

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

fagot

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**HUDEBNÍ ŘEČ JIŘÍHO TEMPLA A ROZBOR SKLADBY
TEATRO PICCOLO PRO FAGOT A KLAVÍR**

Lucie Havlíčková

Vedoucí práce: prof. Jiří Seidl

Oponent práce: prof. František Herman

Datum obhajoby: 6. červen 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music art

Bassoon

BACHELOR'S THESIS

**MUSIC SPEECH OF JIŘÍ TEML AND ANALYSIS OF HIS
COMPOSITION TEATRO PICCOLO FOR BASSOON AND
PIANO**

Lucie Havlíčková

Leader: prof. Jiří Seidl

Examiner: prof. František Herman

Date of Graduate: 6th June 2016

Academy Degree: Bachelor of Art (BcA.)

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Hudební řeč Jiřího Temla a rozbor skladby Teatro Piccolo pro fagot a klavír

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.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá osobností českého skladatele Jiřího Temla a zaměřuje se především na formální a interpretační rozbor skladby Teatro Piccolo pro fagot a klavír. Závěrečná kapitola práce se věnuje výčtu skladeb Jiřího Temla pro dřevěné dechové nástroje.

Abstract

This bachelor's thesis deals with the personality of Czech composer Jiri Teml and focuses mainly on the formal and interpretative analysis of the composition Teatro Piccolo for bassoon and piano. The final chapter deals with the list of Jiri Teml's compositions for woodwinds.

Poděkování

Ráda bych upřímně poděkovala Jiřímu Temlovi za cenné informace a poskytnutí řady materiálů. Dále prof. Jiřímu Seidlovi za odborné vedení práce a především odb. as. MgA. Janu Hudečkovi za ochotu a obětavou pomoc při zpracování mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	1
1 Životopis.....	2
1.1 Počátky skladatelského života; působení v Karlových Varech	3
1.2 Začátek profesionálního působení v hudbě; život v Plzni	5
1.3 Pražské období.....	7
2 Teatro Piccolo per fagotto e pianoforte	8
2.1 ATTO I – Drammatico.....	10
2.1.1 Formální rozbor.....	10
2.1.2 Mimohudební představa barev.....	10
2.1.3 Interpretační problematika	11
2.2 ATTO II – Recitativo	14
2.2.1 Formální rozbor.....	14
2.2.2 Mimohudební představa barev.....	14
2.2.3 Interpretační problematika	15
2.3 ATTO III – Scherzando.....	16
2.3.1 Formální rozbor.....	16
2.3.2 Mimohudební představa	17
2.3.3 Interpretační problematika	17
2.4 ATTO IV – Amoroso	18
2.4.1 Formální rozbor.....	18
2.4.2 Mimohudební představa	19
2.4.3 Interpretační problematika	19
2.5 ATTO V – Finale.....	20
2.5.1 Formální rozbor.....	20
2.5.2 Mimohudební představa barev.....	20
2.5.3 Formální charakteristika skladby Teatro Piccolo.....	22
3 Výběr skladeb	23
3.1 Stručný výběr skladeb se zaměřením na díla pro dechové nástroje.....	23
Závěr	25
Pramenya literatura	26
Přílohy	27

Úvod

S dílem skladatele Jiřího Temla jsem se poprvé setkala na interpretační soutěži Pražského jara v roce 2014. Jednalo se o skladbu Commedia pro fagot a klavír, která byla napsána jako povinná skladba. Dříve jsem nepatřila mezi příznivce moderní a soudobé hudby, avšak tato skladba byla jedna z těch, které mě přiměly názor změnit. Commedia mě zaujala na první poslech a podnítila můj zájem o soudobou hudbu.

V krátkém časovém horizontu jsem se setkala s další hudbou Jiřího Temla. Podílela jsem se na provedení dětského muzikálu Čert a Káči aneb Peklo v pekle s Kühnovým dětským sborem pod taktovkou prof. Jiřího Chvály. V letošním roce byla do programu koncertu Akademických komorních sólistů na Akademii múzických umění zařazena symfonická věta Jubilejní variace ke 100. výročí Bohuslava Martinů. Zde jsem se mimo jiné setkala s aleatorikou a celkově se soudobou hudbou v symfonickém provedení. Zpočátku jsem měla z díla obavy, ale po tom, co jsem skladbu slyšela jako celek, mě nadchla.

V první části mé bakalářské práce předkládám stručný životopis skladatele Jiřího Temla. Zmiňuji se o jeho cestě k hudbě a komponování, o jeho inspiračních zdrojích i jeho práci v režii Českého rozhlasu.

Ve druhé kapitole se věnuji rozboru skladby Teatro Piccolo pro fagot a klavír, a to především v rovině interpretační, ale i formální. Pokusím se nastínit technickou či výrazovou problematiku některých úseků a možnosti jejich nácvičku či zjednodušení a lepšího pochopení. Skladbu rovněž zařazuji do programu svého bakalářského koncertu.

Na závěr předkládám výběr ze skladeb Jiřího Temla, obzvláště se zaměřením na skladby pro dechové nástroje.

V této práci jsem čerpala především z mé osobní korespondence s Jiřím Temlem, z publikace Vlasty Bokůvkové - Život plzeňských skladatelů a z internetových zdrojů.

1 Životopis

Jiří Teml se narodil v šumavském Vimperku 24. května 1935. V osmi letech přišel o oba rodiče a dále ho vychovával o patnáct let starší bratr. Jiří Teml se od raného dětství zajímal o hudbu a projevoval výrazný talent. Ke kompozici se však nedostal klasickým způsobem a nebyl od mala pod soustavným pedagogickým vedením. První hudební základy mu poskytl starší bratr, nadšený muzikant a houslista, který ho v hudbě podporoval. Vzhledem k rodinné situaci nebylo možné, aby se Jiří Teml naplno věnoval dlouhému studiu hudby a musel najít uplatnění v praktičtější a obecnější oblasti. Vystudoval proto obchodní akademii a až do svých čtyřiceti let se živil v oblasti ekonomiky.

*„Myslím, že studium ekonomických disciplín může latentně příznivě přispět i ke kompozičnímu procesu a to systematickými návyky k řádu a formě skladeb“.*¹

Zpočátku jeho kompozice ovlivnili z českých autorů Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček a Bohuslav Martinů. Velký vliv měli i klasikové 20. století, nejvíce Igor Stravinský a Béla Bartók. Ze soudobých českých skladatelů jsou to Jiří Jaroš, Otmar Mácha, Jan Frank Fischer, Zdeněk Lukáš a další.

1.1 Počátky skladatelského života; působení v Karlových Varech

Významnou roli v jeho životě hrají Karlovy Vary, kde pracoval jako ekonom. Bylo to v té době velmi živé kulturní město s orchestrem, koncertním děním i divadlem. Touha po hlubším a odborném hudebním vzdělání byla stále silnější a tak si Jiří Teml našel Dr. Bohumila Duška (1923-1981)², který ho učil hudební teorii.

V mládí se Jiří Teml soustředil především na jazzovou a taneční hudbu. Tehdy velmi uznával Karla Krautgartnera, skladatele jazzové hudby, herce, dirigenta a jednoho z našich nejlepších saxofonistů a klarinetistů 20. století.

¹ Vlastní korespondence autorky s Jiřím Temlem.

² Bohumil Dušek (1923-1981) byl významný docent Pedagogické fakulty v Plzni, působil na Pedagogickém institutu v Karlových Varech

V roce 1954 složil Jiří Teml první rozměrnější dílo. Byla to Mikrorapsodie pro klavír a orchestr. Tato klavírní skladba gerschwinovského charakteru byla poté natočena v brněnském rozhlase. Jazzové kompozice jezdil konzultovat do pražského rozhlasu za hudebním dramaturgem Harry Macourkem³. Ten ho seznámil s Jiřím Jarochem⁴, který se záhy stal Temlovým učitelem. U něj se pak vzdělával v oblasti teorie a kompozice od roku 1965 po dobu deseti let. Veškerá hudební činnost a vzdělávání probíhaly v jeho volném čase vedle práce ekonoma.

“Zpočátku jsem to zkoušel spíš s aranžováním skladeb pro taneční orchestry. V šedesátých letech zaznamenal jazz velký rozvoj a zajímal mne. Uznával jsem zvláště Karla Krautgartnera, jednou jsem mu dokonce poslal svou skladbičku. A představte si, za půl roku jedu autobusem a tu svou skladbičku slyším z rádia. Hrál ji orchestr Karla Krautgartnera. Pak jsem za ni z rozhlasu dostal stovku. To byla snad největší radost, kterou jsem v životě pocítil. Později jsem zažil mnohem důležitější radosti, ale tahle byla první.”⁵

Postupem času se Jiří Teml začíná čím dál více zajímat o vážnou hudbu, přestože by už měl šanci prosadit se jako populární a jazzový skladatel. K poznávání zákonitostí vážné hudby mu byl stále soustavně nápomocen Jiří Jarocho.

Pravděpodobně největší zásluhu na vstupu Jiřího Temla do povědomí širší veřejnosti má jeho varhanní skladba Fantasia appassionata per organo. V roce 1974 za ni obdržel 2. cenu v soutěži Českého hudebního fondu na vytvoření skladby pro interpretační soutěž Pražského jara 1975. Fantasií natočil přední český varhaník Jan Hora, který ji prováděl i na zahraničních koncertech.

Varhany hrají v Temlově životě velkou roli a věnoval jim významnou část své tvorby. Seznámil se s tímto “královským nástrojem” poněkud netypickým způsobem:

³ Harry Macourek (1923-1992), rodným jménem Karel Macourek byl český dirigent, hudební dramaturg, sbormistr a hudební skladatel slovenského původu.

⁴ Jiří Jarocho (1920-1986) byl český hudební skladatel. V roce 1947 se stal členem redakce hudebního vysílání Československého rozhlasu v Praze. Postupně pracoval jako programový pracovník, hudební režisér a dramaturg.

⁵ BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty plzeňských skladatelů*. 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008. ISBN 978-80-7043-745-2, s. 3.

“Jednou jsem na předměstí Karlových Varů vešel do kapličky, kde probíhala mše a lidé zrovna zpívali duchovní píseň. Na kůru nikdo, sedl jsem si tedy k harmoniu, které tam stálo, a tu píseň doprovodil. Kněz u oltáře vzhlédl nahoru a řekl: “Prosil bych toho pána na kůru, aby za mnou po mši přišel.” Tak jsem se seznámil s fantastickým farářem, s nímž jsem potom kamarádil a jezdil za ním mnoho let, i když ho později z města přeložili. Hrál jsem mu na mších, tím jsem se dostal do blízkosti varhan a dobře je poznal.”⁶

Jiří Teml složil dva varhanní koncerty s orchestrem, věnoval jim sólové skladby nebo je spojoval s dalšími nástroji (anglický roh, trubka, bicí nástroje), ale i s lidským hlasem, ať už sólovým či sborovým (např. cyklus Sapientia I a II se sólovým barytonem). Poslední z jeho skladeb pro sólové varhany byla Fantasietta (Homage a Buxtehude), kde cituje z díla tohoto skladatele a pracuje s motivem složeným z písmen jeho jména (b-e-h-d). Fantasiettu zkomponoval pro známého amerického varhaníka Karla Paukerta. Ten skladbu premiéroval na Islandu.

1.2 Začátek profesionálního působení v hudbě; život v Plzni

Dalším pracovním místem Temlova života byla Plzeň. Po čtyřicátém roce života se chopil nové životní výzvy a stal se v roce 1976 dramaturgem v plzeňské stanici Československého rozhlasu, kam ho doporučil významný plzeňský profesor Dr. Antonín Špelda⁷.

„V květnu 1976 jsem přešel od práce v administrativě v Karlových Varech do Československého rozhlasu v Plzni jako hudební dramaturg – dostal jsem se tedy profesionálně do oblastí, která prakticky po celý můj předchozí život měla povahu intenzívně pěstovaného „hobby“. Měl jsem své vzory – a dobré vzory – v klasicích 20. Století – Prokofjevovi, Hindemithovi, hlavně Stravinském a Bartókovi; zaujala mne francouzská moderní hudba. Chybělo mi však to tolik potřebné soustředění na hudbu celého komplexu tvorby více staletí.”⁸

⁶ BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty plzeňských skladatelů*. 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008. ISBN 978-80-7043-745-2, s. 5.

⁷ Antonín Špelda (1904-1989), fyzik a akustik, autor zásadních spisů v této oblasti, známý jako hudební historik a kritik, popularizátor umělecké hudby

⁸ BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty plzeňských skladatelů*. 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008. ISBN 978-80-7043-745-2, s. 7.

Nástup do rozhlasu rozšířil Jiřímu Temlovi hudební obzory a setkal se s tzv. Novou hudbou, reprezentovanou zejména polskou skladatelskou školou. V této době se významně začala formovat jeho vlastní hudební řeč.

„Na rozdíl od současného, univerzálního a globalizovaného hudebního jazyka jsem se vždy snažil o výraznější český hudební kolorit. K tomu přispěla i moje bohatá upravovatelská činnost v plzeňském rozhlase (cca 200 úprav lidových písní).“⁹

Postupem času se čím dál častěji objevovaly jeho skladby na programech večerních koncertů západočeské skladatelské organizace v Plzni. Zde si Jiří Teml našel několik oblíbených interpretů, kterým některé své skladby věnoval. Byli jimi například: klavíristé Jindřich Duras a Karel Friesl, cembalistka Jitka Navrátilová a především Jan Sedláček - koncertní mistr plzeňského rozhlasového orchestru a sólový houslista, který, když Jiří Teml projevil obavu, zda nějaké místo není příliš obtížné, reagoval vždy s ujištěním: *“To je věc nás interpretů, abychom se s obtížemi vyrovnali a vyřešili je. Tím roste i interpretační umění.”*¹⁰

*„Dříve jsem si dělal jakýsi apriorní výběr – nepřinutil jsem se k poslechu a studiu věcí, které jsem předem nepřijal. Práce v rozhlase pro mne znamenala povinnost soustavného studia partitur a poslechu hudby všech možných stylových oblastí až po nejnovější směry: došel jsem tak k vytváření souborného názoru, který se odráží i v mé kompoziční práci.“*¹¹

V plzeňském období se věnoval převážně skladbám pro sólové nástroje s doprovodem orchestru. V každém takovém díle předvedl působivá využití barevných možností nástrojů s přihlédnutím na nástrojovou techniku.

V roce 1979 složil třívětý a kontrastně vystavěný Koncert pro housle a orchestr, dedikovaný Janu Sedláčkovi. Tato skladba získala velký ohlas u kritiky. Podle Jiřího Temla je toto první rozsáhlé dílo, kde používá nové kompoziční techniky

⁹ Vlastní korespondence autorky s Jiřím Temlem.

¹⁰ Vlastní korespondence autorky s Jiřím Temlem.

¹¹ BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty plzeňských skladatelů*. 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008. ISBN 978-80-7043-745-2, s. 7.

jako např. vypsanou aleatoriku¹² či dvanáctitónové postupy. Koncert pro housle a orchestr byl nahrán Janem Sedláčkem pod taktovkou Bohumíra Lišky za doprovodu Plzeňského rozhlasového orchestru. Jan Sedláček tento koncert rovněž premiéroval hned v roce jeho zkomponování za doprovodu Státního orchestru Greitzu ve stejnojmenném městě v bývalé NDR. Vedení se tehdy ujal Günter Heinig.

Z plzeňských kompozic jistě stojí za zmínku i Koncert pro violoncello, smyčce, klavír a bicí, věnovaný sedmnáctiletému violoncellistovi Martinu Škampovi. Tento koncert nahrál s Pražským studentským orchestrem. Orchester byl bez dechových nástrojů, zato s výrazným použitím bicích nástrojů a klavíru. Koncert pro violoncello lze označit jako předzvěst vrcholných symfonických kompozic Jiřího Temla.

Z plzeňského období nelze opomenout Concerto doppio pro dva klarinety a orchestr, napsané pro festival „Menhir“ ve Švýcarsku. Setkáváme se s klidnou a melodickou hudbou s folklorními náznaky, ale i s vtipnými a humornými prvky.

V Karlových Varech a Plzni vznikají i též méně závažné skladby: Karlovarská suita, Baletní partita, Suita gioccosa a I. symfonie „Lidé a prameny“. Nejvýznamnějším a nejzralejším dílem jsou ale Tři promenády, které napsal v roce 1983 pro Karlovarský symfonický orchestr k 150. výročí založení. Tato skladba má podtitul „malý koncert pro orchestr“, ve kterém je řada exponovaných sól pro orchestrální hráče. Nacházíme zde taktéž folklorní náznaky, kterým se skladatel rád věnoval.

V této době už má Jiří Teml velká uznání kritiky i publika – obzvláště za jeho symfonickou tvorbu, kde v popředí stojí II. a III. symfonie. Největší symfonický rozkvět přichází pak v pražském období skladatelova života.

1.3 Pražské období

Začátkem osmdesátých let nastupuje Jiří Teml na místo svého učitele Jiřího Jarocho do pražské stanice Československého rozhlasu – taktéž do funkce hudebního dramaturga. Věnuje se mimo jiné doplňování fonotéky novými nahrávkami. Primárně ho zajímala česká hudba, kterou dále nabízel do světa.

¹² Aleatorika: hra náhody, dojem improvizace před posluchačem vytvářené

Praha s sebou přináší i mnohé významné kontakty a jeho skladby se interpretují stále častěji novými, i mimopražskými soubory. Symfonická věta Jubilejní variace zazněla v podání Symfonického orchestru Československého rozhlasu pod taktovkou V. Válka. II. symfonie se ujala Státní filharmonie Brno s dirigentem J. Pinkasem. Moravská filharmonie Olomouc pod vedením Jina Wanga premiérovala III. symfonii.

Symfonie č. 2 „Válka s mlouky“ byla inspirována dílem Karla Čapka. Jiří Teml vystihuje „poselství“ tohoto příběhu a znázorňuje ho drženými akordy v hlubokých polohách, objevuje se lehce folklorní nádech, následuje vpád tvrdé hudby – zla. Hudba je velmi kontrastní a nakonec vítězí dobro. Úspěch u posluchačů si Jiří Teml s touto symfonií nezískal jen hudební složkou tohoto díla, ale i poselstvím v době totalitního režimu.

Jiří Teml se rád nechává inspirovat svými hudebními i literárními (3. symfonie „Kafka“) vzory, ať už z minulosti (Concerto grosso č. 1 „Pocta Händelovi“), tak i těmi současnějšími („Aenigma vitae“ (Homage á Janáček) z roku 2003).

Jeho skladby jsou velmi logické, posluchačsky vděčné, barevné a nechybí jim jistá dávka napětí. Jak sám říká, hodiny strávené v rozhlasových režiiích ho naučily nekomplikovat skladbu jak z hlediska nástrojové artikulace, tak z hlediska variabilního metra a zvolených výrazových prostředků. Je si vědom toho, že přílišné komplikování partitur odrazuje jak interprety, tak i publikum. Nejen díky tomu je v současné době pravděpodobně jedním z nejvyhledávanějších a nejhranějších českých autorů a s jeho skladbami se často setkáváme.

2 Teatro Piccolo per fagotto e pianoforte

Fagot patří mezi skladatelovy oblíbené nástroje. Zalíbil si jej pro jeho rozsah, barvu zvuku a náladovou proměnlivost. Poprvé ho zaujal a inspiroval v dílech Igora Stravinského (Oktet pro dechové nástroje, Koncert pro komorní orchestr Es dur "Dumbarton Oaks" či fagotové party ve Stravinského symfoniích).

Fagot zapojoval především do svých komorních děl jako součást souboru (*Balletto per due*, 2 suity pro hoboj a fagot (1971), *Kolokvia* 5 kusů pro hoboj, klarinet a fagot (1980), *Pidluke, padluke*, Sextet pro flétnu, hoboj, klarinet, basklarinet, lesní roh a fagot (1995), *Concerto Grosso č. 3* pro flétnu, fagot a smyčcový orchestr (2002). Jako sólovému nástroji za doprovodu klavíru se mu věnoval pouze ve dvou skladbách, *Teatro Piccolo* pro fagot a klavír z roku 1983 a nově v díle *Commedia* pro fagot a klavír z roku 2013. *Commedia* byla povinnou skladbou na Mezinárodní soutěži Pražského jara v roce 2014.

Pro tuto moji bakalářskou práci a bakalářský koncert jsem zvolila skladbu *Teatro Piccolo*. V porovnání s *Commedií* je technicky snazší a byla mi doporučena odb. as. Janem Hudečkem jako dobrý začátek pro seznámení se s českou soudobou fagotovou tvorbou.

Skladba *Teatro Piccolo* vznikla roku 1983 na výzvu prof. Františka Hermana, který požádal Jiřího Temla o zkomponování díla pro soutěž dechových nástrojů v Chomutově.

Ve skladbě *Teatro Piccolo* Jiří Teml usiloval jak o uplatnění technické zdatnosti hráče, tak i o hudební obsah. Z vlastních postřehů mohu toto tvrzení potvrdit. Skladba je technicky náročná a obsahově hodnotná.

Teatro Piccolo je interpretačně vděčně napsané, autor počítá s možnostmi fagotu jak technickými, tak výrazovými. Nesetkáme se prakticky s žádným úsekem, který by byl nehratelný, což dokazuje autorův mimořádný cit pro nástrojovou problematiku. Fagot se objevuje v celém svém tónovém rozsahu a barevně koresponduje s obsahem jednotlivých částí.

V notovém zápisu také nacházíme velké množství jasně pochopitelných a přehledných dynamických znamének, akcentů, vypsaných pauz - a to v takovém rozsahu, že lze poměrně snadno dosáhnout skladatelovy představy interpretace.

Trvalo mi poměrně dlouho, než jsem se do skladby vžila a byla schopna ji začít studovat s radostí. Změnu jsem pocítila prakticky ihned po první zkoušce s klavírem, kdy jsem skladbu začala vnímat jako celek a ne jako kousky technických pasáží, které musím cvičit. Postupně jsem ke skladbě začala nacházet cestu a mít v ní zalíbení. Pro pochopení nejen této skladby je dle mého názoru vhodné vytvořit si nějakou mimohudební představu, kterou budeme skrz hudbu přednášet posluchačům, například pomocí barev.

Teatro Piccolo se skládá z úvodu a pěti částí, přičemž každá je pojmenována jako Akt. Tempově se jedná o složení rychlá, pomalá, rychlá, pomalá, rychlá. Na první pohled mě zaujalo, že v žádné z prvních čtyř vět nenajdeme pravidelné metrum či taktové čáry, jen se na začátku nachází ležatá osmička vyzývající k volnější interpretaci. Pevně daný metrický rozvrh nacházíme až v poslední části Atto V, která je psána ve čtyřčtvrtovém taktu.

V sólovém partu se objevuje množství klavírních zanášek, což významně usnadňuje orientaci v nástupech.

Rychlé věty jsou velmi rytmické a vyžadují precizní provedení. Naproti tomu pomalé věty jsou spíše volného meditativního charakteru. V celé skladbě autor pracuje především s velkými dynamickými rozdíly a dbá na rozlišování nálad a atmosféry.

Protože jsem měla zpočátku problém nalézt ve skladbě hlubší obsah, pomohla jsem si symbolikou barev, která mi pomohla k jistější interpretaci. Ke každé části jsem přiřadila jednu nebo více barev, které ji znázorňují. Jednotlivé barevné představy jsem zapsala níže ke každé části skladby. Jsem toho názoru, že by tyto představy mohly pomoci dalším fagotistům, kteří se rozhodnou skladbu Teatro Piccolo studovat.

2.1 ATTO I – Drammatico

2.1.1 Formální rozbor

Skladba začíná klavírním úvodem, který je složen z postupně se rozvíjejícího motivu. Pohyb se netypicky nachází ve středním hlase. Hlavní motiv se objevuje celkem třikrát a pokaždé se zvýší počet opakování, nejprve třikrát, poté pětkrát. Pod tímto klavírním úvodem si lze představit zvonění v divadle upozorňující na začátek představení.

Samotný Akt I začíná fagotovým sólem, kde je přednášena motivická varianta klavírního úvodu. Skladatel zde v klavíru využívá kvartové harmonie a motiv přichází v klavírní lince v inverzi. Fagotová linka stále pracuje s úvodním motivem. Ten se v obou partech objevuje ve velmi nepravidelném metru. Následuje vypsané zrychlení. Stále se uplatňují stejné intervaly použité v úvodním motivu – malá sekunda, nanejvýš tercie.

V části Ritmico dochází k rozvíjení základního motivu, se kterým se pracovalo na úvodních dvou stranách klavírního partu.

Následuje kontrastní díl Molto rubato, pressante, který přináší novou hudbu a tvoří vrchol první plochy. Zde se fagotová linka pohybuje ve vysoké poloze a přednáší lyričtější melodii.

V následující ploše Ritmico se vrátí úvodní motiv v rytmické nivelizaci (sjednocení). Motiv se uplatňuje také v račím postupu a to jak v klavíru, tak ve fagotu (osmá strana klavírního partu)

První jednání vrcholí imitacemi. Posledních šest taktů je harmonicky zajímavých, postupnými chromatickými postupy v jednotlivých hlasech (tříhlas) se plocha nakonec dostane do zmenšené kvinty.

Prakticky v celé první části se stále střídá fagot s klavírem. Nacházíme jen kratší úseky, kdy hraje fagot za doprovodu klavíru. Po celou zbývající dobu se pouze střídají, a to jak v rychlých, tak i v pomalých pasážích.

2.1.2 Mimohudební představa barev

Pro první část skladby Teatro Piccolo jsem zvolila zelenou barvu se všemi jejími odstíny až s nádechem do modré. Tato věta pro mě představuje největší počet odstínů a jejich neustálé obměny a míšení. V žádné další části nepozoruji takové rozdíly, ať už dynamické či náladové, jako právě v této.

Pod naléhavým klavírním úvodem si představuji chladnou a mlhavou zelenomodrou barvu znázorňující nejistotu, uzavřenost a odtažitost, kdy lze jen těžko odhadnout, co bude následovat.

Po doznění posledního akordu začíná fagot s akcentovanými čtvrtovými hodnotami v silné dynamice a je prokládán klavírními zhuštěnými akordy. Zde se otevírá sytá zelená barva poskytující jistotu, hrdost až pýchu a jistou nadřazenost.

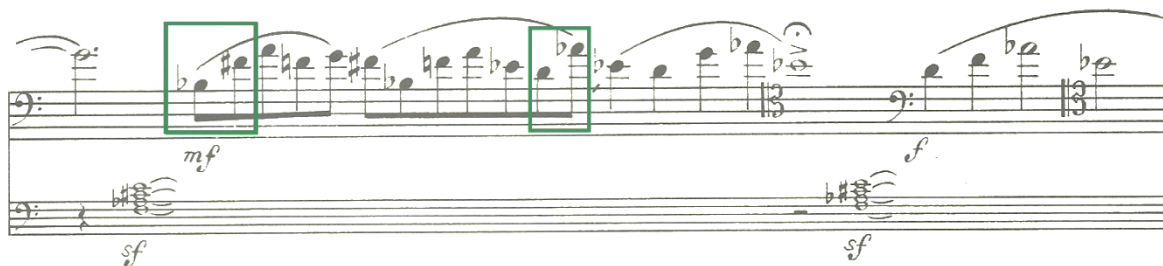
Následuje lyričtější úsek, kdy se zelená barva představuje hned v několika odstínech včetně nádechu modré. Odstíny se mění jako vlny na moři, toto ve mně evokuje stálé střídání klavíru a fagotu a výrazné výkyvy nálad – střídání staccatových ploch s plochami legatovými.

Přichází pomyslný druhý díl, kde se z volného metra dostáváme do pevnějšího rytmu a rychlejšího tempa – část Ritmico. Ta začíná v pianu a nízké poloze klavíru i fagotu. Evokuje ve mně nádech bojovnosti, jedovatosti, blížícího se nebezpečí, nejistotu a obavy. V této části se stále se měnící odstíny pomalu ustálí na hluboké, tmavé zelenomodré barvě. Čím je silnější dynamika a zároveň vyšší poloha fagotu, tím se barva transformuje do jasné světlé, až jedovaté zelené. Tato barva v části Molto rubato, pressante ve mně v tomto případě vyvolává strach, velké napětí a intenzivní potřebu křičet, což představuje vrchol první věty, opět ve volném metru, velmi vysoké dynamice i poloze fagotu, která stále stoupá až do c^2 .

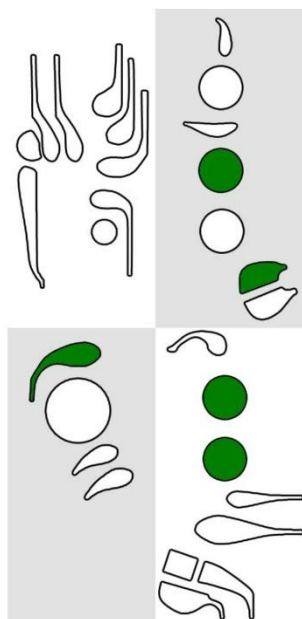
Opět nastupuje část Ritmico. Tak, jako v předchozím případě ji představuje tmavě zelená barva, která je postupně směrem k závěru více intenzivní, světlejší a jasnější, až vyvrcholí nejvyšším tónem d^2 .

2.1.3 Interpretační problematika

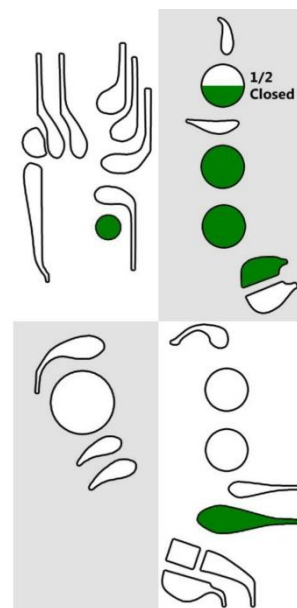
V závěru první věty nacházím dvě technicky obtížná místa. V prvním případě se jedná se o problematiku vazeb mezi tóny a jejich spoji v legatu. Jsou to spoje tónů $b-fis^1$ a d^1-as^1 , viz obr. č. 1-3.



Obrázek 1 - problematika spojů v legatu



Obrázek 2 - varianta hmatu fis¹



Obrázek 3 - varianta hmatu as¹

Za druhý technicky náročnější úsek považuji závěrečnou codu a to především z rytmického hlediska. Je psána v rychlém, staccatovém úseku s šestnáctinovými hodnotami, kde se fagot střídá s klavírem a oba na sebe musí naprosto přesně navazovat. Počet not se ovšem pokaždé liší. Je proto nutné dodržovat zapsané akcenty, podle kterých se dá výborně orientovat. Temlův zápis je poněkud nešťastně řešený ve volném taktu. V šestnáctinových, na sebe navazujících bězích, lze jen podle akcentů dedukovat doby. Níže uvádím jak originální zápis (Obr. 4), tak možnou verzi s jasnými takty, která je dle mého názoru přehlednější (Obr. 5).

Figure 4 displays the original notation of a rhythmic section. It consists of three systems of staves. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. The music features complex rhythmic patterns with various dynamics: *p*, *ff*, *mf*, and *f*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The first system shows a bass line starting with a *p* dynamic and a treble line with *ff* dynamics. The second system continues with *mf* and *f* dynamics. The third system concludes with *ff* dynamics and a final chord marked with an *ff* dynamic.

Obrázek 4 - originální verze zápisu rytmického úseku první věty

Figure 5 shows a possible solution to the rhythmic section notation. It consists of three systems of staves, similar to Figure 4. The notation is annotated with red triangles and numbers (7, 3, 3, 2, 7, 3, 5, 2, 9, 2, 5) indicating specific rhythmic values or groupings. The dynamics are the same as in Figure 4: *p*, *ff*, *mf*, and *f*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The first system shows a bass line starting with a *p* dynamic and a treble line with *ff* dynamics. The second system continues with *mf* and *f* dynamics. The third system concludes with *ff* dynamics and a final chord marked with an *ff* dynamic.

Obrázek 5 - možné řešení problematiky rytmického úseku první věty

2.2 ATTO II – Recitativo

2.2.1 Formální rozbor

Melodický prvek se uplatňuje více v sónickém, impresionistickém vyznění. Klavír podobně jako v prvním jednání předjímá melodickou linii fagotu. Tato věta připomíná – dle podtitulu – pěvecké recitativy. Dokonce někdy melodický průběh připomíná lidskou řeč. Opět se objevuje princip rozvíjení motivů, místy nacházíme volný račí postup. Celá plocha k dílu B je postavená na kontrapozici (střídání) ploch klavíru a fagotu, přičemž recitativní prvek je ve fagotu a zvukově barevný prvek v klavíru. Melodická linie ve fagotu volně rozvíjí melodickou linii, podobně jako když divadelní postava rozvíjí své myšlenky.

Třetí vstup klavíru tentokrát použije zjednodušení, nikoli komplikaci. Druhá malá fáze vstupu je zjednodušením první, přičemž doposud tomu bylo naopak.

V dílu B (*Poco piú mosso*) dochází ve fagotu a klavíru k volné imitaci. Plocha B připomíná dialog dvou osob – motivicky příbuzný dvojhlas. Odpověď v klavíru poměrně často využívá inverzních tvarů. To může připomínat dialog dvou postav, které mají protichůdné názory. Díl B by se dal vyložit jako dramatické místo.

Následuje ve fagotu doslovná repríza, v klavíru dochází k malým změnám. Kdybychom chtěli tuto větu vykládat programově jako dialog dvou jedinců, jedinec zosobněný klavírem ustoupil fagotu a změnil svůj názor.

2.2.2 Mimohudební představa barev

Druhou část považuji za nejkliďnější z celé skladby. Představuji si pod ní odstíny fialové barvy od světle fialové až po purpurovou.

Fialová barva značí melancholii, skryté tajemství, pokoru, skromnost a zdrženlivost. Světle fialová na mě působí poněkud rozpolceně, ale i čarovně a opojně. Naproti tomu sytá purpurová ve mně vyvolává pocit hrdosti, důstojnosti a vznešenosti. Působí majestátně, klidně a značí příměří.

Tuto větu bych rozdělila na tři barevné části. Klavírní úvod a nástup fagotu vidím jako fialovou pasáž. Působí na mne velmi klidně, pokorně, avšak i trochu nejistě. Začátek středního dílu vyznačuji světle fialovou, až růžovou barvou. Tyto barvy zde nemají působit sladce a něžně, ale spíše čarovně, možná lehce povrchně.

Po klavírní spojce nastupuje střední díl v silné dynamice, ve kterém poprvé hraje fagot dohromady s klavírem, a jen se nestřídají, jako je tomu ve zbytku věty. Zde si představuji sytou fialovou, až purpurovou barvu. Těchto pár „taktů“ ve mně vyvolává jistotu, odhodlanost, majestátnost, které nakonec vyústí v příměří.

Po středním dílu nastupuje repríza prvního dílu, takže se opět vrací klidná, melancholická a pokorná fialová barva.

Celou touto částí procházejí motivy repetovaných tónů, které hrajeme s představou ozvěny. První notu ze skupinky mírně zdůrazníme, další noty dynamicky zeslabujeme. Viz. Obr. 6



Obrázek 6 - repetované tóny ve druhé části

2.2.3 Interpretační problematika

Zpočátku jsem se potýkala s problémem, že jsem nad jednotlivými frázemi přemýšlela v přesných dobách. Samozřejmě je třeba do jisté míry zachovávat délkové hodnoty jednotlivých not, ale celou větu je zapotřebí cítit poněkud více uvolněně.

V celé této druhé části nalézáme jen velmi krátký úsek, kdy fagot hraje s klavírem. Po celou dobu se setkáváme spíše s dialogem mezi sólovým nástrojem a klavírem. Ten zahraje svoji část a zůstane na závěrečném akordu téměř po celou dobu fagotového sóla. Stejně tak je tomu i naopak. Obr. 7.

Je zapotřebí po celou dobu dbát na intonaci dlouhých tónů ve fagotu, které jsou vyplňovány klavírními neharmonickými rozklady a disonancemi.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a bassoon staff (bass clef) and a piano staff (treble clef). The bassoon part has a long note marked 'mf' and 'al niente'. The piano part has a long note marked 'p'. The second system also consists of a bassoon staff and a piano staff. The bassoon part has a long note marked 'mf'. The piano part has a long note marked 'mf'. Green boxes highlight specific notes in both parts.

Obrázek 7 – příklad střídání fagotu s klavírem, dialog ve druhé části

Tak, jako jsou v rychlých větách stěžejním výrazovým prostředkem akcenty, v obou pomalých větách je to užití výrazných rubát a tempových i dynamických změn.

2.3 ATTO III – Scherzando

2.3.1 Formální rozbor

Tato věta je založena na větších intervalech i skocích. Nacházíme zde typické scherzové motivy se staccaty. Melodika je poněkud „bizarní“. Teml u určitých tónů důsledně pracuje s flexí (nepevným prvkem): v první větě jsou to tóny des-d, ve druhé větě dis-d a zde ve třetí c-cis.

Věta je opět založena na systému rozvíjení motivu a dialogu sólového fagotu a klavíru, přičemž klavírní part je tentokrát postaven na toccatové stylizaci

Druhý vstup fagotu, kde dochází k malé rytmické obměně, je nápadně výrazný a pracuje se stejným motivem jako v úvodu věty. Ve středu věty (Precisamente) dochází k současnému znění obou partů, které se do té doby vždy střídaly. To navozuje pocit dialogu.

V závěru dochází k prudkému kontrastu, převládající scherzová plocha je opuštěna a dochází k výraznému zvolnění. Postupující klavírní souzvuky jsou, s výjimkou jednoho, intervalově neměnné: v levé ruce je akord složen z čisté kvarty a velké sekundy, v pravé ruce z malé sexty a malé tercie. Sopranový hlas jednotlivých akordů melodicky rozkládá vertikál (souzvuk) akordu

Následuje krátká, výbušná až agresivní repríza scherzové hudby, kde je použita nejhutnější stylizace za celou větu. Dynamický vrchol celé části je až v závěrečném taktu, který „janáčkovsky“ končí na lehké době.

2.3.2 Mimohudební představa

Z barev dominuje červená s odstíny od tmavě červené, přes modročervenou až po světle červenou či skoro růžovou.

Barevně dělím třetí dějství do čtyř částí. Začátek věty ve mně evokuje ohnivý, výbušný až agresivní charakter v podobě sytě červené barvy, občas s příměsí tmavě červeného podtónu v případě pocitu vysokého napětí. Další část nastupuje ve druhé polovině věty v pasáži s výše popsaným složitým rytmem a přírazy. Tuto pasáž vnímám odlehčeněji a ladím ji do světle červené až oranžové barvy. Po této části přichází klavírní mezihra složená z několika dlouhých akordů. Tato část má modročervenou barvu. Cítím nucené uvolnění, energii, která potřebuje být uvolněna, ale je zadržena uvnitř. Modročervenou barvu volím proto, že cítím dvě samostatné syté barvy (kombinaci červené ohnivé energie a modrého klidu), které jsou nuceně spojeny, ale touží po oddělení. K tomu dojde v úplném závěru skladby, kde zazní motiv začátku v obzvlášť ohnivé, až agresivní náladě a vygraduje do silné dynamiky.

2.3.3 Interpretační problematika

Třetí část je rychlá, rytmická a vyžaduje obzvláště rytmickou přesnost – pro klavír je poměrně obtížná na souhru, hlavně ve druhé polovině. Fagot zde hraje přesný staccatový rytmus v osminových hodnotách s občasnými přírazy a klavír ho doprovází podstatně náročnějším rytmem. Byť je zde psán sólový part ve slabé dynamice, je vhodné, aby byl interpretován s o to větší přesností a rytmickou pregnancí.

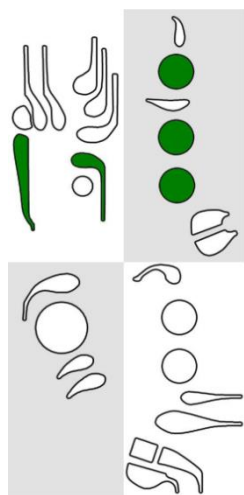
V této části mi největší technické problémy činil krátký úsek na začátku, těsně před nástupem klavíru (Obr. 8)



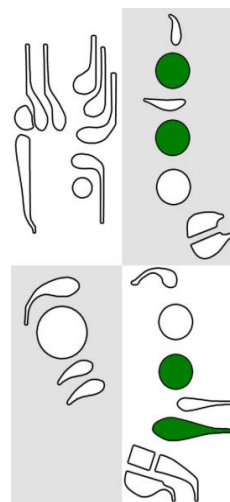
Obrázek 8 - technická pasáž na začátku třetí části

Pro efektivní nácvik této pasáže je nutné vybrat si, jaké hmaty zvolíme pro tóny des^1 a es^1 , pro které má fagot více možností. Já jsem nakonec zvolila kombinaci základních a pomocných hmatů: (obr. 9 a 10) Hmat pro des^1 považuji za nejjednodušší ve vazbě z tónu c^1 , stačí levým palcem stisknout D klapku a cis klapku. U tónu es^1 vynecháváme pravý ukazovák, čímž si ošetříme vazbu z des^1 . Pokud bychom pravý ukazovák nechali na dírci tak, jako u originálního hmatu, riskujeme, že se es^1 neozve správně.

Na tomto krátkém technickém úseku můžeme pozorovat vypsání zrychlení a napětí, kterého skladatel docílí zhuštěním notového zápisu.



Obrázek 9 - varianta hmatu pro des^1



Obrázek 10 - varianta hmatu pro es^1

2.4 ATTO IV – Amoroso

2.4.1 Formální rozbor

Opět podobně jako předchozí věty se čtvrtá věta rozvíjí v dialogu klavíru a fagotu, přičemž klavír hraje podobně jako ve druhé větě barevně působící souzvuky. Fagot hraje převážně v díle A ve vysoké poloze. Opět podobně jako ve

druhé části klavír na některých místech předjímá melodickou linku fagotu, která se dále rozvíjí recitativním způsobem.

Přichází díl B, kde je nezvykle dlouhá plocha věnována sólovému klavíru. Tato plocha klavíru sama o sobě obsahuje opět dialogy mezi jednotlivými plochami, obsahuje také prudké kontrasty dynamické i stylizační (souzvuky obohacené střídavým tónem a melodické figury založené na základním motivu). Tato plocha obsahuje tři prvky: souzvuky se střídavými tóny, malý melodický motiv připomínající vstup skladby, třetí prvek (str. 18, 6. řádek klavírního partu) je charakteristický triolový motiv, který převládne v ploše sólového klavíru a za jeho pomoci je vytvořena gradace.

Navrací se recitativní plocha fagotu. Repríza plochy sólového fagotu je obměnou vstupní plochy.

2.4.2 Mimohudební představa

Tuto větu představují přírodní barvy jako je hnědá a zelená a můžeme ji rozdělit na tři barevné části. Jemný a nejistý začátek ve mně evokuje hluboký les, hnědo zelené odstíny představující chladné, vlhké a tiché prostředí, šumění listů na stromech, strašidelné zvuky nejasného původu.

Ve střední části přichází sólo klavíru v šedé barvě. Ta postupně tmavne až do téměř černé. Tento úsek je naprosto odlišný od krajních dvou. Je mnohem rychlejší, klavír hraje ve forte, působí čarodějně, představuje strach, nebezpečí, dezorientaci.

Následuje střih a během dvou tónů přecházíme opět do první části, která se v závěru věty z části opakuje. Opět přichází jemné mlhavé odstíny hnědé a zelené barvy představující klidnou, tichou a odpočívající přírodu.

2.4.3 Interpretační problematika

Tato nejpomalejší část se pohybuje ve vyšší poloze fagotu a celá se odvíjí od hlavních tónů, kterými je as1, as a g1. Tuto větu hodnotím jako intonačně nejchoulostivější. Zmíněné hlavní tóny, na kterých je založena celá věta, patří mezi tzv. „nemocné“ tóny a jsou téměř na každém fagotu intonačně labilní. O to náročnější je držet správnou intonaci, když pod dlouhým fagotovým tónem zní v klavíru zhuštěné disonantní akordy. S každým tónem, který se v klavíru ozve, má fagotista tendenci přizpůsobit intonaci tomu konkrétnímu tónu, ale k další klavírní notě už

neladí. Je proto důležité nasadit dlouhé tóny jistě a přesvědčivě a intonaci po dobu jeho držení neměnit.

Fagot začíná sám v pianu tónem as1 a po úvodním motivu se velmi citlivě přidává klavír. Spojení tónů as1 a g1 můžeme označit jako postupně se rozvíjející motiv, který se při každém dalším opakování obohacuje jiným rytmickým zápisem, dalšími tóny či tečkovaným rytmem. Celá část je jakýmsi dialogem fagotu s klavírem, zpočátku poměrně citlivým. Ve střední části hraje sólový klavír. V závěru se navrácí opět klidný motiv fagotového začátku, který klavír dovede do ztracena.

2.5 ATTO V – Finale

2.5.1 Formální rozbor

Závěrečná věta je nejkratší a nejrychlejší ze všech pěti vět a připomíná třetí část Scherzo. Je jediná, kde na začátku nenajdeme ležatou osmičku, ale pevně daný 4/4 takt. Až přibližně do druhé třetiny věty se věta odvíjí ve střídaném dialogu mezi klavírem a fagotem. Poté dochází k současnému dialogu, čímž věta vrcholí. Nápadný prvek je repríza, kde je na některých plochách pracováno se vstupním motivem. Skladatel si šetří současné znění klavíru a fagotu na vrcholovou plochu. Programově lze říci, že se ve skladbě doposud představovaly jednotlivé postavy a mluvily mezi sebou a v závěru páté věty už si „skáčou do řeči“, dochází k intenzivnímu dialogu. Objevujeme volné imitace.

Vrcholem nejen věty, ale i celé skladby, je pasáž pátého taktu před koncem, kde je použita nejvyšší poloha fagotu a nejintenzivnější zvuk klavíru (hutné akordy ve velké oktávě). Zajímavostí je, že hluboká poloha fagotu se objevuje právě až v této páté větě, obzvláště v posledním taktu.

2.5.2 Mimohudební představa barev

Poslední věta je velmi rytmická část s poměrně vypjatou atmosférou a stále nekompromisně kupředu plynoucím sledem staccatových not vyžadující naprostou rytmickou a technickou přesnost. Její strohost až agresivitu charakterizuje tmavě červená, místy až černá barva. Tuto větu barevně nedělím na jednotlivé části, pouze si představuji stále se měnící a přes sebe se překrývající tmavě červenou barvu,

kteřá v úsecích s obzvlášt' silnou dynamikou ve vysoké poloze fagotu směřuje do temně červené až černé a zase zpět.

V závěru jsou ostré staccatové běhy vyměněny za obtížný tečkovaný rytmus v legatu. Tento závěrečný úsek hodnotím jako rytmicky nejnáročnější a nejobtížnější na souhru s klavírem. Byť je k dispozici přesně daný takt a metrum, rytmus fagotu a klavíru je poměrně složitý a je vyžadována preciznost a až strojová rytmická přesnost. Melodická linka směrem k závěru stoupá, graduje na vrchol, kde se dostáváme až k opakovaným spojům d^2 - es^2 ve velmi silné dynamice, což je pro interpreta po předchozí rytmické a dynamické gradaci velmi vyčerpávající.

V úplném závěru dochází k rozvázání pravidelného metra a v nejnižší poloze nástroje se dostáváme k závěrečnému tónu C, který vygraduje do maximální možné dynamiky. Udržení intonace a silného crescenda docílíme postupným vysouváním stroju z úst.

Fagotový úvod je velmi rychlý a postupně se rozvíjející motiv, do kterého se v osmém taktu přidává klavír reagující na tento motiv. (Obr. 11)

Allegro molto e ritmico

The image displays a musical score for a fagot and piano. The top system is for the fagot, starting with a forte (f) dynamic, followed by piano (p), and then forte (f) again. The bottom system is for the piano, starting with mezzo-forte (mf), then forte (f), and finally fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The instruction 'P ad lib.' is written at the bottom of the piano part.

Obrázek 11 - rychlý, postupně se rozvíjející motiv páté věty

2.5.3 Formální charakteristika skladby Teatro Piccolo

Jiří Teml se v celé skladbě poměrně vyhýbá tradičním harmonickým spojům, čehož dosahuje použitím určitého typu souzvuků, nejčastěji stavěných na čisté kvartě a malé sekundě. V melodice používá tzv. „kritického protirušivého tónu“ (termín Karla Janečka z knihy *Moderní harmonie* – například diatonický chod tónů C-D, který je „narušen“ následujícím tónem C1S. Ten ruší harmonické vyznění tónů C a D). Relativně často jsou používány tónové shluky (clusters). Klasické terciově stavěné kvintakordy jsou použity jen výjimečně, a to na dvou místech (věty *Amoroso* a *Finale*), ale vždy jsou narušovány v jiných hlasech disonantními tóny. Velmi často je v této skladbě použita faktura, při níž se střídá plocha sólového fagotu a sólového klavíru, což odkazuje k mimohudebnímu námětu díla (divadelní inspirace, dialogy mezi postavami). Nejčastěji se používá metoda rozvíjení motivu: v počátku krátký motivek je rozvíjen přidáváním dalších tónů. Poměrně často nalezneme ve skladbě racionální práci s motivem – račí postupy, inverze.

Z hlediska rytmiky jsou plochy velmi často stavěny volně bez udaného metra a nezřídka se používá *rubato* v recitativních partiích.

3 Výběr skladeb

Jiří Teml má velmi široký tvůrčí rozsah. Od komorních skladeb přes sólové koncerty s orchestrem, varhanní skladby až po velká symfonická díla. Je zajímavý svými nevšedními kombinacemi nástrojů, hrou s barvami a vnitřní logikou skladeb. Byl vždy velmi oblíbeným a vyhledávaným sborovým skladatelem. Speciálně se věnoval dětskému sboru, pro který zkomponoval mnoho hodnotných skladeb. Psal na veselé texty a nikdy dětského interpreta nepodceňoval. Napsal také několik dětských oper.

3.1 Stručný výběr skladeb se zaměřením na díla pro dechové nástroje

Orchestrální díla:

- symfonie „Lidé a prameny“; (1976), nahráno na LP Supraphon live
- Symfonie „Válka s mloky“; (1987), nahráno v pražském rozhlase – Státní filharmonie Brno (J. Pinkas)
- Symfonie „Kafka“; (1998), nahráno na CD v Českém rozhlase Praha – premiérovala Moravská filharmonie Olomouc (Jin Wang)
- Concerto grosso pro komorní orchestr „Pocta Händelovi“; (1984), natočeno v českobudějovickém a pražském rozhlase
- Concerto grosso č. 2 pro dvoje housle, violoncello a smyčce (2001), nahráno v pražském rozhlase
- Concerto grosso č. 3 pro flétnu, fagot a smyčce (2003)
- Karlovarská suita pro komorní orchestr (1966)
- Signál – symfonická věta pro orchestr (1976), natočeno v pražském rozhlase
- Písecké divertimento pro komorní orchestr; (1989), nahrál na CD Jitex Písek
- Jubilejní variace – symfonická věta k 100. Výročí narození B. Martinů (1989), natočeno v pražském rozhlase. (V roce 2015 jsme tuto skladbu mohli slyšet v podání orchestru Akademických komorních sólistů na pražské HAMU)

Koncertantní skladby:

- Concerto pro dechové kvinteto a smyčce (1967), nahráno v plzeňském rozhlase
- Fantasie pro klarinet a komorní orchestr, (1969), nahráno v plzeňském rozhlase

- Concertino pro lesní roh a komorní orchestr (1970), - nahráno v plzeňském rozhlase
- Concertino pro hoboj a komorní orchestr „Hommage Vivaldi“, (1993), nahráno v pražském rozhlase. Tato skladba získala I. cenu ve skladatelské soutěži Nadace festivalu komorní hudby v Českém Krumlově
- Concerto doppio per due Clarinetti ed orchestra/„Zwei Schallensteine“, (1997), psáno pro festival Menhir ve švýcarské Faleře. (Živá nahrávka CD z premiéry zaznamenává srdečný ohlas u posluchačů)

Instrumentace, úpravy

- J. Ježek: úprava písní pro hoboj, klarinet a fagot (2001) – Nebe na zemi, Když jsem kytici vázala, Vítr vane pouští, O Španělsku si zpívám, Prabába

Komorní skladby instrumentální

- Pět kusů pro sólový klarinet (1973)
- Teatro Piccolo pro fagot a klavír (1986)
- Commedia = per fagotto e pianoforte (2013) – Povinná skladba na Mezinárodní soutěži Pražského jara
- Komorní hudba pro hoboj a klavír (1968), nahráno v plzeňském rozhlase
- Balleto per due pro hoboj a fagot (1968), natočeno v plzeňském rozhlase
- Habanéra pro anglický roh a klavír (1987), psáno pro J. Hebdu
- Pantomima pro flétnu a klavír (1987), povinná skladba v Concertinu Praga
- Kolokvia – 5 skladeb pro hoboj, klarinet a fagot (1980)
- Trio gaio pro hoboj, klarinet a fagot (1999)
- Starofrancouzské divertimento pro dechové kvinteto (1965)
- Druhý dechový kvintet (1978), věnováno Českému dechovému kvintetu
- Barokní suita pro Barock-jazz-quintet
- Pidluke-padluke – sextet pro dechové nástroje z podnětu grafiky J. Šalamouna (1995)

Závěr

Se skladbami Jiřího Temla se během svého studia na HAMU setkávám nejen jako interpret, ale i jako posluchač. Jeho jméno slýchávám poměrně často v rozpravách profesorů, studentů, ale také z rozhlasu či televize (připomeňme pořad České televize „Terra musica“ odvysílaný 19. ledna 2016). Když mi později bylo doporučeno nastudovat skladbu Teatro Piccolo a seznámit se tak s českou soudobou hudbou v sólové fagotové tvorbě, výběr tématu pro mou bakalářskou práci byl nasnadě.

Cílem této práce bylo přiblížit osobnost skladatele Jiřího Temla a představit jednu z jeho skladeb - Teatro Piccolo pro fagot a klavír, zabývat se především jejím interpretačním, ale i formálním rozbohem a nastítnit možná řešení některých obtížných pasáží. Ač jsem byla vůči skladbě zpočátku skeptická, nakonec se mi velmi zalíbila a studovala jsem ji s chutí. Naučila jsem se některé nové hmaty, zlepšila technickou úroveň hry a velmi rozdílné charaktery jednotlivých vět mě přiměly k použití maximálních možných dynamických rozdílů.

Rychlé věty prověří hráčovu technickou zdatnost, smysl pro rytmus a rychlost jazyka a jejich až bojovná nálada mu může pomoci dosáhnout přesvědčivějšího interpretačního výkonu. Naproti tomu obě pomalé věty mohou výrazně zlepšit intonační dysbalance, jemné nasazování vysokých tónů a schopnost vazeb mezi tóny netypických intervalů.

Myslím si, že v této skladbě může každý interpret najít vedle osobního technického rozvoje také zalíbení a svůj vlastní mimohudební obsah.

Skladatel Jiří Teml na mě vždy působil příjemně, dával najevo vděčnost při provádění svých skladeb a taktéž nešetřil nadšením a ochotou v souvislosti s poskytováním informací a materiálů pro tuto bakalářskou práci.

Prameny a literatura

Prameny

Terra musica: Skladatel Jiří Teml [online]. Česká televize, 2016. Dostupné také z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095218055-terra-musica/215542151000010>
Vlastní korespondence autorky s Jiřím Temlem.

Host Telefonotéky: Hudební skladatel Jiří Teml [online]. Český rozhlas Vltava, 2014. Dostupné také z: http://www.rozhlas.cz/vltava/host/_zprava/hudebni-skladatel-jiri-templ--1386133

TEML, Jiří. *Teatro Piccolo pro fagot a klavír*. 1. Praha: Panton, 1986.

Literatura

BOKŮVKOVÁ, Vlasta. *Portréty plzeňských skladatelů*. 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008. ISBN 978-80-7043-745-2, s. 7.

Cesta k úspěchu vede přes cílevědomou práci. Jiří Teml slaví osmdesátiny [online]. Operaplus.cz, 2015. Dostupné také z: <http://operaplus.cz/cesta-k-uspechu-vede-pres-cilevedomou-praci-jiri-templ-slavi-osmdesatiny/>

Jiří Teml. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Teml

Ostatní

Hmatové tabulky: Aplikace pro mobilní telefon Bassoon Fingerings

https://play.google.com/store/apps/details?id=appinventor.ai_Suhadisapari.Bassoon

Přílohy



Příloha 1 - Jiří Teml

Zdroj: <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2015/06/Ji%C5%99%C3%AD-Teml.jpg>