

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění
Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**JIŘÍ PAUER A KOMORNÍ TVORBA S PŘEVAHOU
SMYČCOVÝCH NÁSTROJŮ**

PAVLA MAZANCOVÁ

Vedoucí práce: doc. MgA. Leoš Čepický

Oponent práce: MgA. Jiří Panocha

Datum obhajoby: 7.6.2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music
Violin

BACHELOR'S THESIS

**JIŘÍ PAUER AND CHAMBER WORKS WITH
PREDOMINANCE OF STRINGED INSTRUMENT**

PAVLA MAZANCOVÁ

Thesis advisor: doc. MgA. Leoš Čepický

Examiner: MgA. Jiří Panocha

Date of thesis defense: 7.6.2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

JIŘÍ PAUER A KOMORNÍ TVORBA S PŘEVAHOU SMYČCOVÝCH NÁSTROJŮ

vypracovala 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.

Anotace

Tato bakalářská práce s názvem Jiří Pauer a komorní tvorba s převahou smyčcových nástrojů je rozdělena do tří kapitol. První kapitola se věnuje skladatelově osobě, jeho studiu, profesím a hudební řeči. Druhá část se zabývá sepsáním všech dostupných komorních děl pro smyčcové nástroje Jiřího Pauera. K většině skladeb je připojen datum vzniku a prvního uvedení, rok vydání a nakladatelství, dostupná nahrávka, stručná analýza a okolnosti vzniku díla. Ve třetí části jsou zařazeny vzpomínky jeho studentů. V závěru shrnuji své získané poznatky.

Klíčová slova

Jiří Pauer, komorní tvorba, smyčcové nástroje, Smetanovo kvarteto

Abstract

This thesis titled Jiří Pauer and chamber works with predominance of stringed instruments is divided into three chapters. The first chapter deals with the composer's person, his studies, professions and musical style. The second part consists of listing all of Jiří Pauer's available chamber works for string instruments. Most of the compositions include the date of creation and first performance, the year of publication and the publisher, an accessible recording, a brief analysis and the origin of the work. The third part includes the memories of his students. In the conclusion I summarize my findings.

Keywords

Jiří Pauer, chamber music, string instruments, Smetana Quartet

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Životopis Jiřího Pauera.....	9
2.1. Dětství a mládí Jiřího Pauera.....	9
2.2. Jiří Pauer jako žák a student.....	9
2.3. Dospělost.....	10
3. Pauerova hudební řeč.....	12
4. Skladby pro dětské interprety.....	13
4.1. Deset na jedné šňůrce.....	13
4.2. Malá suita pro troje housle.....	13
4.3. Dvanáct duet pro dvě violoncella.....	14
4.4. Capriccia pro housle a klavír.....	14
5. Skladby pro sólové nástroje.....	16
5.1. Rapsodie pro violoncello.....	16
6. Skladby pro 2 – 3 nástroje.....	18
6.1. Sonatina pro housle a klavír.....	18
6.2. Sonáta pro violoncello a klavír.....	19
6.3. Klavírní trio.....	21
6.4. Sonáta pro housle.....	22
7. Skladby pro smyčcový kvartet.....	23
7.1. Smyčcový kvartet č. 1.....	24
7.2. Smyčcový kvartet č. 2.....	25
7.3. Smyčcový kvartet č. 3.....	26
7.4. Serenáda pro čtyři.....	29
7.5. Smyčcový kvartet č. 4.....	30
8. Vzpomínky Pauerových studentů.....	31
8.1. Otomar Kvěch.....	31
8.2. Jiří Gemrot.....	32
8.3. Hanuš Bartoň.....	33
9. Závěr.....	35

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je vytvořit průvodce Pauerovou smyčcovou komorní tvorbou. Práce může sloužit jako pomocník pro hráče na smyčcové nástroje, kterým se stejně jako mně Pauerův styl a hudební vyjadřování zalíbí, například z jeho nejhranějších děl – trumpetového, fagotového či hornového koncertu a rádi by nějakou skladbu zařadili do svého repertoáru.

Bakalářská práce začíná Pauerovým životopisem zaměřeným na jeho dobu studií i profesního života. Záměrně se nevyjadřuje k politickým postojům a soustřeďuje se na osobnost Jiřího Pauera čistě z uměleckého hlediska.

Druhou a nejobsáhlejší částí práce je seznam skladeb doplněný o okolnosti vzniku a rozbor daného díla s názornými ukázkami. Aby byly údaje o skladbách pro případné zájemce úplné, připojila jsem k většině rozebíraných skladeb i jejich přibližné celkové trvání a nahrávku, kterou jsem měla k dispozici.

Do tématu této práce by mělo být zařazeno ještě několik skladeb, o jejichž existenci jsem se z různých zdrojů dověděla, bohužel jsem však k jejich analýze nesehnala potřebné materiály. Řeč je o *Sonátě pro violoncello a klavír č. 2* z roku 1991, o *Čtyřech skladbách pro housle a klavír* z roku 1995, o *Akvarelách a Miniaturách pro housle a klavír*, vše též z roku 1995.

Na závěr této bakalářské práce jsou zařazeny vzpomínky Pauerových studentů, kteří jsou dnes již také profesory Hudební akademie múzických umění v Praze. Rozhovory, které jsem použila, prošly mou redakcí a jejich znění není úplné.

2. Životopis Jiřího Pauera

2.1. Dětství a mládí Jiřího Pauera

Jiří Pauer se narodil 22. února 1919 v Libušíně u Kladna. Vyšel ze skromných poměrů. Jeho otec byl horníkem na dole Schöller, maminka vypomáhala při různých zemědělských pracích. Už jako malý chlapec toužil Jiří Pauer po vzoru otcových přátel hrát v hornické kapele. Začal se tedy učit hrát na housle a později i na křídlovku. Jelikož věděl, že ho rodiče nebudou moci živit na studiích, vymyslel, jak jim ulehčit a zároveň studovat hudbu, a přihlásil se na vojenskou hudební školu. U přijímacího řízení sice obstál, ale nebyl přijat pro svou drobnou postavu. Přihlásil se tedy v roce 1934 ke studiu na učitelském ústavu. Přivydělával si jako hudebník a založil vlastní taneční orchestr mající za vzor a v repertoáru skladby Jaroslava Ježka. Po maturitě v roce 1938 učil na školách základního stupně – v Potvorově na Karlovicku, v Lomničce, Kladně a dalších.

2.2. Jiří Pauer jako žák a student

Jiří Pauer byl v kompozici žákem Otakara Šína, Aloise Háby a Pavla Bořkovce. Otakar Šín (1881 – 1943) byl skladatel, pedagog a teoretik. Vydal několik objevených teoretických spisů v oblasti novodobé harmonie.

Pauerovo studium u Otakara Šíny bylo soukromé. Školská správa konzervatoře tehdy odmítala posluchače, kteří již měli zaměstnání. Šín byl jako skladatel sice zastáncem ustálených kompozičních norem klasiků, své žáky však vedl soustavně k uplatňování nových možností.

Po Šínově smrti v lednu 1943 přešel Pauer k Rudolfu Karlovi (poslední žák Dvořákův), u kterého studoval instrumentaci. Tuto spolupráci bohužel velmi brzy ukončilo skladatelovo zatčení v březnu téhož roku.

Náhoda přispěla k seznámení Pauera s Aloisem Hábou, kdy za jednoho deštivého dne Pauer na Hábu v Nuslích narazil, vypověděl svoji stávající situaci a Hába ho následně pozval neformálně na svou přednášku.

K Aloisu Hábovi získal Pauer velmi brzy zcela mimořádný vztah. Jak sám píše ve svých pamětech Kontrapunktů života: „Patřilo ke kouzlu jeho osobnosti, že v

posluchačích dovedl probouzet nadšení a bezpříkladnou oddanost k hudbě. Dodával plnými hrstmi chuť do práce a to hlavně ve chvílích, kdy se člověku příliš nedařilo."

Jak to samozřejmě bývá, někdo Hábovu čtvrttónovou teorii přijal, někdo ne.

Pro Pauera měla ale prvořadý význam teorie o atematice, o stálém obměňování tématu. „...Hába ji zdůvodňoval samotným životem, v němž se vše neustále mění a nic se nevrací ve stejné podobě. ... pokaždé hovořil o nejnovější tvorbě velmi zajímavě a poutavě.“¹

Uzavření vysokých škol postihlo také konzervatoř, Pauer ji tedy nedokončil.

Když však byla po osvobození založena Akademie múzických umění, přešel už rovnou sem.

Pauerův učitel skladby na AMU Pavel Bořkovec měl především výjimečný cit pro formu, čistotu stylu, instrumentaci a vedení jednotlivých hlasů. Vštěpoval studentům kázeň a učil je trpělivosti a preciznosti.

Pavel Bořkovec (1894 – 1972) absolvoval mistrovskou školu pražské konzervatoře u Josefa Suka. Vlivem Honeggerových a inspirován neoklasicismem došel k silnějšímu zdůraznění rytmu a rytmiky spolu se zvukovou stránkou skladby. To mohlo mít později také vliv na formování dynamické osobnosti Jiřího Pauera.²

V roce 1950 Pauer absolvoval AMU, jako absolventskou práci předložil *Koncert pro fagot a orchestr* a operu pro malé i velké *Žvanivý Slimejš*.

2.3. Dospělost

Ještě jako student AMU byl už Pauer učitelem na Městské hudební škole.

V roce 1949, kdy byla založena Hudební artistická ústředna byl jmenován ústředním hudebním referentem. V říjnu 1951 byl jmenován přednostou hudebního oddělení ministrestva školství, věd a umění. Od července 1952 do října 1953 byl ve funkci hlavního hudebního redaktora a náměstek předsedy Československého rozhlasového výboru. V letech 1953-55 a 1965-67 byl Pauer vedoucím opery Národního divadla. Mezi léty 1955 a 1958 byl tajemníkem, později i generálním tajemníkem Svazu československého rozhlasu. Ředitelem České filharmonie se stal v únoru 1958 a působil zde až do roku 1980 a ředitelem Národního divadla v Praze byl od počátku roku 1979 do revolučního roku 1989.

1 Pauer (1995), s. 22-23.

2 Pospíšil (1989), s. 85.

Sám Pauer se o svém profesním životě vyjadřuje následovně:

„U mě se pracovních let nedopočítáte, protože mně se vždycky překrývala nejmíň dvě zaměstnání. A kromě toho jsem taky učil na Akademii múzických umění. Jenže tam bylo pár hodin a mohl jsem si ty hodiny přizpůsobit svým povinnostem, protože to byla individuální výuka.“³

³ Marhounová (1993), s. 94.

3. Pauerova hudební řeč

Již ve svých prvních instrumentálních skladbách projevila Pauer vyvážený cit a smysl pro zvuk hudebních nástrojů. Jeho hudební řeč má stylovou čistotu, typickou svým jasem a temperamentní energií.

Jeho skladby upoutávají svou srozumitelností a osobitostí a dokazují, že i když autor neslevuje ze závažnosti obsahu i tvůrčího záměru, má při kompozici vždy na mysli nejširší okruh posluchačů.

Typickým prvkem Pauerovy tvorby je elementárně dravý způsob rytmického vyjádření. Často se objevují synkopy, metrické proměny, trioly a ostinata.

I jeho melodika bývá tak výrazná, že mnohé se dá zapamatovat již na první poslech.

Pauer píše na jedné straně díla plná humoru, veselých českých popěvků, díla se smyslem pro ironii, parodii, v druhé oblasti však vytváří věty plné lyrické meditace, někdy až bolestné, vážně se zamýšlející nad životem.

4. Skladby pro dětské interprety

Tvorba pro děti byla vždy v popředí Pauerova zájmu. Ať už pro děti jako posluchače (například pohádková aktovka *Žvanivý slimejš*, zpívaná hudební pohádka *Červená Karkulka* či balet *Ferda Mravenec*), tak pro děti jako interprety – drobné klavírní skladbičky, cykly dětských písní či sborů.

Z děl pro smyčcové nástroje (s doprovodem) to jsou:

4.1. Deset na jedné šňůrce

Deset snadných přednesových skladbiček pro housle v 1. poloze a klavír, vydané ve vydavatelství Panton roku 1959 a revidované dr. Josefem Mickou.

Rozsah skladbiček se na počet taktů pohybuje mezi 16 až 49 takty. Pauer se zde nebojí v rámci jedné skladbičky střídat takty, což může být pro děti prvních ročníků problematické, leč velice užitečné, jelikož v soudobé hudbě se s tím setkáváme velice často. Užívá i pětiosminový takt, jak je tomu například ve čtvrté části *Stroj*, či sedmiosminový takt v části deváté – *Zbytečná rozmluva*.

8. část s názvem *Lidová* je 16ti taktovou variací na píseň *Ej padá padá rosička* a jako jediná z deseti skladbiček má předznamenání.

Každé dílo tohoto cyklu nese všechny rysy Pauerovy osobité hudební řeči. Protože Pauer byl houslista a měl jako učitel bohaté pedagogické zkušenosti, dokázal vytvořit v cyklu „10 na jedné šňůrce“ dílo, které obohacuje i naši soudobou, ne příliš rozsáhlou instruktivní literaturu.⁴

4.2. Malá suita pro troje housle

Malá suita vznikla v roce 1964. Náročnost všech tří hlasů je zcela vyvážená, všechny hlasy mohou být zahrány v první poloze.

Stejně tak jako předchozí cyklus *Deset na jedné šňůrce* i tuto suitu revidoval dr. J. Micka. *Malá suita* byla vydána v roce 1967 Státním hudebním vydavatelstvím v Praze.

⁴ Válek (1959).

Suita má pět částí a tíhne ke starším slohům.

Preludium je úvodní minutová část převážně v čtyřdobém taktu. V pátém taktu předvětí i závětí končí taktem třídobým.

Gigue – svižná taneční část v šestiosminovém taktu s typickými imitačními nástupy tématu. Stejně jako předchozí část je v tónině C dur.

Scherzino pizzicato. Jak název napovídá, jedná se o část předepsanou ve všech hlasech pizzicato. Malá dvoudílná forma s reprízou v tříosminovém taktu.

Smutná událost – tečkovaná figura provází tuto c mollovou část. Najdeme zde střídání taktů i dvojhmaty, nanejvýš však sexty a oktávy.

Furiant je poslední a trochu náročnější částí střídající tři a dvoudobý takt.

Celková délka *Malé suity pro troje housle* je osm minut.

4.3. Dvanáct duet pro dvě violoncella

Tato skladba z roku 1969 byla určena, jak píše sám autor ve svých pamětech *Kotrapunky života*, pro Antonína Kohouta a jeho dceru Mášu, aby věčně "nedrbali" starou muziku. Premiérována byla 19. ledna 1972 na Hudební středě v Klubu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU) v Praze. Setkat se můžeme též s verzí pro violu a violoncello. Všechny *Dvanáct duet pro dvě violoncella „pro domácí muzicírování“* má dohromady délku 16 minut.

Dueta jsou stručné, formálně nerozvinuté věty. Každá skladbička vychází z konkrétního technického problému: odlišnosti smykových řešení, polohových kombinací, pevných i ad libitních rytmů, různého tónového položení atd.⁵

4.4. Capriccia pro housle a klavír

Capriccia mají pět částí a vznikla roku 1952. Celková délka všech pěti částí je 13 minut, k poslechu jsem měla flétnovou verzi, kterou nahrál Jiří Válek a Martin Fila. Tato skladba je pozoruhodná tím, že je napsána hned pro několik nástrojových variant v sólovém hlase. Ve stejné poloze a stejný part jako pro housle využívá hoboj. Úprava pro flétnu je v některých částech o oktávu výš. Můžeme se též setkat s verzí pro fagot

⁵ Kuna (1972), s. 104.

či violoncello (oproti houslové) o oktávu níž nebo pro klarinet in B znějící ve stejné poloze jako housle.

První část *Allegro* je malá třídílná forma s reprízou. Krajiní části jsou veselé a svižné, prostřední díl je kantabilní. Druhou částí *Adagio* prochází stále stejná figurace v klavíru, sólový hlas je smutnou písničkou stále ve dvoučtvrťovém taktu.

V třetí části s názvem *Vivace* již objevíme občasné střídání taktů. Ve čtvrté části *Andante* najdeme v krajních dílech mollovou ukolébavku, v dílu 'b' kontrastní *Allegro con fuoco* v šestiosminovém taktu. V poslední hravé větě *Allegro* je zajímavé posouvání akcentů. Houslový part se v celé skladbě pohybuje pouze do třetí polohy. Oba party jsou jednoduché, proto i doprovod zvládne žák základní umělecké školy.

5. Skladby pro sólové nástroje

5.1. Rapsodie pro violoncello

Jiří Pauer vytvořil svou *Rapsodii pro sólové violoncello* na objednávku Miloše Sádla, který ji provedl u příležitosti svých šedesátin na recitálu ve Dvořákově síni pražského Domu umělců 12. dubna 1972. Předepsaná doba trvání na notovém materiálu vyrobeném Českým hudebním fondem z roku 1975 je osm a půl minuty. Nahrávka Miloše Sádla na LP Panton má přesných devět minut.

Skladba byla mimo jiné zařazena mezi povinné skladby mezinárodní soutěže Pražské jaro 1976.



Skladba byla záhy překřtěna na *Rapsodii „se zubem“*, k čemuž se váže příhoda, kterou si dovolím citovat z *Kontrapunktů života*:

„Miloš Sádlo má ideálně velké ruce, takže jsem mu napsal pizzicato, drnkavě prstem levé ruky na struny. Což on velice lehce zvládal. Pravda, cellisti s menší rukou mají s tím jisté obtíže. Vyprávím to kvůli jednomu mladému cellistovi, který za mnou přišel s žádostí, zda bych si mohl poslechnout Rapsodii v jeho podání a případně ho upozornil na chyby. Sedl a hrál. Dohrál, ptá se na názor a já s klidným svědomím říkám, že se mi to takhle líbí. On však znovu prosí, abych pozorně naslouchal a díval se, jak to hraje. Skončil a já mu pořád opakuji, že je to bezchybné. Mladý muž je ze mě zjevně nešťastný a tak se mi svěřuje, že to pizzicato nemůže zahrát, neboť nemá tak velkou ruku, a proto že se uchýlil k hraní zubem. Jak známo, život tropí hlouposti a já dnes musím čelit s úsměvem otázkám, jakže to s tím zubem mají hrát.“⁶

⁶ Pauer (1995), s. 52.

Zde ono zmiňované místo:



6. Skladby pro 2 – 3 nástroje

6.1. Sonatina pro housle a klavír

Sonatinou pro housle a klavír z roku 1952 zahajuje Pauer svou komorní řadu. A hned od počátku se jedná o dílo zralé a osobité. Dílo je prosté, muzikantsky spontánní a velmi dobře nástrojově napsané.

Téma první věty *Allegro* je plné zápasivé energie, strhující bojovným elánem.

Poprvé zazní téma dramaticky a pevně, je doprovázené triolovou figurou.



Znovu se objeví v odlehčenější podobě po vedlejší zpěvné myšlence (vzdáleně předznamenávající druhou větu). Pozvolna postupuje synkopickými sestupy do původního charakteru a pomocí motivické práce žene větu ke svému vrcholu. Vzápětí se věta uklidní a velkolepě přednáší motiv, kterým dospěje až do reprízy. Po krátké lyrické prodlevě u konce věty se naposledy bojovně rozezní hlavní myšlenka a v tomto duchu první věta končí.

Druhá věta *Andante religioso* je lyrickou meditací a perlou této *Sonatiny*. Vyvěrá tu vroucná, tichá myšlenka, která je ponechána prvních 14 taktů samotnému klavíru. Klidná a průzračná melodie je doprovázená čistými harmoniemi.

(Obr. 1, s. 30)

Kontrastem je třetí finální věta *Allegro vivace* disponující temperamentem, živelností, radostnou tanečností. I v této větě ale rozpustilost a hravost střídá napětí i lyričtější

partie. Ani ty však neopouštějí charakter písňového popěvku.

Periodicita je tu přesně vykroužená a závěr podtrhuje rozpustile lidový charakter této věty.

Notový materiál vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze. *Sonatinu* nahrál Supraphon se Spytihněvem Šormem a Alfrédem Holečkem, s celkovou minutáží 16 a půl minuty.

6.2. Sonáta pro violoncello a klavír

Sonáta byla premiérována Bohušem Heranem a Alfrédem Holečkem 15. února 1954 v Domě umělců v Praze. Na tomto koncertě zaznělo dílo ještě jako třívěté, Pauer později sonátu rozšířil o čtvrtou větu.

Tomu mohla přispět i recenze napsaná Jiřím Berkovcem do Hudebních rozhledů „Až k závěru druhé věty má posluchač dojem postupného růstu díla jednolitého a celistvého. Věta třetí je v pravém slova smyslu neuzavře. Je jakoby z jiného světa. Tvarově rozdrobená, nejednotná, působí některými svými částmi spíše dojmem scherza, po němž bude následovat závažná věta finální. Avšak ani toto "scherzo" neuspokojuje, naopak, jeho zásluhou či spíše vinou je dílo tak krásně rozběhlé oslabeno a vyústuje bohužel zcela jinde, než kam cílilo.“⁷

Téměř přesně o rok později (5. února 1955, též v Domě umělců) zahrál na svém koncertě Miloš Sádlo sonátu již ve své čtyřvěté podobě.

První věta *Allegro energico* začíná třítaktovým tématem v g moll.

Allegro energico (♩ = 160)

VIOLONCELLO

PIANO

ff

ff

sfz

⁷ Berkovec (1954), s. 290-1.

Velmi záhy přichází uklidnění a vedlejší téma přináší krásnou melodii ve violoncelle doprovázenou triolovou figurou v klavíru (velice podobnou jako na začátku houslové Sonatiny). Vedlejší téma nese v basu ve staccatu prvky hlavního tématu. V provedení po označení *con brio* přichází se stupnicovými postupy a tečkovanými figurami, které byly součástí hlavního tématu.

V *Tempu primo* zazní hlavní téma ve své původní podobě. Melodii ve vedlejším tématu připomene zprvu klavír a následně ji imituje cello. Závěr věty *con fuoco* je velkou gradací, zakončenou rytmizovaným tématem a závěrečnými dvěma úhozy v G dur.

Druhá věta *Largo* je lyrická věta plná klidu, široké melodie se stále krácejícími čtvrtovými notami. Téma hned na začátku přednese klavír, od 10. taktu pak violoncello. Po třetím zopakování tématu přichází naléhavá gradace vrcholící v klavírních synkopách proti stále krácejícímu violoncellu. Zajímavým okamžikem je akord F dur v taktu 45, který na moment prosvětlí atmosféru celé věty.

Naposledy téma zazní v diminuci, ve slabé dynamice až do ztracena.

Třetí věta *Allegro giocoso* je vybudována z typicky scherzového rytmického motivku, ve třídobém taktu s vloženými zpestřujícími takty dvoudobými.

Zmiňovaná, později dokončená čtvrtá věta, s označením *Allegro vivace* je obdobného energického až heroického charakteru jako věta první. Oblíbená triolová figura se objevuje na samém začátku.

Allegro vivace ♩ = 168-176

The image shows a musical score for measures 168-176 of a piece marked 'Allegro vivace'. The tempo is indicated as ♩ = 168-176. The score is written for piano and cello. The piano part features a series of triplets in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The cello part has a melodic line with a fermata on the fifth measure. Dynamics include *f*, *f espress.*, and *simile*.

Vedle lichých pěti, sedmi a devítiosminových taktů a chromatických sestupů je zde mnoho prvků z první věty. *Sonátu* sjednotí reminiscence vedlejšího tématu první věty (od taktu 317).

Dr. Vladimír Šefl se v Hudebních rozhledech vyjadřuje k *Sonátě* takto: „*Pauerova Sonáta patří k typu velkých závažných sonát a jako skladba výborně instrumentálně napsaná, melodicky bohatá, celým svým výrazem přímá a zdravá má všechny předpoklady, aby trvale obohatila repertoár našich violoncellistů.*“⁸

Sonáta pro violoncello je dílo osobité a poutavé již na první poslech.

K dispozici jsem měla LP Supraphon s nahrávkou Miloše Sádla a Alfréda Holečka, která má bezmála 25 minut.

6.3. Klavírní trio

Trio pro housle, violoncello a klavír vzniklo v roce 1963. Jeho osud byl trochu jiný než u většiny Pauerových skladeb. Když býval Pauer se svým dílem nespokojen, neváhal ho opravit či přepracovat. Vznikla tak celá řada skladeb, jejichž úspěch byl od premiéry jednoznačný a s nimiž byl autor od počátku spokojen. U *Klavírního tria* tomu bylo jinak. Brzy po svém vzniku zaznělo v podání Sukova tria na premiéře. Ohlasy byly pozitivní, avšak skladateli se zdálo, že výsledek zcela neodpovídá jeho záměru. Pauer o svém *Klavírním triu* mluvil jako o nezvedeném dítěti, které se ho natrápilo snad nejvíce. Trio po své premiéře prošlo celou řadou oprav, naposledy do něj skladatel zasáhl ještě v roce 1978. Dnešní podoba se od té původní liší již podstatně – byla změněna nejen formální stránka, ale i harmonická a instrumentační. Trio je také zhruba o 7 minut kratší, proto zhuštěné a přehlednější.

První věta se stejně jako u předešlé *Sonáty pro violoncello* nazývá *Allegro energico* a volně vychází z principu sonátové formy. Už na první pohled do partitury si můžeme všimnout, že ve velké části první věty hrají housle a violoncello striktně stejný rytmus, k tomu převážně v oktávách. Klavír dokresluje vždy několikrát zopakovanou stejnou figurou.

(Obr. 2, s. 31)

V druhé větě *Adagio* už je kladen větší důraz na sóla v obou melodických nástrojích. Jedná se ale převážně o imitační práci. Vrcholem této věty je pětičtvrťové *Piú mosso*, kde se smyčce opět spojí v jeden rytmus a tento díl dohrávají s intenzivním trylkem,

⁸ Šefl (1955), s. 198.

zatímco klavír s šestnáctinovou figurou v dynamice ustupuje. Pro vytvoření ještě znatelnějšího dynamického propadu předepisuje autor houslím sordinu, cello nechává bez utlumení přednést hlavní témata druhé věty.

Třetí věta *Allegretto giocoso* přináší až lidově jadrnou melodiku a tvoří tak k druhé větě prudký a účinný kontrast.

Jak je uvedeno v notovém materiálu od Supraphonu, celé dílo má v dnešním znění 20 a půl minuty.

6.4. Sonáta pro housle

Sonáta pro housle a klavír z roku 1986 měla svou premiéru 19. března 1988 ve Dvořákově síni pražského Domu umělců a uvedli ji Ivan Ženatý a Milan Langer. Z tohoto koncertu je také dostupná nahrávka na LP desce Panton dlouhá zhruba 15 minut. *Sonáta* má tři věty – *Allegro vivace*, *Adagio*, *Animato*.

V první větě *Allegro vivace* najdeme Pauerovské typicky živelné trioly, ale též taneční vedlejší téma *cantabile*. Z tohoto krásně zpěvného tématu vychází kadence umístěná zhruba do poloviny první věty. Stejným tématem první věta také končí.

(Obr. 3, s. 32)

Náplní druhé věty *Adagio* jsou dva zcela kontrastní charaktery. Melancholické *Adagio* střídá dravé až nepřičetné *Allegro rabbiosamente*.

Třetí věta má název *Animato*. V prvním dílu je podstatné doplňování pohybu mezi houslemi a klavírem. Než nastoupí další část pracující převážně s devíti a sedmiosminovými takty, objeví se zde na pár taktů předznamenávající *risoluto* s pevně pulsujícími a akcentovanými osminami v šesti, pěti i čtyřosminovém taktu. Po návratu *Tempa I.* se prvky představené ve třetí větě spojí a věta vygraduje stupnicovými běhy do svého brilantního závěru.

7. Skladby pro smyčcový kvartet

*„Smyčcové kvartety jsem psal v obdivu nad reprodukčním mistrovstvím Smetanova kvarteta a z radosti nad zrodem dalších vynikajících kvartetních souborů.“*⁹

Tento citát asi nejlépe vystihl Pauerovu motivaci ke komponování kvartetů.

Zde by bylo zajímavé přiblížit, jak spolupráci a nastudování Pauerových kvartetů popisuje Karel Mlejnek ve své knize Smetanovci, Janáčkovci a Vlachovci.

Prvním stadiem při nastudování skladby je důkladné poznání díla – a to není jen záležitost několika zkoušek. Kvarteto si nejprve musí vytvořit celkovou představu o díle, poznat obsahové zaměření, proporce a stavbu. Následuje zrevidování partů, aby se dalo dílo technicky zvládnout, to obnáší sjednocení smyků apod. Teď už je na řadě samostatná příprava. Na další společné zkoušce, kde má už každý svůj hlas technicky zvládnutý, zabývá se kvarteto nejrozličnějšími souvislostmi, detaily, ale i problematickými, méně srozumitelnými místy.

Přichází nejvhodnější doba pozvat autora. Ten v těsné spolupráci s nimi dotahuje a dotváří to, co si představoval. Problémů je ale mnoho, vše se tedy nedá vyřešit hned při první schůzce. Následuje proto ještě jedna schůzka, na které teprve dochází ke shodě názorů. Práce pak spěje k premiéře, ale ani na prvním veřejném provedení práce nekončí. Autor si nahrávku odnáší domů a zasahuje do díla dalšími změnami. Pomalu vzniká druhá verze. Až teprve třetí redakce je definitivní. Přesně tak tomu bylo u Pauerova *1. smyčcového kvartetu*.¹⁰

7.1. Smyčcový kvartet č. 1

První kvartet z roku 1960 byl v celostátní soutěži (pořádané u příležitosti 15. výročí osvobození Československé republiky) odměněn jednou z cen a jeho provedení se ujalo Smetanovo kvarteto. Premiéra skladby se uskutečnila 23. října 1960.

Podruhé byl 1. kvartet proveden v Liberci 19. srpna 1961, třetí provedení se konalo 23. srpna 1961 v Lučanech. V tomto znění se dostává do nakladatelství. *„Rovných deset měsíců, které uplynuly od premiéry ke druhé repríze, zrála Pauerova skladba.“*¹¹

9 Pauer (1995), s. 98.

10 Mlejnek (1962), s. 32.

11 Mlejnek (1962), s. 33.

První věta je ke své typicky Pauerovské energičnosti ve výrazových prostředcích drsnější a ostřejší než v předchozích dílech. Pichlavý charakter je navozen už hlavním tématem. Rytmicky pravidelnou pulsací v tutti střídají dramatické výkřiky prvních houslí.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Smetana's String Quartet No. 1, titled "Allegro vivace" with a tempo marking of ♩ = 152. The score is for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first violin part (Violino I) features a melodic line with dynamic markings of *ff con fuoco*, *f*, and *ff*. The second violin part (Violino II) also has *ff con fuoco* and *ff* markings. The viola and cello parts (Viola and Violoncello) provide a rhythmic accompaniment with *ff con fuoco* markings. The score is divided into three measures, with the second measure containing a 3/4 time signature change.

Následuje pevný, pochodově rázný charakter. Proud této hudby je přerušen jakýmsi mezivětami. Jsou to celkem tři vložená *Sostenuta*, která svým kontrastem především zvýrazňují a připravují další gradaci.

Struktura se postupně zahušťuje, nejprve stupnicovými běhy, na závěr sestupnými chromatickými řadami v nepravidelně se střídajících taktech. Lyrická *Sostenuta* předznamenávají náladu následující věty.

Druhá věta *Andante* je komponovaná v klasické třídílné písňové formě. Téma, které na začátku vynáší samotné cello a má rubátový charakter, hraje později první housle doprovázené všemi ostatními hlasy.

Třetí věta *Allegro giocoso* působí odlehčeně a hravě. Podobně jako tomu bylo v první větě, je zde vložená kontrastní snivá část *Meno mosso* (v taktu 230), která je prostředkem k dalšímu zdůraznění gradace základní nálady věty.

Smyčkový kvartet č. 1 nahrán Smetanovým kvartetem má celkovou délku 24 a půl minuty.

7.2. Smyčcový kvartet č. 2

Druhý smyčcový kvartet Jiřího Pauera z roku 1969 měl svou premiéru 29. dubna 1970 a provedlo jej Kvarteto českých filharmoniků.

„Kvarteto českých filharmoniků nedopadá v komparaci s naším nejlepším kvartetním souborem nijak špatně. Nevadí, že netíhne k hloubce filosofického záběru, který je neomylným znakem projevu Smetanovců; jeho hra je svébytným a zralým zážitkem.“¹²

Kvartet, který sám autor nazval *Miniatury*, má sedm kratších, ale obsahově hutných částí, působí však jako myšlenkově uzavřený a jednolitý celek (o celkové délce 13 minut). Důležitou stavební roli tu hraje rytmická struktura a široká škála náladových proměn. Perfektní je opět instrumentační stránka.

První část s názvem *Animato* nese typické charakterové označení *Energico*. (Obr. 4, s. 33)

Charakteristický triolový prvek, prezentovaný v úderné podobě již v samém úvodu ve středních hlasech, prolíná v nejrůznějších výrazových polohách celým dílem.¹³ Krajní hlasy se tu dohadují nezpěvnými dramatickými skoky.

V druhé části úvodní miniatury využívá autor prodlev ve spodních polohách, triolová figura na sebe ovšem nenechává zapomenout. Věta vymizí do ztracena.

Celou druhou částí *Allegro* prochází dvojice hlasů se šestnáctinovou těkavou figurací, respektive pomalejším vypsáním trylkem. Dvojice se mění, zbylé dva hlasy se doplňují, místy komplementárně.

Třetí část *Allegro ruvidamente* (čili hrubě) je drsný valčík – mateník, připomínající Šostakoviče či Bartóka.

Přívětivá, avšak trochu smutná je prostřední, čtvrtá část *Larghetto*. Svým klidným a utlumeným houpavým tečkovaným rytmem působí jako ukolébavka.

Charakter páté věty s názvem *Allegretto* určují drobné žertovné přírazy v prvních houslích. Uprostřed kontrastuje několik málo taktů s pravidelnými crescendujícími osminami ve všech nástrojích a dvoutaktovým cellovým zamyšlením.

¹² Sm (1972), s. 9.

¹³ Vrána (1974).

V šesté závažnější části *Alternamente* hrají hlavní roli tempové proměny, zvolnění a návraty do původního tempa - při zpomalování vždy s klesající dynamikou a naopak. V závěru autor využívá společně nasazované prodlevy ve viole a violoncelle.

Poslední miniatura nese stejný název jako první – *Animato*. Tentokrát s označením *Feroce*. Tuto špičatě ironickou závěrečnou větu začínají první housle, tutti dravě syrrytmičsky odpovídá. Následuje imitační práce. Poslední věta končí v podobném duchu jako věta první, čímž se dílo myšlenkově uzavře.

K dispozici jsem měla nahrávku Kvarteta českých filharmoniků na LP desce Supraphon a notový materiál z roku 1981 vydaný Pantonem.

7.3. Smyčcový kvartet č. 3

Třetí smyčcový kvartet byl napsán k 25. výročí působení Smetanova kvarteta. Předpremiéra proběhla v Jablonci nad Nisou a samotná premiéra díla se konala 9. prosince 1970 v Praze.

Pauer se ke spolupráci se Smetanovým kvartetem vyjádřil takto: „*Po prvních zkouškách s nimi jsem kvartet dotvářel. Každý jednotlivec přinesl svůj nápad a všichni měli snahu přispět k dotvoření díla i ze svého interpretačního hlediska tak, aby se s ním mohli naprosto ztotožnit.*“¹⁴

3. smyčcový kvartet začíná poněkud netypicky - volně a meditativně.

První věta nese označení *Lento* a začíná sólem violy nad kvintovou prodlevou ve violoncelle.

(Obr. 5, s. 34)

V sedmém taktu přicházejí s imitací tématu první housle. Až po prvním oživujícím a vášnivějším vzednutí vplouvají do hry ve třicátém taktu druhé housle. Každý hlas si drží svůj motiv a kvarteto začne pracovat jako stroj. Po krátké kadencovité části v primu přichází *Andante* s dynamickými zvítěny. Několikrát se v prvních houslích objeví dvě trioly v tenutu, které vyzní jako vzlykání. Poté přichází návrat a práce

14 Šefl (1974), s. 59.

s prvním motivem - charakteristickým sextovým skokem - přednášeného violou i oběma houslemi opět nad celovou prodlevou.

Allegro vivace je druhá věta scherzového rázu. Takt je šestiosminový, chápaný jako dvoučtvrtkový. Na začátku hrají střední hlasy striktně šest osmin v taktu, které posluchač nejprve může chápat jako tři dvojice, ve třetím taktu však s nástupem krajních hlasů přehodnocuje na dvě trioly. Prim s violoncellem do tohoto ševelení vpadává dramatickými nepravidelnými akcenty. V desátém taktu první housle přicházejí s motivem, který se později objeví v celém znění v části označené *capriccioso* a doplněném slovy „jako dětská říkánka“.

Věta je protkaná momenty, kdy je ve všech hlasech stejný ostrý tečkovaný rytmus, ať už syrrytmicky či komplementárně. V poslední třetině využívá Pauer hojně chromatiky a ještě před závěrečným osmitaktovým uklidněním předvede kvarteto mimořádně technicky náročnou pasáž (v primu především).

Adagio je třetí a poměrně členitá věta. Náhle zde přicházejí změny přinášející nový nápad, zdánlivě nesouvisející se sousedními.

Na začátku se postupně v *sul ponticelu* rozezní souzvuk od nejspodnějšího hlasu po vrchní. Každý hlas se vždy s akcentem napojí v polovině hodnoty předcházející noty. Společně pak crescendují vypsáním *accelerando* do prodlevy, kde mají hlavní pohyb první housle, skládající se ze sestupné chromatiky a skoku malé sexty.

V následujících několika taktech označených názvem *Comodo* je vedle tečkovaného rytmu znatelná přísná práce s dvanáctitónovou řadou.

V dalším úseku *Poco più mosso* pracují první housle s velkou sekundou, druhé housle jsou jim odpovědí, viola drží trylek a violoncello nepravidelně vstupuje s pizzicaty. Další částí prochází ostinátní rytmus v sekundu a synkopy ve viole a v závěrečném oddílu se znovu objeví motivy představené již na začátku věty – tečkovaný rytmus, chromatika, vypsání *accelerando*, sextový skok.

Čtvrtá věta *Prestissimo* hojně využívá lichých osminových taktů. Podobně jako druhá věta je rytmicky bohatá.

The image shows a musical score for a quartet, titled "Prestissimo (♩ = 108)". It consists of four staves, each with a dynamic marking of "ff con fuoco". The music is written in a complex, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes, and some accidentals. The tempo is indicated as 108 beats per minute.

„A přece ani v tomto díle, vytvořeném s vysokou kulturou a znalostí zákonů a možností právě tohoto žánru, nezmizela místa pro Pauera typického, elementárně dravého způsobu rytmického vyjádření.“¹⁵

K dispozici jsem měla notový materiál Editio Supraphon Praha 1972 a nahrávku Smetanova kvarteta na LP desce Supraphon. Délka 3. smyčcového kvartetu je 23 a půl minuty.

7.4. Serenáda pro čtyři

Zde se zdroje bohužel trochu rozcházejí. V notovém materiálu vyrobeném Českým hudebním fondem Praha v roce 1977 se píše, že *Serenádu pro čtyři* vytvořil Pauer původně jako „*Capriccio e Notturmo*“, které pod tímto názvem premiérově uvedlo Smetanovo kvarteto 28. srpna 1975 v Hudebním pavilóně na Pražském hradě. Druhým zdrojem mi byly Hudební rozhledy z 1975, (tedy z roku, kdy byl kvartet premiérován), kde byla vytištěna tato recenze:

„Obě – *Scherzino i Capriccio* – jsou třídílná a vznikla z potřeby Smetanova kvarteta, které se na skladatele obrátilo s žádostí o vhodné „přídavkové“ číslo. Po poslechu premiéry těchto příležitostných skladeb, jež (jak o tom bude ještě řeč) tvoří jedna

¹⁵ Pospíšil (1974), s. 166.

druhé zajímavý protějšek, třeba říci, že obou by bylo jako pouhých přídavek škoda. Přes úspornou stručnost (ne však aforističností formy) jsou obě vnitřně příbuzné skladby vzorovými ukázkami miniatur (pro jednu část Pauerovy tvorby ostatně typických), které na malé ploše řeknou leckdy více než rozměrná partitura. Invenční svěžest a zajímavé formální členění dovolilo autorovi jako ve Scherzinu, tak v Capricciu nejen načrtnout základní výrazové ladění, ale ve středních dílech přinést i účinný, přirozený kontrast. V obou skladbách jsou party traktovány virtuózně: v perpetuu Scherzina směrem k brilanci, v Capricciu k veselé nadsázce, úsměvnému nadhledu. Měl-li bych přece jen dát některé z obou skladeb přednost, bylo by to Capriccio, v němž není těžké objevit quasi dvořákovské filiace. Ne citáty, ani parodie, ale žert skladatele, jenž se umí „jadrně“ vyjádřit a který má cit pro rytmické finesy, přes veškerou rafinovanost nepřekomplikované natolik, aby nebylo možné rozeznat prapůvodní princip českého furiantu. A samozřejmě i zde umí Pauer vyvolat úsměv posluchače neotřelým obratem v rámci tonálně harmonického vývoje. V tomto smyslu jsou tedy obě Pauerovy nové miniatury rozhodně víc než pouhé přídávky."¹⁶

Záměrně zde uvádím takto dlouhou citaci celého znění recenze, jelikož nahrazuje analýzu, kterou bohužel bez dostupné nahrávky není možné detailně provést. Faktem je, že dnes se můžeme se *Serenádou pro čtyři* setkat ve své trívěté podobě. Capriccio – Notturmo – Scherzino. Skladba má zhruba devět a půl minuty a nese všechny typické znaky Pauerovy tvorby.

První věta je klasicky třídílná a provází jí energické trioly v krajních částech a střídání tří a čtyřdobého taktu, stupnicové a chromatické běhy v části prostřední.

Notturmo je druhá, technicky nenáročná část též ve třídílné formě Laghetto – Appassionato – Tempo I. Třetí část *Scherzino* je ve tříosminovém taktu s prvky furiantu.

(Obr. 6, s. 35)

7.5. Smyčcový kvartet č. 4

Premiéra *Čtvrtého smyčcového kvartetu* s názvem *Tři epizody* se konala 14. dubna 1981 ve Dvořákově síni a provedlo jej opět Smetanovo kvarteto. Kvartet je trívětý a jeho délka lehce přesahuje 13 minut.

¹⁶ Skála (1975), s. 436.

První dvě noty jimiž celý kvartet začíná jsou motivkem, ze kterého vyrůstá první epizoda. Neobvyklá jsou zde předepsaná glissanda, přičemž hned první glissando v devátém taktu ve všech hlasech je autorem předepsané jako „v celé I. větě co nejsilnější“.

(Obr. 7, s. 36)

Než se téma ozve znovu (tentokrát o kvintu výš), zazní v *Allegrettu* během osmi taktů jakási quasi fuga. Osm čtvrtových not připomínající dodekafonickou práci třetího kvartetu postupně zahraje každý hlas.

Rytmicky bohatě akcentované plochy zde střídají protikladně široká sóla.

Charakteristické jsou v první epizodě i oktávové skoky prvních houslí.

V druhé a třetí epizodě najdeme všechny temperamenty pro Pauera tolik typické.

Živou energickou rytmiku, písňovou tematiku i vážné a lyrické plochy.

Druhá věta *Allegro leggiero* začíná drobnou, rytmicky výraznou introdukcí. Od 16. taktu přichází prosté téma, autorem předepsané *amabile* čili roztomilé, a takové doopravdy je. Po krátké osmitaktové periodě se tento charakter změní na dvoutaktové zvolání – *violento*, po němž se opět tyto dvě nálady nadále prostřídávají. Dále se objevuje střídání taktů a v závěru druhé věty se připomene i třítaktové téma z introdukce.

Třetí věta *Adagio triste* začíná v náladě „funebre“ vytvořenou tečkovaným rytmem.

V průběhu třetí věty několikrát jasně zaznameneleme motiv z „roztomilého“ tématu druhé věty, který tentokrát vyznívá pateticky. Věta a celý kvartet končí postupným diminuendem do akoradu c moll ve flageoletech v nejslabší možné dynamice.

8. Vzpomínky Pauerových studentů

Do poslední kapitoli své bakalářské práce zařazuji vzpomínky Pauerových studentů, dnes již skladatelů a profesorů na Akademii múzických umění v Praze. O vyprávění jsem požádala pány Otomara Kvěcha, Jiřího Gemrota a Hanuše Bartoně, kteří zavzpomínali na Jiřího Pauera nejen jako na profesora, ale i na jeho osobnost.

8.1. Otomar Kvěch

Rozhovor s panem Otomarem Kvěchem (*1950) se konal 14. března 2017 na Akademii múzických umění.

„Já jsem poznal Pauera už na hudebce, kde jsem hrál nějaké jeho klavírní kousíčky. Později jsem je dokonce jako absolvent instrumentoval pro orchestr.

On byl trošičku rozptýlen tím, že dělal mnoho věcí. Jako učitel skladby měl ale neomylně 'čuch' na stavbu - říkal: „Tady to protáhni; tady to zkrát, to je moc ukecaný“. Někdy používal velice slangové výrazy.

Že by se babral v detailech, to ne. Na to neměl to pravé soustředění. Uměl odhadnout poměr ploch, nebo když tam byla hlušina, že to není na nic. To vzal nemilosrdně pero a takhle to škrtnul.

Jako studentům nám zcela nezištně psal vlezenky do sálu na filharmonii. On měl naopak zájem, abychom tam chodili a slyšeli to. Kvitoval, když nás tam viděl. Pro Pauera je v tvorbě charakteristické takové to české muzikanství. Překvapivě zrovna když jsem u něj studoval, tak podlehl takové té dodekafonní manii, takže třeba Panychida je dodekafonická.

Velice rád měl Aloise Hábu, což je velice zvláštní, protože to byli tak rozdílní autoři.

Zuzana Vojířová, jeho to výstavní 'werk', byla jedna z mála, na kterou jezdili dobrovolně i jezďáci. Když jezdili do Národního divadla, tak oni na nějakou avantgardu netoužili jít. Tu Zuzanu Vojířovou jako operu brali.

Dokonce jeden ze šesti obrazů Pauer po generálce nechal stáhnout a už ho nikdy nenechal hrát. Já se ho jednou ptal, co tam bylo, odpověděl: „Nic,... taková vlajkosláva.“ Byl příznivcem věci po sobě předělávat, dotahovat.“

8.2. Jiří Gemrot

Rozhovor s panem Jiřím Gemrotem (*1957) proběhl 4. dubna 2017 na Pražské konzervatoři.

„Pauer to byla velká osobnost. Myslím si, že v té době předrevoluční to byla jedna z nejvýraznějších osobností na kulturní scéně, protože on byl nejdříve šéfem opery Národní divadla, pak byl dlouholetým ředitelem České filharmonie a paralelně s filharmonií vedl Národní divadlo. Zároveň profesor na AMU.

Pokud mluvím s filharmoniky, dodnes na Pauera vzpomínají jako na ředitele filharmonie velmi dobře, protože on se i v té těžké době, která tenkrát nebyla nakloněná nějakému svobodnému projevu, dovedl za ty muzikanty postavit a i z titulu své pozice dovedl chránit jejich zájmy.

Myslím si, že to tedy byl člověk, který měl o věc zájem a který se pral za ty umělecké věci.

Byl prakticky na každém představení, když bylo důležité a kontroloval uměleckou úroveň. Byl z těch ředitelů, který byl schopný po koncertě jít za muzikanty do šatny a říct: „A takhle teda ne!“

Byl to velice přímý člověk. Ale nemejlil se.

To studium u něj bylo dobré, i když už samozřejmě hodně o samostatnosti. Měl dobré umělecké poznámky, a myslím, že velice dobře cítil tektonické věci. Učil nás, kdy ta muzika ještě k něčemu je a kdy už to máme vyhodit, takové té autorské cenzuře.

Pro někoho by možná byl až příkřej, protože mluvil o těch problémech velmi otevřeně a neodpouštěl nám jako studentům nic. A to bylo dobře.

Občas jsem za ním zašel na radu po tom, co jsem od něj v roce 1981 odešel do praxe. Vždycky mě přijal.

Byl to člověk, řekl bych, (i díky tomu co v životě dělal) hodně spojený s tou hudební praxí, což bylo vždycky milé, protože jsem to chtěl dělat stejným způsobem. Čili ne nějaký vědátor, který za určitých systémů komponuje, ale člověk z praxe.

Učil nás takové to klasické řemeslo, které se dá nakonec aplikovat na různá stylová zaměření, protože některé styčné body v tom řemesle jsou vždycky stejné (pokud jde o kompoziční styly). Svoji estetiku do nás nehusťil. My jsme ho měli velice rádi a myslím, že nás na ten život docela dobře připravil.“

8.3. Hanuš Bartoň

S panem Hanušem Bartoněm (*1960) jsme se setkali 11. dubna 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

„Co si pamatuji na profesora Pauera, tak on byl hlavně praktik. Co se týče formy, instrumentace a zacházení s nástroji, toho jestli je to vhodné na nástroj, tak to on dokázal vždycky výborně odhalit v každé skladbě, kterou jsme mu nosili. Ale moc se nevyjadřoval k estetice, ke koncepčním záležitostem, bral to prostě více po té řemeslné stránce. Pamatuji si, když jsem jednou psal takovou orchestrální skladbu, která se pak hrála na ročníkovém orchestrálním koncertě jako jsou dodnes. A tam bylo takové místo, které bylo psané v klastrech - byly to paralelní klastry ve smyčcích, chromaticky, takže to byl vlastně celý ten zaplněný tónový prostor. A to se mu nelíbilo. To bylo evidentně proti jeho stylu, ale nezakazoval to. Zeptal se, proč to tam je a já jsem mu vysvětlil, že tam potřebuji rytmicky pregnantní, ale přitom ostrý zvuk. A on řekl: „Tak dobře, v pořádku.“ Jakmile se to dostalo do jemu vzdálenějších rovin, tak už se k tomu moc nevyjadřoval. Byl ale tolerantní, nenutil nás do ničeho. Zajímali ho docela věci týkající se metriky, správného rytmického uspořádání. A zase, pokud to byla skladba napsaná běžnou notací, třeba jako v taktu, tak se vyjadřoval velmi trefně a odhalil třeba nějaké nedostatky - tady je to moc dlouhé, tady chybí takt, tady je vrchol umístěn na nesprávném místě. Jakmile to byla nemetrická hudba, nechal si říct proč to takhle chci, ale už do toho nezasahoval. Pauer zastával názor, že hudba musí být umírněně moderní. Byl zastáncem takových mírných inovací v mezích klasicky vycházejících pravidel. To jsou mé vzpomínky na jeho působení.“

9. Závěr

Po bližším bádání a shromažďování materiálů k tomuto tématu, jsem nabyla dojmu, že z Pauerovy upozaděné smyčcové komorní tvorby je jistě z čeho vybírat a nechat jeho hudbu dále bez povšimnutí by byla velká škoda. Jeho dynamické, energické, někdy až dravé věty kontrastující s vřelými lyrickými částmi k nám hovoří srozumitelnou řečí. Tyto temperamenty mají svůj otisk v každém jeho skladatelském období, každém díle, v každé větě.

O co se autor pokoušel u Serenády pro čtyři, tedy vytvořit pro Smetanovo kvarteto přidavkové číslo, to jsem našla v druhé epizodě posledního kvartetu. Ten pro mne byl největším objevem a potěšením.

Druhým velkým zalíbením se pro mne stala volná věta houslové Sonatiny. Tato věta mne zcela pohltila svojí čistou a prostou krásou.

V úvodu zmíněné neprozkoumané skladby - Čtyři skladby, Akvarely a Miniatury pro housle a klavír, nebo druhá violoncellová sonáta mohou být výzvou pro další bádání po Pauerově komorní tvorbě.

Z rozhovorů je zřejmé, že Jiří Pauer byl jako pedagog tolerantní, velice praktický, ale také otevřený a přímý. Pauerův cit pro stavbu věty či skladby, který byl zmíněn v každém rozhovoru, je nesporný.

Tuto práci bych ráda ukončila citací Jiřího Pauera: „*Pro autora není hezčího zážitku, než když interpret souzní s tím, co autor zamýšlel.*“¹⁶

16 Šefl (1974), s. 59.

7. Použitá literatura a prameny

Literatura:

PAUER, Jiří. *Kontrapunktů života*. Praha: M-Art, 1995. ISBN 8090066208.

SMOLKA, Jaroslav. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

MLEJNEK, Karel. *Smetanovci, Janáčkovci a Vlachovci*. Praha: SHV, 1962. ISBN 02-191-62

ŠEFL, Vladimír. *Smetanovo kvarteto*. Praha: Supraphon, 1974. ISBN 02-251-74

ŠEFL, Vladimír. *Národní umělec Jiří Pauer 65*. Praha: Národní divadlo, 1984.

MARHOUNOVÁ, Jana. *Svět hudby na plátně doby*. Praha: Empatie, 1993. ISBN 80-901618-3-9.

Národní umělec Jiří Pauer (1919-1984): [Jubilejní sborníček]. Praha: Národní divadlo, 1984.

sm. In: *Hudební rozhledy* 25, 1972, s. 9

KUNA, Milan. Komorní novinky. In: *Hudební rozhledy* 25, 1972, s. 104

KARÁSEK, Bohumil. VIII. Předsjezdový koncert SČS. In: *Hudební rozhledy* 6, 1953, s. 492-3

POSPÍŠIL, Vilém. O Jiřím Pauerovi. In: *Hudební rozhledy* 42, 1989, s. 83-6

BERKOVEC, Jiří. O koncertech nové komorní tvorby. In: *Hudební rozhledy* 7, 1954, s. 290

ŠEFL, Vladimír. Koncert Miloše Sádla. In: *Hudební rozhledy* 8, 1955, s. 198

POSPÍŠIL, Vilém. Pocta Jiřímu Pauerovi. In: *Hudební rozhledy* 27, 1974, s. 166

SKÁLA, Pavel. Mozart a Pauer Smetanovců. In: *Hudební rozhledy* 28, 1975, s. 436.

Předmluvy:

VRÁNA, Jan. *Portrét skladatele Jiřího Pauera* (booklet), LP, Pauer Jiří: Smyčcový kvartet č. 2, Miniatury. Praha: Supraphon, 1974.

VÁLEK, Jiří. (Předmluva). In: PAUER, Jiří. *Deset na jedné šňůrce: Jiří Pauer; rev. Dr. Josef Míčka*. Praha: Panton, 1959.

Internetové zdroje:

Jiří Pauer. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 2008 [cit. 2017-03-04].
Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=334

Notové materiály:

- PAUER, Jiří. *Deset na jedné šňůrce: Jiří Pauer; rev. Dr. Josef Micka*. Praha: Panton, 1959.
- PAUER, Jiří. *Malá suita pro troje housle: Jiří Pauer; rev. Dr. Josef Micka*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1967.
- PAUER, Jiří. *12 duet pro dvě violoncella*. Praha: Edition Supraphon, 1987.
- PAUER, Jiří. *Capricci per oboe (violino) o fagotto (violoncello) o flauto o clarinetto e pianoforte*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.
- PAUER, Jiří. *Sonatina pro housle a klavír*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- PAUER, Jiří, HERAN, Bohuš, ed. *Sonata pro violoncello a klavír: Jiří Pauer; rev. Bohuš Heran*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- PAUER, Jiří. *Klavírní trio*. Praha: Edition Supraphon, 1981.
- PAUER, Jiří, FIALA, Karel. *Sonáta pro housle a klavír*. Praha: Český hudební fond, 1989
- PAUER, Jiří, SEIDEL, Jan, ed. *1. smyčcový kvartet*. Praha: Panton, 1961.
- PAUER, Jiří. *2. smyčcový kvartet*. Praha: Panton, 1981.
- PAUER, Jiří. *3. smyčcový kvartet*. Praha: Edition Supraphon, 1972.
- PAUER, Jiří, FIALA, Karel. *Serenáda pro čtyři*. Praha: Český hudební fond, 1977.
- PAUER, Jiří. *4. smyčcový kvartet*. Praha: Panton, 1985.

Obrázek 1: Sonatina pro housle a klavír, 2. věta *Andante religioso*

II.

Andante religioso ♩ = 63

The musical score is presented in four systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a first ending marked with a circled '1' and the instruction *semplicemente* above the violin staff, and a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment in this system includes a *rit.* (ritardando) marking followed by a dashed line and a *pp a tempo* marking. The fourth system concludes the movement with a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.

Obrázek 2: *Trio pro housle, violoncello a klavír, 1. věta Allegro energico*

KLAVÍRNÍ TRIO
KLAVIERTRIO

JIŘÍ PAUER
(* 1919)

I.

Allegro energico ($\text{♩} = 138-144$)

Violino *f*

Violoncello *f*

Pianoforte *mf*

© Editio Supraphon
Praha 1981

H 6576

Obrázek 3: Sonáta pro housle a klavír, 1. věta *Allegro vivace*

SONÁTA PRO HOUSLE A KLAVÍR

I Allegro vivace

Jiří PAUER
(1919)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of $\text{♩} = 160$. The Violin part (VI.) starts with a forte (*f*) dynamic and a *risoluto* character. The Piano part also begins with a forte (*f*) dynamic, featuring a series of triplet patterns. The second system continues the development, with the Violin part showing a *poco rit.* (slightly ritardando) section followed by a return to *a tempo*. The Piano part continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*. The third system concludes the page, featuring a *tr* (trill) in the Violin part and further triplet patterns in the Piano part. A circled number '1' is placed above the final measure of the Violin part.

Obrázek 4: Smyčcový kvartet č. 2 Miniatury, 1. věta Animato

II. SMYČCOVÝ KVARTET
(MINIATURE)

I ANIMATO

JIRÍ PAUER
(*1919)

Energico (♩ = 120)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

poco a poco cresc.

ff

© 1981 PANTON, Praha

P 2056

All rights reserved Printed in Czechoslovakia

Obrázek 5: Smyčcový kvartet č. 3, 1. věta Lento

III. SMYČCOVÝ KVARTET

JIRÍ PAUER
(* 1919)

Lento (♩ = 58)

I

cantabile, sempre vibrato molto

p

1 *pp cantabile*

mp

2

© Editio Supraphon
Praha 1972

H 5254

All rights reserved
Printed in Czechoslovakia

Obrázek 6: Serenáda pro čtyři, 3. část Scherzino

III SCHERZINO

Allegro (♩ = 108)

VI.1. *pp* *mf* *p* *leggiero*

VI.2. *mf* *p*

Vla. *pp* *p*

Vel. *pp* *p*

cres- cen- do

① *mp* *mf* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

② *mf* *mf* *mf* *mf*

Obrázek 7: Smyčcový kvartet č. 4 Tři epizody, 1. věta *Con moto*

IV. SMYČCOVÝ KVARTET (TŘI EPIZODY)

I

Con moto (♩ = 66)

JIŘÍ PAUER
(* 1919)

x) gliss. v celé I. větě co nejsilnějí
gliss. con massima forza in tutto il primo movimento