 dá - me na - še be - rán - ky pro to dě - fát - ko,
 pro - sí - me Tě, vem ta - ky na - ši ro - di - nu,
 nech - me dí - tě vy - spa - ti, ať se pro - dří - má,
 Bu - diž od nás dí - tě - ti slá - va ve - li - ká,

sly - šim dí - tě pla - ka - ti až se roz - lí - há.
 dá - me na - še be - rán - ky pro to dě - fát - ko.
 pro - sí - me Tě, vem ta - ky na - ši ro - di - nu.
 nech - me dí - tě vy - spa - ti, ať se pro - dří - má.
 bu - diž od nás dí - tě - ti slá - va ve - li - ká!

POZN. Ze starých sušických koled, na které mne upozornil M. Wunš, stavitel varhan v Sušici. Při přednesu v kostele může prvních taktů zpívat sbor, další & taktů sólo I, pak & taktů sólo II, dále & taktů sbor, poslední & taktů sólo.

Notový příklad. Weisova úprava koledy *Vstaňte vzhůru, pastuškové...*

Nicméně, právě díky své dlouhodobé sběratelské činnosti lidových písní bylo možné napsat: „[...] Weis jest velkým Čechem!“²⁴

Polský Žid a národní soud

Uvedení *Polského žida* v Novém německém divadle spustilo sérii tvrdých kritik, připomeňme proto zcela výjimečné hodnocení Weisova počínání z pera Josefa Bolešky, jenž sám platil za problematickou osobnost českého hudebního života.²⁵ Boleška neváhal zmínit příznivá hodnocení Weisovy talentu ze strany B. Smetany či A. Dvořáka, přiznal však:

Pro přílišnou svobodomyšlnost názorů a bezohledné jich projevy pohněval na se hudební kruhy pražské tou měrou, že byl úplně umlčován jako skladatel v době, kdy na doporučení Brahmsova obdržel státní stipendium (od r. 1885 několikrát) a kdy jeho *České tance* pro klavír na 4 ruce (též pro orchestr upravené) a suita houslová vyšly nákladem firmy Bote a Bock v Berlíně.²⁶

Díky opeře *Viola* Boleška Weise postavil do popředí své umělecké generace:

W. má v české hudbě postavení stoupence Dvořákovy školy nejvíc vynikajícího, ač nikdy nebyl přímým žákem mistrovým, oproti svým vrstevníkům Kovařovicovi a J. B. Försterovi je více než oni spontánní, při tom vzácně kritický, jemného smyslu pro potřeby jeviště, hlavně o invenci se opírající a hloubavosti se nepoddávající, protože má podmínky ve směru „Violou“ již naznačeném vytvořit českou operu komickou rázu Nicolaiova.²⁷

Mezinárodní ohlas *Polského žida* pak Boleška interpretoval – pro české prostředí – s netypickým nadhledem: „Tím otevřela se W-ovi cesta do Německa, kde ‚Polský žid‘ našel nakladatele (Brockhause v Lipsku), a přešel přes všechna přední jeviště, nejen po hmotné stránce skladatele znamenitě odměnil, ale i v ohledu

²⁴ Vlastimil Blažek, „Karel Weis“, *Hudební výchova* 18, č. 2 (1936): 17–18; zde 18. V obdobném duchu je pojednávána opera *Lešetínský kovář* (1920), se kterou se Weis jednoznačně přihlásil ke svému čestství. Ačkoliv se jedná o dílo s originálními prvky (skladatel počítal se zvuky kovadliny, využil techniku tzv. vázaného melodramu), zastaralý námět Svatopluka Čecha nemohl svou sladkobolnou nostalgii a vlasteneckým patosem trvale oslovovat publikum dynamicky se vyvíjejícího meziválečného Československa (viz Karel Weis, *Lešetínský kovář*, klavírní výtah /Praha: nákladem vlastním, 1920/).

²⁵ Viz Boleškův nekrolog: Otakar Nebuška, „Josef Boleška“, *Hudební revue* 8, č. 1 (leden 1915): 24–25.

²⁶ Josef Boleška, „Weis Karel“, in *Ottův slovník naučný*, 27. díl (Praha: J. Otto, 1908), 170–171; zde 171.

²⁷ Ibid.

mravním ho povznesl, neboť takové rozšíření nebylo krom 'Prodané nevěsty' údělem žádné jiné české opery."²⁸

Heslo o Karlu Weisovi v Ottově slovníku naučném zapadlo, neboť k Weisovi případu zaujala česká odborná veřejnost natolik nekompromisní stanovisko, že autor téměř neměl šanci udržet se v psaných dějinách hudby vedle jmen B. Smetany, A. Dvořáka, Z. Fibicha, J. B. Foerster a atd. Dokumentujeme situaci po úspěchu opery *Der polnische Jude* ostrými reakcemi ze tří různých stran, a sice z pozice ceněného pěvce Národního divadla, z akademické pudy a konečně z pera váženého hudebního kritika.

Někdejší přední barytonista Národního divadla Bohumil Benoni při sepisování svých vzpomínek nastolil téměř obłudnou představu národního soudu, který by měl umělce typu Karla Weisse trestat tak, jako by se dopustili vlastizrádného činu:

O jednu zajímavou úlohu, na niž jsem se těšil, o které mně skladatel často vypravoval a sliboval, jsem přišel. Byla to titulní úloha Weissova „Polského Žida“, jehož premiéra nedávala se však v Národním divadle, nýbrž v pražském divadle německém. Weiss tu šel s židem k židu. Dosáhl tím mnoho tantiem, sedí dodnes pěkně v suše, netřeba mu žádné milosti od pražských divadel. Kdyby však byl každý skladatel a umělec národa našeho šel při nejprvní roztržce doma do divadla německého, mohlo by jít pak Národní divadlo české k oněm divadlům českým, která stála buď v Růžové ulici a nebo na místě nynějšího N. D., nemusil by národ český vůbec o svoje bytí vést vlastní zápas. Podobné aféry by se měla ujetí vždy Národní rada a vyšetřiti nestranně čestným soudem příčinu jednání obou stran a toho kdo se proviní přivést citelným trestem k vědomí národní příslušnosti. Novinami se ovšem podobné aféry nevyřizují. Kdyby se vyřídily co nejpřísněji rozsudkem národního areopagu, neměli bychom nikdy ve svém středu internacionální umělce, kteří o mravnosti národního ideálu ničeho vůbec nevědí. Neměli bychom ve společnosti naší otevřené hnisavé rány, které se pak nehojí po létech, jichž jed otravuje celý český život a ochromuje sílu národního nadšení."²⁹

Zdeněk Nejedlý, již jako docent hudební vědy, odsoudil Weisse pomocí sofistikovaných argumentů, které však s odstupem času ztrácejí svou sílu a zcela jasně se vyjevuje Nejedlého úporná snaha Weisse odstranit z nosné vývojové linie české národní opery. Ačkoliv Nejedlý explicitně zdůraznil, že aplikuje pouze umělecká kritéria hodnocení (např. sklon k veristicky atraktivním námětům z okruhu krvavých lidových her), nedokázal se oprostit od hluboce zakořeněného myšlení v intencích národní hudby:

²⁸ Ibid.

²⁹ Bohumil Benoni, *Moje vzpomínky a dojmy* (Praha: Nakladatel B. Kočí, 1917), 314–315.

Karel Weis začal [...] dílem hned velmi slibným, svou „Violou“ z r. 1892, o níž bychom zde byli mohli jednatí podrobně, kdyby byl Weis na této dráze vytrvat. Poněvadž nám však nejde o ojedinelá díla, nýbrž o zjev typické a vývojově důležité, můžeme se při „Viole“ spokojiti tímto konstatováním jejích nesporných kvalit, ale o dalším Weisově rozvoji v obo-ru české moderní zpěvohry mluvit nemůžeme. Nemám zde ani z daleka na mysli jazykovou neb vůbec národnostní otázku v tom směru, v němž ji Weis svým dalším působením v naší veřejnosti rozvířil. Toto stanovisko můžeme nechati úplně stranou a všimnouti si věci po stránce výlučně umělecké. „Viola“ jest dílem opravdu naše, vyrostlé z našich tradic, jest to slohem i duchem české dílo. Další Weisovo dílo „Polský žid“ však vybočuje naprosto z původní dráhy Weisovy. O něm můžeme říci bez úmyslu sebe méně chauvinistického, že není českým uměleckým dílem.³⁰

Zatímco Nejedlý Weise odsoudil tím, že o jeho díle odmítl hovořit, širokou hudební veřejností ceněný hudební kritik Emanuel Chvála podrobil Weisovu tvorbu podrobné analýze. Příklon k německé Praze umocněný navíc opovržení-hodnou operetní kompozicí však Chválu dovedl ke stejně krutému odsouzení:

Přes doporučivý zjev *Violy* a mnohoslibné okázale její přijetí, prvotní její úspěch záhy, mnohem dříve než se očekávalo, vyprchal. V roce jejího uvedení na jeviště dávala se všeho všudy šestkrát a teprve na konci března roku 1896 po mnohých, místy dosti podstatných změnách partitury [byla] provedena v novém nastudování, těšíc se opět okázalému přijetí a – zmi-zevši znovu po třetím představení, tentokrát na dobro.³¹ Nemůže se říci, že by Národní divadlo za Šubertovy správy bylo chovalo se neochotně či dokonce odmítavě k operní tvorbě domácí. Ale tékavost jeho repertoá-ru, usilujícího o vyrovnání vzniklých schodků kasovních, někdy i věcem životaschopným nedopřála, aby se zakotvily. Jsou umělci, které zanedbá-vání neb přímý odstrk okamžitě mrzí či roztrpčí, ale neodstraší. Weise, který celou svou existenci založil na prosperitě svých skladeb, odložení *Violy* neodvrátilo sice od skladby operní, ale způsobilo, že jda za chlebem, obrátil se s ní k jevišti – německému. Odpoutal se od českého umění, v jehož ovzduší zrodil se a vyspěl, a jal se rozmnožovat další prací svou hudební majetek německý. Ovšem, že v hudebním projevu jeho i nadále Čech se nezapřel, třeba na vně se jím nechlubil, ba příležitostně dokonce ho zapřel. Trpké zklamání! Oproti zářivému vzoru národní uvědomě-losti vůdců českého hnutí hudebního prorada toho sběhnuvšího epigona dvojnásob bolestně se nás dotkla. Nebylo mne tajno, co Weis zamýšlí,

³⁰ Zdeněk Nejedlý, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* (Praha: J. Otto, 1911), 163.

³¹ Národní divadlo dávalo operu pod názvem *Blíženci*, v roce 1896 byla podle archivu ND provedena čtyřikrát. Nově a s textem, který upravil Josef Vymětal, ji pak Národní divadlo hrálo ještě v roce 1917 (sedm představení).

vzal mne na potaz v příčině způsoblosti libreta druhé své opery, *Polského žida*, jež nedosti vhodně napsal mu vídeňský libretista Viktor Léon a poté přepracoval pražský německý hudební spisovatel a kritik Richard Batka, a sám zahrál mi novou svou německou operu. Přirozeně snažil jsem se od prvopočátku, a ještě v posledním okamžiku, odvrátiti Weise od jeho předsevzetí; připomněl jsem mu, že počinem svým spálí za sebou všechny mosty a upřímně litoval jsem toho, že zpronevěrou svou způsobí roztržku mezi námi. Weis vše vyslechl, zmínil se ještě o tom, že Kovařovic před nastoupením operní vlády v Národním divadle sliboval mu místo po svém boku a slibu nedostál, pak odešel – a 3. března roku 1901 byla premiéra jeho *Polského žida* v německém divadle. Od těch dob úplně přestaly mé styky s Weismem. *Polského žida* slyšel jsem teprve po šesti letech, u příležitosti jeho uvedení na jeviště Městského divadla Královských Vinohradů.³²

Chvála uměl v roce 1907 pochválit silné stránky Weisovy práce:

Mezi první českou operou Weisovou (Violou, 1892) a jeho první německou (Polský žid, 1901), po níž následovaly německé opery *Die Dorfmusikanten* a *Revizor*, uskutečnila se ve tvorbě skladatelově vedle záměny řeči přeměna vlivů a dramatického slohu kompozičního. Kdežto ve *Virole* převládá ještě záliba v uzavřených zpěvních číslech, stojí v *Polském židu* prokomponovaný text na prvním místě, stal se tedy v obmyslech pohyb kupředu, pokrok v nazírání na potřeby dramatické skladby a zároveň vzrostla schopnost k tomu, získaný názor učiniti skutkem. Partitura *Polského žida* obsahuje značně míň not než *Violy*, ale jsou vyzrálejší a významnější. Vloha tam i zde uplatňuje se s rozhodností. [...] U Weise obzvlášť vyvinut je smysl pro libý zvuk a pro charakteristické zhudebnění slova. Také dovede v hudbě své rozezvučeti citové tóny silného kmitu; tak bylo vždy a je též v *Polském židu*. Překypuje-li hříšnému Mathisovi srdce láskou otcovskou, nalézá přitom hudební projev citovou vroucnost posluchače zabavující a dojmavější. Vloha skladatele Weise vyniká zdravou schopností tvůrčí a má též mnoho schopnosti přizpůsobovací; tato schopnost způsobila zmíněnou již přeměnu vlivů. Kdežto ve *Virole* umělec byl nejpřístupnější vlivu Dvořákovu a též smetanismům rád se poddával, je lidová opera *Polský žid* zladěna do tónu mezinárodního a se zjevnou zúmyslností přiblížena opeře francouzské. Auber a Boieldieu působí určitě na skladatele *Polského žida*, ne snad proto, že kus hraje

³² Chvála k tomuto místu připojil poznámku: „O svém poměru k Weisovi a jeho *Polském židu* zmiňuji se blíže proto, že přes nezvratná, zde doložená fakta a přes jasné znění mého referátu v *Národním politice*, v kterém jsem vysvětlil sice, ale též odsoudil dezerci Weisovu, bylo v jistém deníku českém troudale tvrzeno, že schvaloval jsem počin Weisův. Inu, tiskařská černá se nezačervená ani při obsluze ovidní lži!“ Emanuel Chvála, *Z mých pamětí hudebních*, Filip Karlík a Jiří Kopecký, eds. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020 /v tisku/), kapitola Následovníci vůdců českého hudebního hnutí. Následující citace jsou převzaty ze stejného zdroje.

[se] v Elsasku, má tedy do Paříže mnohem blíž než do Prahy, nýbrž kvůli lehčí přístupnosti a obecnějšímu zájmu. S Polským židem chtěl skladatel, doma strádající a v nadějích do Violy skládaných zklamáný, obrátiti na se pozornost ciziny, se povznésti hmotně i umělecky. To se mu také podařilo. Polský žid, maje za východiště německé divadlo pražské, úspěšně putoval po zahraničních jevištích operních a na jeviště divadla Vinohradského dostal se jako opera v cizině již akreditovaná.

V Polském židu Weis nevyhýbá se zásadně ohlasům své domoviny; sousedská v prvním aktu bez rozpaku přenáší témata českých písní lidových do šenkovny elsaské vesnice, a začasť lze v hudební deklamaci slova postřehnouti, že skladatel ani nechtěl se vymaniti z vlivu Smetanova. Avšak jeho kosmopolitický názor zdůrazňuje se a francouzský vzor je v této opěře nápadnější německého.

Delší předehra navazuje na charakteristická témata opery a cenná vnuknutí skladatelova. Hlavní značka hudby, jednoduchost kresby a průhlednost barvitosti, již v ní se ohlašuje. Weis není sice přívržencem primitivismu, jako reakce proti přemrštěné komplikaci skladby a nadbytečnému nanášení barev v ní, avšak ještě méně přiklání se ku škole Richarda Strausse: jako protest proti směru tohoto zní jeho střídme kontrapunkující a též ve figuraci spoře si vedoucí orchestr, horlivě dbalý neochvějně zřetelnosti zpívaného slova, z kterého skutečně ani slabika se neztratí.

Při shrnujícím pohledu však Chvála nedokázal potlačit své zklamání:

Silný a výnosný úspěch *Polského žida* přirozeně posílil Weise v předsevzetí i dále komponovati na německé texty. Ukázalo se záhy, že Weis ve své skladatelské činnosti vyspěl na praktika, který všechny nepohodlné ohledy pouští mimo a hledí si svého prospěchu. Že cesta za tímto prospěchem nebude umělecky vzestupnou, snadno dalo se předpokládati; že však ostře odbočí od směru vážného snažení, že umělec s vlohou k seriózní činnosti zavazující, zvrhne se na operetního výdělkáře – tohoto smutného překvapení jsme se nenadáli. Bohužel není ojedinělé v českém hnutí hudebním. Když octne se na scesti vloha nikterak nadprostřední, snadno se ozelí; když však takto ztratí se talent slibný, dle vývoje svého k dobrým nadějím opravňující, je to bolestné!

Nehodlám se zde šířiti o operetní činnosti Weisově, o smutných vítězstvích hudebního ducha k lepším věcem zrozeného, kterých dobral se ve vleku zrůdného živlu, hlavně z Vídně se šířícího a ovzduší na jevišti i v hledišti divadel soustavně otravujícího. Snad udá se příležitost, řádění operety, které sleduji půl století, a k němuž, pokud skrovná síla stačila, nikdy nečinně jsem nepřihlížel, věnovati v těchto pamětech zvláštní kapitolu. Jen zběžně něco poznámek situačních v případě Weisově. Ostře protestoval jsem proti literárně přímo zločinnému znetvoření Gogolova

Revizora na operetu, k němuž přisluhovala hudba Weisova. [...] Naděje, že Weisův sklon k operetě, politováníhodný a nedůstojný jeho vloh, záhy pomine, nadobro zklamala. [...] Mysleli a věřili jsme zprvu, že exkurze Weisova do říše operety je jen dočasná, mimotní, nahodilá, důsledkem okamžité zaslepenosti, po níž nastane rozčarování, vítězství lepšího přesvědčení, návrat Weisův k opeře a trvalé jeho přilnutí k ní. Zatím dožili jsme se opaku všeho toho. Weis sice uprostřed svého operetního hýření náhle rozpomenul se na své poslání operní, vystřízlivěl a ve chvíli zvážnění jal se skládati operu, ale po té opět s plnou ochotou oddal se svodům operety. [...] Právem zazlívá se Weisovi jeho odpadlictví od české věci a jeho odklon od vážné tvorby, v které mohl prospívat a venkoncem i hmotně se zabezpečiti. Vždyť v cizině celkem jeho operám lépe se dařilo než jeho operetám. Není tedy na místě omluva, že k operetě utekl se z nouze, k uhájení živobytí. Spíše oprávněn tu odsudek lehké mysli, s kterou touze po pohodové a výnosné práci obětoval svou uměleckou pověst a zmařil i dosud maří naděje, do jeho činnosti skládané. Vzpomínám Dvořákova výroku o Weisovi: „Velký talent, ale nevím, bude-li z něho něco; je příliš nestálý a lehkomyšlný!“ Pro mne byl Weis zprvu zjevem nad jiné sympatickým a slibným; zamlouvala se mi jeho kyprá hudebnost, nerázovitá sice a ne obzvlášť vybíravá, ale upřímná a čilá, vědomostmi odbornými nevalně zatížená, ale instinktivně k dobru tíhnoucí. Německá éra jeho činnosti skladatelské mně ho nadobro odcizila.

Zpátky do dějin?

Má-li se Karel Weis – a nejen tento umělec – vrátit do zorného pole hudebních dějin, nabízí se řada možností. Zejména musí promluvit samotná síla autorova díla.³³ Navzdory výtkám vůči Weisově značně individualizovanému přístupu ke sbírání folklóru, nelze Weisův vklad k záchraně jihočeských lidových projevů ani dnes pominout, např.: „Weisovo životní dílo však vyvrcholilo v jiném úseku jeho svědomité činnosti, totiž v sběratelství českých lidových písní. Sbírat a harmonizovat lidové písně začal již v letech devadesátých [...]“.³⁴ Díky sběratelské činnosti může ožívat zájem o Weise v konkrétní lokalitě (Planá nad Lužnicí, Veselí nad Lužnicí): „Osobnost a zejména dílo Karla Weise nemusejí připomínat přehledové příručky dějin hudby a drobné studie, může vystoupit z tišin archivu,

³³ Po uvedení *Polského žida* ve Státní opeře v sezoně 2000/2001 ke stému výročí premiéry naštěstí vyšla nahrávka s Richardem Haanem v hlavní roli. Viz Karel Weis, *Polský žid/Der polnische Jude*, Bohumil Gregor, dirigent, Jiří Nekvasil, režie, (Praha: Státní opera Praha, 2001).

³⁴ Ota Fric, „Weis, Karel“, in *Hudba na Kroměřížsku a Zdounecku* (Kroměříž: Osvětové sbory na Kroměřížsku a Zdounecku, 1941), 213–215; zde 214.

zazní a více než zaujmout; [...]“.³⁵ A návaznosti na Weisův vztah k lidovému prostředí zůstával v roce 1962 na programech následující segment Weisova díla: „Zejména stylizace českých lidových tanců (někdy i v nové instrumentaci), až dvořákovsky průzračně čisté a vervní a prozrazující důvěrnou znalost folklórního materiálu, žijí dodnes v repertoáru dobré populární hudby.“³⁶ V Roce české hudby 2014 bylo připomenuto, že Ilja Hurník uvedl „před necelými dvaceti léty“ nahrávku Weisovy Symfonie c moll a v sezoně 2000/2001 zazněla ve Státní opeře Weisova opera *Polský Žid*.³⁷ Avšak ojedinělá uvedení bez možnosti pořídit si nahrávku zůstávají bez očekávaného dosahu.

Pokud by někdy v budoucnu měla vzniknout Weisova biografie, bude nutné prověřit řadu informačních zdrojů. Weisův dům při Blatském muzeu ve Veselí nad Lužnicí pečuje o fond v rozsahu 85 kartónů. Část pozůstalosti se nachází i v pražském Českém muzeu hudby.³⁸ Vzhledem k Weisovu výraznému mezinárodnímu přesahu, je nutné počítat s archivními fondy jak v Evropě, tak kupříkladu v USA (Metropolitní opera v New Yorku).³⁹ Prozatím zůstává činnost Karla Weise tématem diplomových prací.⁴⁰ S odstupem času se otupují někdejší výtky

³⁵ Martin Tichý, „Národopisný večer k 70. výročí úmrtí slavného plánského luftáka, hudebního skladatele a sběratele lidových písní“, *Hudební rozhledy* 67, č. 5 (2014): 17. Nejnověji s Weisovými sběry pracuje publikace: Lubomír Tyllner, *Písňe, letanie a modlitby, ktoré pri pohrbbech zpívati se mohou* (Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2017), 23, 118.

³⁶ Jaroslav Merkl, „Jubileum Karla Weise“, *Hudební rozhledy* 15, č. 3 (1962): 124.

³⁷ Martin Tichý, „Národopisný večer k 70. výročí úmrtí slavného plánského luftáka, hudebního skladatele a sběratele lidových písní“, *Hudební rozhledy* 67, č. 5 (2014): 17.

³⁸ V ČMH se nachází cca 30 kartónů zejména s Weisovými skladbami, tento soubor pochází z šedesátých let 20. století a zůstává neveřejným v tzv. 1. stupni evidence. Viz také http://listky.nm.cz/catalogue/cat_letter.php?PHPSESSID=fc94116b6df4c345349ad145275093a9&rootdir-catID=1%401&submitCatOK=OK a <http://nris.nkp.cz> (17. 11. 2019).

³⁹ Viz namátkou Národní knihovnu v Berlíně, jež uchovává 12 dopisů Karla Weise Gustavu Bockovi z vydavatelství Bote und Bock a 1 dopis Karla Weise neznámému adresátovi (viz <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/query?q=ead.creator.gnd%3D%3D%22130175773%22#>; 17. 11. 2019), nebo vídeňskou Městskou a zemskou knihovnu, kde byl zachycen 1 dopis mezi Karlem Weisem a Maxem Kalbeckem (viz: http://aleph21-prod-wbr.obvsg.at/F/8M8Y9KV-GBCEAU9JNTFAQDJEJMXBYQU5B5NTBGLK5X1VD7TXGAK-13959?func=full-set-set&set_number=000481&set_entry=000002&format=999; 17. 11. 2019), jiným informačním zdrojem může být vídeňská Státní opery (viz <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/657/production/1032>, 11. 11. 2019).

⁴⁰ Viz Lenka Florová, *Sběratel Jihočeských písní Karel Weis a využití jeho díla v hudební výchově*, diplomová práce (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1990); Jana Warišová, *Karel Weis – hudební skladatel a sběratel blatského folkloru*, diplomová práce (Ostrava: Ostravská univerzita, 2012); Lucie Hochmanová, *Karel Weis, průkopník české filmové hudby* (Brno: Masarykova univerzita, 2016). Anglický překlad libreta je předmětem novodobého reprodukování; viz Karel Weis, *The Polish Jew*, English translation by Sigmund Spaeth and Cecil Cowdrey after the German libretto by Victor Leonard and Richard Batka (New York: Fred Rullman, 1921) [Stanford University Libraries, California 2009].

o nedostatku Weisova národního uvědomění a do popředí může vystoupit nejen prvoplánově pozoruhodný počín, jakým je Weisova práce na poli filmové hudby, ale zejména kvalitní a ve své době – přímou provozovací praxí – ověřené tituly.⁴¹ Jsme přesvědčeni, že vedle *Polského Žida* je takový dílem komická opera *Viola*, o které se vyplácí – na místo závěru – ztratit několik slov.

Je dobře známým faktem, že Shakespearovu hru *Večer tříkrálový* upravila pro Bedřicha Smetanu do podoby libreta Eliška Krásnohorská. Kompozice však zůstala torzem. Nakonec to ale přece jenom byla *Viola*, která v operní podobě vstoupila jako první na české operní jeviště a dokonce i naplnila předpoklad o mezinárodním ohlasu české opery podle námětu světově proslulého Williama Shakespeara. Řečeno ještě jiným opisem, Weis se stal prvním skladatelem, který dokázal zvládnout Shakespeara v české opeře. Autor si nechal operní text napsat Bedřichem Adlerem, Richardem Schubertem a Václavem Novohradským.⁴² Po úspěšné premiéře v Národním divadle 17. 1. 1892 došlo k dalšímu uvedení v roce 1896, pro které Weis zvolil několik úprav. Třetí verze opery vznikla díky uvedení ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1902 (dílo bylo uvedeno pod názvem *Die Zwillinge*, 16. 12. 1902). Nové zpracování na základě převodu německé verze zpět do češtiny (úpravy provedl Josefa Vymětal) uvedlo roku 1917 Národní divadlo pod názvem *Blíženci*.

Nahrávku Weisovy *Violy* postrádáme, zachoval se však provozní materiál, který poměrně dobře zachycuje složité osudy díla.⁴³ Původní rozvržení výstupů

⁴¹ Ke snímku *Magdalena* na námět Josefa Svatopluka Machara z roku 1920 se pojí Weisovy barvitě vzpomínky: „Přes všechnu tehdejší nehotovost a nesmírnou rozvlácnost filmu nalezl jsem v látce tolik hudebnosti, že myšlenka napsat 'filmovou operu' nezdála se mi již tak odstrašující. [...] Ale při zkoušce hudba s obrazy neprosto nesouhlasila. Snívá milostná scéna střetla se mi s robustním motivem opilého otce, dětská melodie připleťla se mi mezi maloměstské klepny a smuteční pochod zapadl rovnou do prance v hospodě. Ošemetná situace. Na štěstí rozlulil ji rázem přítomný pan Hans Dorasil, virtuos na housle a majitel biografu z Moravské Ostravy. ‚Pane kolego‘, oslovil mne blahosklonně, ‚dal jste si ten film změřit na metry?‘ ‚To ne,‘ zarazil jsem se. ‚Komponoval jsem jen tak od oka, podle knihy‘“; Weis, Karel, „Hudba na metry“, *Hudební výchova* 18, č. 2 (únor 1937): 27–28; zde 27. Weisovi se podařilo vydat klavírní výtah: Karel Weis, *Magdalena* (Praha: První československý průmysl pro rytí a tisk not Em. Starý, 1921). Připomeňme, že samotné prvenství je někdy dostatečně silným impulzem k obnovené premiéře, na příklad opera *Zakletý princ* Vojtěcha Hřimalého byla v Českých Budějovicích uvedena roku 2016 s účinným reklamním sloganem „historicky první česká pohádková opera“ (<https://jihoceskedivadlo.cz/opera/aktualne?qid=1283>; 21. 8. 2016).

⁴² V literatuře je rozšířen názor, že Weis v podstatě vycházel z libreta E. Krásnohorské, což neodpovídá skutečnosti. Již rozhodnutí přidělit *Viola* sopránový obor a Sebastiana řešit jako první tenorovou roli podstatně mění možnosti v rozložení scén. Viz Lubomír Tylner, *Karel Weis – život a dílo* (České Budějovice: Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, 1986), 11.

⁴³ Libreto v češtině vyšlo již roku 1891 (Praha: vlastní náklad, tisk Otakar Heinrich), v němčině o rok později (stále pod názvem *Viola*, Prag: Selbstverlag, Druck von Anton Purkrábek). Viz Archiv Národního divadla v Praze (dále AND), sign. 36/L12, 36/L5.

do tří aktů respektovalo pravidelnou souměrnost: každé dějství obsahovalo 9 výstupů. Ovšem již uvedení v roce 1896 si vyžádalo řadu škrtů v 1. a 3. jednání.⁴⁴ Jednalo se zejména o redukci sborů, které po vzoru francouzské opery dodávaly opeře „mořský“ lokální kolorit; tentýž sbor rybářů, kteří se vracejí z moře, původně otevíral operu a tvořil i kontrast k árii zoufalé Violy ve 3. výstupu 3. aktu. Novým řešením se stal náladový sbor, který po předešlé opěvoval klidné moře (zachovaly se dokonce dvě textové verze tohoto sboru).⁴⁵ Německá verze opery obsahuje sbor o moři v 8/I a k dialogu Violy s Lorenzem (původně 2/I, nyní 1/I) Weis dokonponoval orchestrální „bouři“, čímž se přiblížil k nápadu známému ze Smetanovy *Violy*.⁴⁶ Tato „německá“ verze opery se oprávněně stala podkladem pro uvedení v češtině roku 1917, neboť představuje nejsevěřenější tvar bez zbytečných zastavení spádu děje. Poslední dějství obsahuje nakonec pouze 7 scén, a přitom právě zde došlo k rozšíření prostoru pro komické výstupy Malvolia (redukovány naopak byly výstupy Violy, jež je před odhalením své totožnosti konfrontována rozhořčeným Antoniem a lidem).

Weisovo hudební zpracování je v každém okamžiku srozumitelné. Rychlé střídání recitativních a ariózních ploch umožňuje postavám předstírat i promlouvat stranou a tím odhalovat své pravé emoce. Veseloherní švih Weise přivedl k práci s očekávanými operními konvencemi, jež zestručnil a velmi zručně vygradoval do virtuózní podoby. Všechna tři finále soustřeďují hlavní postavy v různém psychologickém rozpoložení: převládající homofonní sazba dává vyniknout stručným sólovým výpadům. Postavy a prostředí Weis charakterizoval díky žánrům a typickému zvuku, např. hospodské kumpány Tobiáše, Ondřeje a Šaška Weis spojil s polkovým doprovodem a paralelními sextakordy, které zaznívají jako v orchestru, tak při smíchů této veselé trojice. Úvodní sbor Weis řešil jako barkarolu, bodří rybáři vystupují z lodí opět na polkový rytmus. K Malvoliovi přiléhají artistně obřadné pultónové vzdechy. Úvahy Violy, Sebastiana i Olivie doprovází vypracovaná polyfonní faktura. Poměrně stereotypní práci s hudebními reminiscencemi a mechanické vršení doprovodných figur vyvažují svěží imitační části, zejména kánon Ondřeje, Tobiáše a Šaška „Že láska sladké jádro má, chrup se slupkou si práci dá!“ (5/I).

Weis (a jeho libretisté) se drželi veseloherního žánru opery, zdůraznili význam komických postav, které „řadí“ na pozadí příběhu domněle utonulých dvojčat;

⁴⁴ Viz libreta nápovědy (AND, sign. 36/L1) a režie (AND, sing. 36/L10).

⁴⁵ Klavírní výtah datovaný 1891 (AND, sign. 2 C 119) obsahuje přelepený text na mnoha místech. Vpisek „začátek opery“ na s. 18, kde začíná sbor rybářů, dokumentuje nespokojenost s tímto „dekorativním“ sborem.

⁴⁶ Viz režijní klavírní výtah (AND, sign. 2 D 138/4): Karl Weis, *Die Zwillinge*, Klavier-Auszug vom Komponisten (Berlin: Adolph Fürstner, [1908]). Libreto (AND, sign. 36/L7): Karl Weis, *Die Zwillinge*, Text nach William Shakespeares „Was Ihr wollt“ (Berlin: Adolph Fürstner, 1909).

vytratila se mnohvrstevnatost Shakespearovy hry, ve které nechybí smutek a melancholie. Tato přímočarost svědčila publiku zvyklému na Nicolaiovy *Veselé paničky windsorské*, ale doba fin de siècle – jež poznala Verdiho *Falstaffa* a měla již k dispozici kvalitní překlady Shakespearových her – byla připravena na náročnější operní koncepce, kterým mohl vyhovět básník Jaroslav Vrchlický v roli libretisty. Vůči opusům Z. Fibicha (*Bouře*) a J. B. Foersterova (*Jessika*) tvoří Weisova *Viola* odlehčený protějšek dovolávající se těch nejlepších singspielových tradic. Kritika Emanuela Chvály z 19. 1. 1892 skvěle vystihuje přednosti Weisovy operní prvotiny a zůstává dodnes jejím aktuálním hodnocením:

Rád přiznávám se k tomu, že se mi zamlouvá, že byl jsem jí příjemně překvapen. Ne snad, že byl bych pochyboval o hudební vloze Weisově ku skladbě operní. Na jisto postavil tento skladatel svůj vynikající talent v předchozích dílech v písních a věcech klavírních, najmě v kantátě Triumfátor, a nikoliv neprávem bylo opětovně tvrzeno, že Weis ne valně psavý, v našem hudebním dorostu je nejnadanější. Tedy v příčině vlohy nechovali jsme obav. Avšak pro operu hudební vloža o sobě nestačí. Tu potřebí ještě mnohých jiných způsoblostí: správného vycítění dramatickosti, náležitého jejího zdůraznění, daru případné charakteristiky, smyslu pro vnější působivost jevištní, znalosti divadelního efektu zpěvního a instrumentálního a – je-li vše to pohromadě – porozumění pro plastickou deklamaci zpívaného slova, bez které v moderní opeře nelze dosíci plného účinku. Ze všech těchto způsoblostí ve skladbě Weisově některé dosti, jiné méně ostře vystupují; avšak všady jest jich tolik, že ve spojení s nepopíratelnou vlohou operní prvotině dopomohly k efektivnímu úspěchu. Zde netřeba chápati úspěch v ten smysl, že mladý skladatel, odváživší se první opery, jakž takž se ctí obstál a veřejností vedle blahopřání k potěšitelnému začátku byl zmocněn složití další, lepší opery. Zde po mém soudě hned napoprvé napsána opera životná, divadelně způsobilá, tedy žádáná z těch, jimž s vavřínem na uvítanou zároveň podává se vavřín na rozloučenou. Opera Weisova utváří se tak, že posluchač neuondá se v ní nehotovostmi začátečníka, který každou chvíli pociťuje rozpak a stokrát klopýtné přes upuštěný efekt, nýbrž bez mučivé únavy darů bohatého a štědrého talentu může užívatí jaře, nenuceně. Přijde se při tom ovšem někdy na pecky nestravitelné, avšak to, jak známo, přihází se též při požívání nejvyzrálejšího ovoce. [...] Vynalézavost Weisova je bohatá a způsob, kterým nápady se rozprádají a spojují dodává jeho hudbě rys energičnosti; o bezmoci a bezradnosti, která by nezbytně vedla k tomu, opřít se o cizí majetek, v partituře *Violy* není stopy.⁴⁷

⁴⁷ Emanuel Chvála, *Z mých pamětí hudebních*, Filip Karlík a Jiří Kopecký, eds. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020 /v tisku/), kapitola Následovníci vůdců českého hudebního hnutí.

Banishment of Karel Weis from the Czech Music History

Abstract

Karel Weis (1861–1944) studied at the Prague conservatory and organist school, and received further training from Antonín Dvořák and Zdeněk Fibich. He played piano accompaniments for an excellent violinist František Ondříček, and having successfully applied for the Austrian state scholarship for artists multiple times, he strived for building his career exclusively on composing. Even though he made contributions to several areas (song, symphony, film music), his domain was musical theatre. He was the first Czech composer to make his debut in the National Theatre; his opera *Viola* addressed a Shakespearean theme, inspired by the *Twelfth Night*. It was premiered in the National Theatre in 1892. Following disagreements with the management of the National Theatre, Weis decided to offer his next opera to the New German Theatre in Prague, and his opera *The Polish Jew* premiered here on March 3, 1901. It soon became an opera hit at a number of foreign stages, and was performed even in the Metropolitan Opera in New York. The unexpected success of the artwork, but especially its staging elsewhere than the National Theatre resulted in a number of Czech musicians calling Karel Weis a traitor to the nation. As a result, the written history of the Czech musical culture of 1800s and 1900s omits the name of Karel Weis. This treatise aims to analyse the status quo around the year 1901 and point out unjust and superficial evaluations of Weis's personality and work from the vantage point of shallow national attitudes and patriotism.

Vyhoštění Karla Weise z dějin české hudby

Abstrakt

Karel Weis (1861–1944) studoval na pražské konzervatoři a varhanické škole, dále se školil u Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha. Byl klavírním doprovadcem vynikajícího houslisty Františka Ondříčka a jako několikanásobný úspěšný žadatel o rakouské státní stipendium pro umělce se pokoušel postavit svou kariéru výhradně na skladatelské činnosti. Ačkoliv zasáhl do několika oborů (píseň, symfonie, filmová hudba), jeho doménou se stalo hudební divadlo. Jako první český skladatel debutoval na scéně Národního divadla s operou na shakespearovský námět: opera *Viola* podle hry *Večer tříkrálový* měla premiéru roku 1892. Po neshodách s vedením Národního divadla se Weis rozhodl zadat další operu pražskému Novému německému divadlu a dne 3. 3. 1901 si zde odbyla svou premiéru opera *Polský žid*, jež se záhy stala operním hitem řady zahraničních scén a byla uvedena i v newyorské Metropolitní opeře. Neočekávaný úspěch díla,

ale zejména její uvedení mimo Národní divadlo vedlo řadu českých hudebníků k označení Karla Weise za vlastizrádce. Weis se tak ani nedostal do psaných dějin o české hudební kultuře 19. a 20. století. Studie se snaží analyzovat situaci kolem roku 1901 a upozornit na nespravedlivá a povrchní hodnocení Weisovy osobnosti a jeho díla z pozic povrchních národních stanovisek a vlastenectví.

Keywords

Karel Weis; *Polský žid*; *Der polnische Jude*; *The Polish Jew*; Czech opera

Klíčová slova

Karel Weis; *Polský žid*; *Der polnische Jude*; *The Polish Jew*; česká opera

Jiří Kopecký
Katedra muzikologie FF UP Olomouc
jiri.kopecky@upol.cz