

Piesňová zbierka Singende Geographie TWV 25:1 – 36

a jej miesto v pedagogickej tvorbe
Georga Philippa Telemanna

Karol Medňanský

Úvod

Vývoj hudby 16. – 18. storočia prináša so sebou niekoľko výrazných charakteristických znakov. Ide o časový úsek, ktorý zahŕňa dve vývojové epochy hudby, ktoré na seba kontinuálne nadväzujú, či dokonca v určitom časovom horizonte prebiehajú paralelne – neskorá renesancia a barok.¹ Toto obdobie charakterizuje štýlový dualizmus: *prima prattica* (prvá kompozičná technika, renesančná) a *seconda prattica* (nová skladateľská technika reprezentovaná raným barokom). Osobitným znakom hudby 16. – 18. storočia je afektová teória a na ňu úzko naviazaná hudobná rétorika. Kým afektová teória sa zameriava na pôsobenie a želaný účinok hudby, hudobná rétorika približuje jej teoretickú podstatu. Základy barokovej hudobnej rétoriky položil nemecký teoretik Joachim Burmeister (1564 – 1629) svojím dielom *Musica poetica* (1606), ktoré je východiskovým informačným zdrojom k uvedenej problematike až do súčasnej doby. Na druhej strane bazálnu pozíciu na oboznámenie sa s podstatou afektivej teórie zastáva traktát² francúzskeho filozofa, matematika a fyzika René Descarta (1596 – 1650) *Les passions de l'âme* (Vášne duše). Okrem týchto traktátov v období hudobného baroka vznikol celý rad ďalších teoretických spisov zaoberajúcich sa nielen interpretačnými otázkami,³ ale aj komplexnou poetikou barokovej hudby zahŕňajúcou predovšetkým afektovú teóriu a na ňu úzko nadväzujúcu hudobnú rétoriku. Zaujímavosťou je, že sa s nimi stretávame predovšetkým na území stredného a severného Nemecka. Je to v neposlednom rade podmienené Lutherovou reformáciou, ktorá aj do umeleckej činnosti zaviedla do určitej miery racionálny prvok.⁴ V tomto zmysle stoja v protiklade dve výrazné osobnosti neskorého baroka Antonio Vivaldi (1678 – 1741) a Johann Se-

bastian Bach (1685 – 1750). Kým prvý bol ovplyvnený talianskou spevnosťou bel canta sprevádzaného pomerne jednoduchým bassom continuo, v diele druhého sa snúbia všetky nemecké barokové princípy hraničiace až so špekulatívnosťou.

Znalosť dvoch základných atribútov barokovej hudby – afektovej teórie a hudobnej rétoriky⁵ – je podmienkou pochopenia zákonitostí hudby 16. – 18. storočia. Zaujímavosťou však je, že už od polovice 16. storočia sa stretávame s celou plejádou pedagogicky zameraných kompozícií, riešiacich problematiku celého komplexu barokových interpretačných a teoretických problémov. Významné miesto v tejto oblasti patrí nemeckému neskorobarokovému skladateľovi Georgovi Philippovi Telemannovi (1681 – 1767).

Cieľom štúdie je poukázať na životnosť Telemannovej pedagogicky zameranej tvorby aj v súčasnej dobe. Jej pochopenie si však predovšetkým od vyučujúceho vyžaduje aj štúdium a dokonalú orientáciu v dobovej hudobnej poetike – ovládanie afektovej teórie s jej široko spektrálnym poľom pôsobnosti, presahom do hudobnej praxe v úzkej súčinnosti s hudobnou rétorikou. Žiaduce je podrobné štúdium dobových traktátov, studnice poznania vedúcej k interpretácii barokovej hudby v intenciách historicky poučenej interpretácie.

Životné míľniky Georga Philippa Telemanna

Významný nemecký neskorobarokový skladateľ sa narodil 14. marca 1681 v Magdeburgu ako syn evanjelického farára Heinricha Telemanna a jeho manželky Márie, rodenej Haltmeier. Základnú školu navštevoval v Starom meste vo svojom rodnom meste, pričom u magdeburského hudobného riaditeľa Benedicta Christianiho získaval základy prvého hudobného vzdelania. Následne navštevoval v Magdeburgu Dómsku školu, ktorej riaditeľom bol významný básnik Christian Müller. V tom období zaznamenáme jeho prvé skladateľské pokusy, medzi ktorými dominuje opera *Sigismundus*. Už v detstve ho postretla tragická udalosť, keď mu zomrel otec a o jeho ďalšiu výchovu sa starala len matka. Po štúdiách v škole v Zellerfelde v rokoch 1694 – 1697 navštevoval v rokoch 1697 – 1701 jezuitské Gymnázium Andreanum v Hildesheime. Dôležité je jeho stretnutie s riaditeľom školy Johannom Christophom Losiusom, pre učebnice ktorého komponoval rôzne skladby. Popritom cestoval do Hannoveru a Braunschweigu, kde sa oboznánil s francúzskou hudbou. V roku 1701 maturoval v Magdeburgu a na žiadosť matky odišiel študovať právo na lipskú univerzitu. Tu však uňho prevládli hudobné záujmy: založil Collegium musicum, v roku 1704 sa stal organistom v Novom kostole a začal komponovať cirkevnú hudbu pre Kostol sv. Tomáša,⁶ Kostol sv. Mikuláša a Nový kostol, ako aj opery pre Lipsko a Weißenfels. Významné bolo jeho stretnutie s Georgom Friedrichom Händlom (1685 – 1759), z ktorého sa vykryštalizovalo celoživotné priateľstvo. Postupne zanechal štúdium práva a v roku 1705 sa stal kapelníkom grófa Erdmanna von Promnitz v Sorau (v dnešnom Poľsku – Žary), kde sa oboznánil s poľskou ľudovou hudbou, ale aj s hanáckou moravskou hudbou, čo sa v jeho tvorbe prejavovalo počas jeho celého plodného života. Ťažiskom tvorby tohto obdobia sú ouvertury,⁷ v ktorých sa v plnej miere začínajú prejavovať snahy experimentovať so zvukom barokového orchestra. V roku 1708 sa stal koncertným majstrom a vzápätí kapelníkom na dvore vojvodu Johanna Wilhelma von Sachsen (1666 – 1729) v Eise-

nachu. Komponoval cirkevné kantáty, príležitostnú a komornú hudbu. Po celý život udržiaval tvorivé kontakty s Eisenachom. V jeho dovtedajšom umeleckom živote však najvýznamnejšiu úlohu zohralo mesto Frankfurt nad Mohanom, kde v roku 1712 prijal miesto mestského hudobného riaditeľa. Jeho pôsobenie bolo veľmi aktívne – komponoval cirkevnú hudbu pre celé ročníky evanjelického cirkevného roka, príležitostnú hudbu pre potreby dvora, komornú a orchestrálnu hudbu, založil Collegium musicum. V roku 1715 sa začala aj jeho vydavateľská činnosť publikovaním vlastných diel. Spoluprácu so šľachtickým dvorom v Eisenachu potvrdzuje titul „Kapellmeister von Haus aus“, ktorý ho zaväzoval pravidelne dodávať nové kompozície. Posledným pôsobiskom Telemanna sa v roku 1721 stal Hamburg. Jeho uplatnenie tu malo veľmi široký záber – pôsobil ako hudobný riaditeľ piatich hlavných kostolov, umelecký riaditeľ hamburskej Oper am Gänsemarkt (Opery na Husom trhu) a organizátor verejných koncertov. V roku 1726 sa stal „Kapellmeister von Haus aus“ v Bayreuth s tými istými pracovnými povinnosťami ako na dvore v Eisenachu. V roku 1728/1729 začal vydávať prvý nemecký hudobný časopis *Der getreue Music-Meister*. Pamätná je jeho cesta do Paríža, ktorú podnikol v rokoch 1737/1738, pričom mu boli udelené aj práva na vydávanie vlastných diel. Od roku 1755 začal komponovať svoje neskoré diela, ktorých vrcholom je pašiové oratórium *Der Tod Jesu* (Ježišova smrť). Ťažiskom jeho tvorby v Hamburgu je cirkevná tvorba, príležitostné kantáty, pašie, opery a operné intermezzá. Naďalej komponoval aj kantáty pre Frankfurt nad Mohanom. Zomrel v Hamburgu 25. júna 1767.⁸

Georg Philipp Telemann patrí medzi najproduktívnejších skladateľov hudobnej histórie. Je autorom vyše 600 orchestrálnych diel, viac ako 40 opier, vyše 2 000 cirkevných kantát a 46 pašíí, 15 omší, 22 žalmov, 6 oratórií.⁹ Celkový počet jeho skladieb evidovaných v Centre pre výskum Telemannovej tvorby (Zentrum für Telemann-Pflege) v Magdeburgu je vyše 3 300.¹⁰

Telemannova tvorba vychádza z dobovej hudobnej poetiky reprezentovanej hlavne dvomi kategóriami – afektová teória a s ňou úzko spojená hudobná rétorika. Vo svojich cirkevných a duchovných skladbách sa pridŕža podobných princípov ako jeho veľký súčasník Johann Sebastian Bach – ovplyvnených názormi Dr. Martina Luthera na hudbu, čím dochádza k jednote teológie a hudby. Predovšetkým v jeho inštrumentálnej hudbe sa popri talianskych vplyvoch veľmi výrazne prejavujú francúzske vplyvy. Na takomto základe došlo v jeho tvorbe k syntéze talianskeho a francúzskeho štýlu do podoby zmiešaného štýlu označovaného aj ako nemecký štýl. Pre tvorbu G. Ph. Telemanna je charakteristickou črtou hľadanie nového zvuku tak v orchestrálnej, komornej hudbe, ako aj v tvorbe pre sólové hudobné nástroje.

Pedagogická tvorba Georga Philippa Telemanna

Georg Philipp Telemann venoval pedagogicky¹¹ zameranej tvorbe mimoriadnu a systematickú pozornosť počas celého svojho dlhého a plodného života. Vo všetkých svojich pedagogicky zameraných kompozíciách¹² sa veľmi ortodoxne pridŕžiava všetkých znakov barokovej hudobnej reči vychádzajúcich z afektovej teórie a na ňu úzko naviazanej hudobnej rétoriky, ovplyvňujúcich zásadným spôsobom všetky komponenty nemeckej barokovej hudobnej reči. Táto tvorba nesie všetky znaky jeho hudobnej reči, ktorá je predovšetkým v posledných asi 30 rokoch podrobovaná hlbokému a dôklad-

nému muzikologickému výskumu.¹³ Tieto diela zastávali významnú pozíciu v dobovom edukačnom procese a túto svoju závažnosť si udržiavajú do súčasnej doby. Vyučujúci pracujúci v edukačnom procese s týmto hudobným materiálom sa však musí veľmi dobre orientovať v komplexnej problematike barokovej hudobnej poetiky, opierajúc sa o mnohé dobové traktáty, prípadne súčasné syntetizujúce spisy o hudobnej tvorbe 16. a 18. storočia.¹⁴

Pedagogicky zameranú tvorbu G. PH. Telemanna možno rozdeliť na dva okruhy:

- vokálna,
- inštrumentálna.

Vokálna tvorba

Vo vokálnej pedagogickej tvorbe skladateľ vychádza z modelov nemeckej sólovej piesne so sprievodom *basso continuo* zo začiatku 18. storočia. Do vokálnej pedagogickej tvorby radíme tri zbierky sólových piesní¹⁵ so sprievodom *basso continuo*.

- Na začiatku tohto zoznamu stojí zbierka 36 piesní *Singende Geographie* (Spievaná geografia) TWV 25:1 – 36¹⁶ najneskôr z roku 1701. Je určená začínajúcim adeptom vokálneho umenia a približuje im na jednoduchšej architektonickej výstavbe geografickú podobu vtedajšieho sveta.
- Pomerne rozsiahly vokálny zborník *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* (1733/1734) TWV 25:39 – 85 prináša 47 cvičení spevu a hry so sprievodom generálneho basu, oboznamujúcich mladého speváka s jeho zákonitostami v barokovom období.
- Z ľudovej hudby čerpajú *Oden* 1741 TWV 25:86 – 109, čím sú v protiklade s dobovou módnosťou talianskych piesní.

Skúsený pedagóg a interpret barokovej hudby však môže využiť aj mnohé jeho ďalšie vokálne diela. Počas účinkovania autora tejto štúdie v súbore barokovej hudby *Musica historica* Prešov v rokoch 1994 – 2010 (umelecký vedúci a hráč na *viola da gamba*) využívali speváci v ňom pôsobiaci na pedagogické účely aj *Moralische Kantaten* TWV 20:29 – 34, ktoré mal súbor trvale v repertoári.

Inštrumentálna tvorba zahŕňa dve zbierky

- 12 *metodických sonát* TWV 41 pre husle alebo priečnu flautu a *basso continuo* v dvoch zošitoch z rokov 1728 a 1732 sa zameriava na osvetlenie a nácvik talianskeho štýlu;
- 24 skladieb *Essercizii musici* TWV 41 z roku 1740, v ktorých ide o kombináciu pravidelne sa striedajúcich 12 sólových sonát pre rôzne dobové nástroje so sprievodom *basso continuo* a 12¹⁷ triových sonát TWV 42¹⁸ rôzneho nástrojového obsadenia.

Obe zbierky inštrumentálnych, pedagogicky zameraných skladieb majú mimoriadny význam v rozvoji inštrumentálnej pedagogiky 18. storočia, pričom ich závažnosť presahuje do súčasnej doby. Predovšetkým 12 *metodických sonát* TWV 41 pre husle alebo priečnu flautu a *basso continuo* je doslova návodom, ako v praxi využívať taliansky spôsob zdobení. Obe zbierky sú však – podobne ako všetky piesne z vokálnych zbierok – plnohodnotnými číslami súčasného repertoáru interpretov historickej hudby v intenciách historicky poučenej interpretácie. Vzhľadom na ich umeleckú kvalitu však

po nich siahnu aj interpreti, ktorí interpretujú barokovú hudbu na moderných nástrojoch z pohľadu interpreta 21. storočia.

Singende Geographie TWV 25:1 – charakteristické znaky diela

Zborník 36 piesní pre sólový spev a generálny bas¹⁹ na text Johanna Christoha Losiusa, vznikol najneskôr v roku 1701, keď ukončil G. Ph. Telemann štúdium²⁰ na Andreanum Dómskom jezuitskom gymnázii v Hildesheime. Študoval tu v rokoch 1697 – 1701, čo je veľmi zaujímavým príkladom ekumenizmu, vzhľadom na skutočnosť, že bol synom evanjelického farára. Johann Christoph Losius bol učiteľom geografie a riaditeľom tejto školy, pričom jeho učebnica geografie vyšla tlačou v Hildesheime v roku 1708. Ide o prvú Telemannovu zbierku piesní a vôbec prvú zachovanú kompozíciu z raného obdobia jeho tvorby.²¹

Osobitým javom zbierky *Singende Geographie* je jej charakterová blízkosť a príbuznosť s nasledujúcimi zbierkami *Singe- Spiel- und Generalbass-Übungen* (1733/1734) TWV 25:39 – 81 a *Oden (Ódy, 1741)* TWV 25:86 – 109. Zbierka *Singende Geographie* slúži na priblíženie hudobného geografického obrazu vtedajšieho sveta, *Singe- Spiel- und Generalbass-Übungen* na nácvik hry generálneho basu ako sprievodu sólových piesní, *Oden* stoja svojím ľudovým charakterom v protiklade k dobovo zaužívaným a obľúbeným talianskym koloratúrnym piesňam a áriam.²² Tieto tri zbierky tak tvoria kompaktný celok vo vokálnej umeleckej výučbe, pričom každá z nich sa sústreďuje na inú špecifickú problematiku.

Forma jednotlivých piesní zbierky *Singende Geographie* sa podriaďuje textu, na základe čoho sa stretávame so zaujímavým formovým riešením jednotlivých piesní. Väčšina piesní je budovaná na princípe trojdielnej reprízovej formy *a b a*, prípadne bezreprízového modelu *a b c*, alebo v malej dvojdielnej forme *a b*. Vo väčšine prípadov ide o model strofických piesní. Výnimkou sú piesne č. 10 *Lothringen, Burgund*, č. 21 *Niedersachsen*, č. 24 *Obersachsen*, č. 25 *Böhmen*, č. 30 *Ungarn*, č. 31 *Europäische Türkei*, č. 32 *Asien*, č. 33 *Asiatische Türkei*, ktoré majú text v rozsahu iba jednej strofy.

Melodická amplitúda piesní sa pohybuje väčšinou v rozsahu oktávy a neprekračuje 1 a 1/2 oktávy, čo je prirodzený rozsah ľudského hlasu. Najspodnejším použitým tónom je *c*¹ a najvyšším *g*². Piesne s najvyššou zhodnou melodickou amplitúdou – *c*¹ až *g*² sú piesne č. 14 *Spanische Niederlande* a č. 25 *Böhmen*. V protiklade k nim stojí pieseň s najmenším melodickým rozsahom *g*¹ až *f*², ktorou je č. 11 *England, Schottland, Irland*.

Pokiaľ ide o tonalitu, skladateľ využíva tóniny do 4 krížikov – po E dur a do 3 b – Es dur, čo zodpovedá zaužívanej dobovej praxi podmienenej ladením v didymickej tónovej sústave.²³ Vo výstavbe melódie sa skladateľ pohybuje prevažne na princípe sylabického spevu, pričom sa občas nevyhýba ani melizmatickému spevu v jeho jednoduchších podobách. Najnáročnejšie melizmy nájdeme v piesni č. 29 *Polen (Poľsko)*.

Za zmienku stojí, že nemecký muzikológ Adolf Hoffmann v roku 1959 upravil zrelé inštrumentálne diela G. Ph. Telemanna zo 40. rokov 18. storočia podľa vzoru *Singende Geographie* do cyklu, ktorý nazval *Klingende Geographie*, pričom jednotlivé krajiny charakterizovali pre ne typické tance. Menujme len niektoré z nich: č. 4 *Spanien (Španielsko)* charakterizuje Sarabanda, č. 7 *Mittel-Italien (Stredné Taliansko)* – La Badinerie italienne, č. 12 *Schottland (Škótsko)* – Hornpipe a pod.²⁴

Příklad 1: G. Ph. Telemann: *Singende Geographie* TWV25:29 Polen

29. Polen

1. Krakau, San-do-mir, Lu-blin sind es, die Klein-Po-len machen. Nach Groß-Po-lengeht Pod-

la-chen und Ku-ja-wi-en mit hin. Reu-ßen macht Po-do-li-

en, die U-krai - - - - - ne samt Wol-hy-ni-en.

2. Wilna, Trokow¹, Breffici²
machen eigentlich Litauen;
in Weiß-Reußen ist zu schauen
Nowogrodek noch alhie.
Minsk und Witebsk und damit
der Kosaken Strich und Samogit.

3. Warschau, Gnesen, Petrikow,
Villa nova dient zu wissen,
Kiew hat der Zar entrissen,
Lemberg, das sonst heißet Lwow,
Grodna und Kamieniec,
ohn' was sonst der Feind noch mehr hat weg.

Prejavy afektovej teórie a hudobnej rétoriky v piesňach zo zbierky *Singende Geographie* TWV25:1

Organizácia hudobného materiálu zbierky piesní *Singende Geographie* TWV 25:1 je v plnej miere podriadená základným prvkom poetiky hudby 17. a 18. storočia – afektovej teórii²⁵ a na ňu úzko naviazanej hudobnej rétoriky.²⁶ Tieto komponenty hudby 17. a 18.

storočia sme si všímali aj pri podrobnej analýze danej zbierky piesní. Vzhľadom na to, že jednotlivé analytické závery vo využívaní týchto prvkov sú v podstate spoločné pre všetky piesne, na analýzu sme si zvolili pieseň č. 25 *Böhmen* (Čechy), pričom budeme na nej demonštrovať vplyvy afektivej teórie na voľbu tóniny či intervalovú výstavbu, ako aj využívanie rétorických figúr.

Afektová teória je badateľná predovšetkým vo voľbe tóniny a v intervalovej výstavbe melódie. Skladateľ si zvolil tóninu F dur, ktorá predstavuje podľa Johanna Matthesona (1681 – 1764) tóninu najkrajšieho sentimentu, ale aj lásky.²⁷ Tento afekt vychádza z jednoduchosti textu:

*„Prager, Slaner, Rakonitzer, Saazer, Bunzler, Leitmeritzer,
Königgrätzer und Chrudimer, der Bechiner und Chaurziemer,
der Prachenser und Czaslauer, der Bodbacher und Moldauer,
Eger, Elbogner und Glatz haben hier in Böhmen Platz.“*

Autor textu Johann Christoph Losius vymenúva obyvateľov jednotlivých miest a oblastí Čiech, pričom v poslednom verši konštatuje, že všetci títo „majú tu v Čechách miesto“.

Zaujímavosťou výstavby melódie je skutočnosť, že základným intervalom je stúpajúca alebo klesajúca malá alebo veľká sekunda – m2, v2. Opäť podľa J. Matthesona možno konštatovať, že ide o interval, ktorý najviac uráža ľudské ucho a treba ho rýchlo rozviesť do mäkkého znenia.²⁸ Vo všeobecnosti však v baroku platilo, že čím boli intervaly od seba vzdialenejšie, tým radostnejšiu náladu vyjadrovali.²⁹

Hudobná rétorika sa presadzuje hlavne vo využívaní rétorických figúr.³⁰ Ide o pomerne rozšírené a obľúbené rétorické figúry,³¹ ktoré vplyvajú aj na celkový prednes skladby.

Anabasis [1] je čisto hudobná figúra, ktorá sa vyznačuje stúpajúcou melodickou líniou, pričom predstavuje dobro, optimizmus a pozitívne afektové nálady. Pri interpretácii sa stvárnjuje narastaním dynamiky – *crescendom*.³²

Catabasis [2] predstavuje hudobnú rétorickú figúru opačného významu ako *anabasis*, klesajúca melódia predstavuje pesimistické a negatívne nálady a vyjadruje sa zoslabením – *diminuendom*.³³

Epizeuxis [3] znamená opakovanie skupiny nôt bezprostredne po sebe na rôznom stupni, nezávisle od toho, či v stúpajúcej alebo klesajúcej melódii, slúži na zdôraznenie určitej myšlienky.³⁴

Circulatio [4] predstavuje obohrávanie určitého tónu, čo spôsobuje jeho zvýraznenie.³⁵ Išlo o pomerne rozšírenú hudobnú figúru, ktorá výrazným spôsobom oživila kompozíciu.

Aj táto stručná analýza poukazuje na skutočnosť, že G. Ph. Telemann už v mladom veku poznal a dokonale ovládal základné princípy hudobnej poetiky svojej doby. Na druhej strane, ak chceme dospieť k efektívnemu výsledku pedagogickej práce ústiacej do interpretácie danej piesne v intenciách historicky poučenej interpretácie,³⁶ musí aj súčasný učiteľ umeleckej edukácie ovládať tieto princípy. A musí k tomuto bezpodmienečnému poznaniu viesť aj svojich žiakov či študentov.

Příklad 2: G. Ph. Telemann: *Singende Geographie* TWV 25:25 Böhmen

25. Böhmen

Pra-ger, Sla-ner, Ra-ko-nit-zer, Saa-zer, Bunzler, Leitme-rit-zer, Kö-nig-grätzer und Chru-di-mer, der Be-chi-ner und Chaurziemer, der Pra-chenser und Czas-lau-er, der Bod-ba-cher und Mol-dau-er, E-ger, El-bogner und Glatz ha-ben hier in Böh-men Platz².

Význam pre súčasnú vokálnu edukáciu

Súčasný pedagóg spevu môže využiť tieto piesne na naplnenie niekoľkých špecifických cieľov vyučovacieho procesu:

- Kognitívne, zahrňujúce oblasť vedomostí, intelektuálnych zručností – zbehlostí, poznávacích schopností – vnímanie, pamäť, myslenie a tvorivosť. Pretože prevažujú pri vzdelávaní, nazývajú sa aj vzdelávacie ciele.³⁷
- Afektívne, tieto ciele zahrňujú oblasť citovú, oblasť postojov, hodnotovej orientácie a sociálno-komunikatívnych zručností – označujú sa tiež ako výchovné ciele.³⁸
- Psychomotorické, zahŕňajú oblasť motorických zručností a návykov s účasťou psychických procesov, napríklad rozvoj pohybových či motorických zručností. Pretože dominujú najmä pri na praktickom vyučovaní, nazývajú sa tiež výcvikové ciele.³⁹

Vyučujúci môže všetky tri ciele pri nácviku piesní tejto zbierky využiť takmer v rovnocennom pomere. Kognitívne, čiže vzdelávacie ciele aplikuje predovšetkým pri obsahovom priblížení jednotlivých piesní, ako aj pri komparácii dobových geografických pomerov so

súčasnťou, čím vznikne krásna prieniková téma. Na druhej strane bude vzdelávací cieľ naplnený aj pomocou priblíženia charakteristických znakov barokovej piesne a jej textovej zložky s poukázaním na vyváženosť textu a hudby a z tejto vyváženosti vyplývajúcej formy jednotlivých piesní. V záujme naplnenia kognitívneho cieľa možno len odporúčať, aby si učiteľ i žiak či študent rozširovali svoje vedomosti štúdiom nielen traktátov Johanna Matthesona (1681 – 1764), hlavne *Der vollkommene Capellmeister*, ale aj ďalších dobových teoretikov, dostupných v našom geografickom priestore, dokonca aj v českom preklade z pera Vratislava Bělského (1924 – 2003) – Leopold Mozart (1719 – 1787),⁴⁰ Johann Joachim Quantz (1697 – 1773),⁴¹ Carl Philipp Emanuel Bach.⁴² Veľmi dôležitými informačnými zdrojmi sú však aj syntetické diela dostupné na našom knižnom trhu, prípadne v knižniciach, od autorov ako Manfred F. Bukofzer,⁴³ Arnold Dolmetsch,⁴⁴ Pavol Polák,⁴⁵ Vratislav Bělský,⁴⁶ Sylvia Georgieva,⁴⁷ ale aj mnohých ďalších autorov.

Výchovný cieľ sa naplní aj vo vytváraní vzťahu k barokovej piesňovej tvorbe. Psychomotorické ciele sa budú realizovať predovšetkým nácvikom melizmatických miest, ktoré sú síce pomerne jednoduché – najnáročnejšie sú v piesni č. 29 – *Poľsko*, avšak ich zvládnutie si vyžaduje trpezlivosť pri nácviku a vyrovnanosť hlasu.

Záver

Hudba 16. – 18. storočia prináša celý rad veľmi zaujímavých diel, ktoré sa dajú aj v súčasnej dobe veľmi úspešne využívať v umeleckej pedagogike. Ich využitie môžeme chápať v dvoch rovinách – ako diela určené priamo na toto využitie, a ako diela, kde pedagogické využitie je takpovediac druhoplánové a ich štúdium má slúžiť na oboznámenie sa s barokovým repertoárom. V oboch skupinách môžeme pristupovať k ich štúdiu na základe dvoch princípov – buď na základe historicky poučenej interpretácie, opierajúcej sa o dokonalú znalosť historických traktátov, alebo na princípe súčasného pohľadu, implementujúceho romantickú interpretačnú estetiku. Pritom treba podotknúť, že príklon k prvému interpretačnému smerovaniu – historicky poučenej interpretácii – nie je bezvýhradne podmienený využívaním historických nástrojov; aj na moderných nástrojoch možno doceliť efekt historicky poučenej interpretácie a opačne, hra na historických nástrojoch nemusí automaticky znamenať, že predvedenie sa nesie v intenciách historicky poučenej interpretácie.

Georg Philipp Telemann patrí práve medzi tých skladateľov, ktorého dielo môže slúžiť tak na nácvik nárastu technických nástrojových a speváckych zručností, ako aj na oboznamovanie sa s celkovým komplexným ponímaním poetiky barokovej hudby a jej implementácie do interpretačného procesu. V našej štúdii sme chceli načrtnúť, akým spôsobom by mal vyučujúci, ale aj interpret, pristupovať k práci s hudobným materiálom z obdobia baroka. Telemannova zbierka piesní *Singende Geographie* TWV 25:1 – 36 sa nám pre svoju pomerne jednoduchú skladobnú sadzbu javila ako ideálna na naplnenie týchto cieľov. Je nielen významným prínosom do rozvoja umeleckej pedagogiky, ale aj vítaným osviežením repertoáru tak speváka venujúceho sa cielene interpretácii starej hudby, ako aj speváka, ktorému baroková hudba slúži iba na spestrenie jeho repertoáru, pričom ťažisko jeho umeleckej tvorby spočíva v iných štýlových obdobiach. Ostatne, spevák, ktorý sa bezpečne pohybuje v estetike spevu bel canta, má relatívne široký repertoárovo-štýlový záber.

Opätovne tu zdôrazňujeme štúdium traktátov, ktoré je samozrejmosťou súčasťou procesu zameraného na interpretáciu starej hudby. V značnej miere tu môže napomôcť aj aktívna účasť na letných školách starej hudby, ktoré sa v hojnom počte usporadúvajú v letných mesiacoch v Čechách.

POZNÁMKY

- ¹ Na základe najnovších vedeckých poznatkov je obdobie baroka ohraničené 80. rokmi 16. storočia – pôsobením Florentskej cameraty – a rokom 1750 – úmrtím Johana Sebastiana Bacha (1685 – 1750). Pozri: Kačic, Ladislav: *Dejiny hudby III. Barok*. Bratislava: IKAR, 2008, s. 17.
- ² Traktát je historický stredoveký spis, obyčajne náboženského alebo filozofického obsahu. In: ŠALING, Samo – ŠALINGOVÁ-IVANOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Veľký slovník cudzích slov*. Prešov: SAMO, 2003, s. 1281.
- ³ Pre úplnosť podotýkame, že už v 15. a 16. storočí sa stretávame s traktátmi zapodievajúcimi sa problematikou zdobenia – Silvestro di Ganassi dal Fontego (1492 – polovica 16. st.), Diego Ortiz (1510 – 1570).
- ⁴ Z tohto uhla pohľadu nie je určite náhoda, že vývoj fúgy ako typického barokového formového a hudobného druhu sa viaže takmer výlučne na teritórium Nemecka.
- ⁵ S problematikou afektovej teórie a na ňu naviazanej hudobnej rétoriky sa stretávame vo výraznej miere v renesancii. Treba však konštatovať, že svoje korene má už v antickom Grécku, pričom na niektoré jej vtedajšie závery teórie 16. storočia priamo nadväzujú.
- ⁶ V rokoch 1723 – 1750 tu pôsobil ako kantor Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).
- ⁷ V období neskorého baroka sa týmto pojmom označovala aj orchestrálna suita, sú tu evidentné francúzske vplyvy. In: KAČIC, 2008, s. 279.
- ⁸ REIPSCH, Brit: „...fast alle gebräuchliche Instrumente“. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege, 1994, s. 53 – 54. Pozri aj HOBOM, Wolf (ed.) *Georg Philipp Telemann 1681 – 1767 Eine Fibel über sein Leben und Schaffen Im Jahres seines 310. Geburtstages zusammengestellt und im Auftrag des Zentrums für Telemann-Pflege und-Forschung Magdeburg*. Magdeburg 1991, s. 6 – 8.
- ⁹ SEEGER, Horst: *Musiklexikon. Personen A – Z*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981.
- ¹⁰ Informácia vedeckého riaditeľa tejto inštitúcie Dr. Carstena Lengeho z apríla 2015.
- ¹¹ V súčasnosti si v mnohých prípadoch už ani neuvedomujeme pedagogické a metodické poslanie niektorých kompozícií zo 16. – 18. storočia a hrávame ich ako rovnocenný koncertný repertoár.
- ¹² Napriek tomu, že tieto kompozície radíme v súčasnosti k pedagogicky zameraným skladbám, pôvodne boli určené aj na domáce muzikovanie.
- ¹³ V tomto zmysle zohráva nezastupiteľnú úlohu Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung v Magdeburgu v Nemecku, jediné vedecké pracovisko v celosvetovom kontexte venujúce sa systematickému a dlhodobému výskumu tvorby tohto autora hudby neskorého nemeckého baroka.
- ¹⁴ Niektoré významné traktáty, hlavne z talianskej oblasti, ktoré vyšli ešte v 16. storočí, významne ovplyvnili poetiku hudby obdobia baroka.
- ¹⁵ Takto ich radí pod poradovým číslom 25 autor tematicko-systematického katalógu Telemannových diel Martin Ruhnke. In: RUHNKE, Martin: *Telemann-Werke-Verzeichnis*. Leipzig: Bärenreiter, 1984.
- ¹⁶ TWV: Telemann-Werke-Verzeichnis, označenie tematicko-systematického katalógu Telemannových diel, ktorý zostavil a v troch zväzkoch vydal Martin Ruhnke (1921 – 1995) vo vydavateľstve Bärenreiter: 1. zväzok – 1984, 2. zväzok – 1992, 3. zväzok 1999. Pritom vokálnu tvorbu v podobe tematicko-systematického katalógu – TVWV – zostavil Werner Menke (1907 – 1993) a v dvoch zväzkoch (1983) ho vydalo vydavateľstvo Vittorio Klostermann vo Frankfurt nad Mohanom.
- ¹⁷ Číslo 12 (tucet, určujúce počet skladieb v určitých zbierkach, či jeho násobok – 24, 36, 48) je v Telemannovej tvorbe v tomto zmysle veľmi obľúbené. Číslo 12 má veľmi široký akčný rádius, tak v svetskej, ako aj cirkevnej oblasti. Najviac ho charakterizuje súčet dvoch svätých čísel 7 a 5,

- ako aj počet Kristových apoštolov, počet Izraelských kmeňov a pod. ENDERS, Franz Carl – SCHIMMEL, Annemarie: *Tajemství čísel*. Bratislava, 2000, s. 163 – 165.
- ¹⁸ Skladby v Telemann-Werke-Verzeichniss sú usporiadané podľa tematiky, ale aj podľa obsadenia, čo znamená, že skladby z viacerých zbierok sa dostanú pod to isté číslo, za ktorým nasleduje tónina a poradie danej skladby v rámci žánru. Napríklad: *Essercizii musici* – sólové sonáty – *Sonáta pre husle a basso continuo F dur*, TWV 41:F3; *Sonáta pre priečnu flautu a basso continuo D dur*, TWV 41:D9; – tria z *Essercizii musici*: *Trio č. 1 pre altovú zobcovú flautu, hoboj a basso continuo c mol*, TWV 42:c2; *Trio č. 2 pre violu da gamba, čembalo a basso continuo G dur*, TWV 42:G6. Táto skutočnosť môže vnášať určité nejasnosti do poradia vzniku skladieb.
- ¹⁹ Synonymom je aj označenie basso continuo, ako aj číslovaný bas. Podstata spočívala v skutočnosti, že číslice nad basovou líniou označovali intervalové vzdialenosti od basu určujúce akordickú výplň, ktorá sa principiálne hrala v pravej ruke akordického nástroja. Obsadenie akordického nástroja záviselo od toho, či išlo o svetskú hudbu (vtedy ním bolo čembalo, prípadne spolu s lutnou), alebo o cirkevnú (vtedy bol akordickým nástrojom organ). Basová línia bassa continuo sa v oboch prípadoch zosilňovala basovým melodickým nástrojom – violončelom – niekedy spolu s violou da gamba, violone, prípadne fagotom.
- ²⁰ Iba pripomíname, že maturoval v Magdeburgu.
- ²¹ HOFFMANN, Adolf: Vorwort. In: TELEMANN, Georg Philipp: *Singende Geographie. 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des Johann Christoph Losius (Hindelsheim 1708)*. Wolfenbüttel: Karl Heinrich Möser Verlag, 1960, s. 6.
- ²² HOFFMANN, c. d., s. 7.
- ²³ Didymická tónová sústava (označuje sa aj ako prirodzená alebo harmonická tónová sústava) sa začala presadzovať v hudobnej praxi v 2. polovici 16. storočia. Charakterizuje ju fakt, že v rámci jednej oktávy rozoznávame veľký a malý celý tón a veľký a malý poltón. Znamená to, že sa na klávesových nástrojoch nedalo plynulo prechádzať všetkými tóninami kvintového a kvartového kruhu, ale tieto nástroje sa museli vždy naladiť do tóniny, v ktorej bola skomponovaná príslušná skladba.
- V rámci didymickej tónovej sústavy existovalo niekoľko desiatok ladení. Ich voľba závisela od teritoriálnych zvyklostí, ako aj od kombinácie nástrojov. MEDŇANSKÝ, Karol: *Poetika hudby 17. – 18. storočia*. Prešov: FHPV PU, 2010, s. 37 – 40.
- ²⁴ HOFFMANN, c. d., s. 7 – 8.
- ²⁵ Afektová teória ovplyvňuje výrazným spôsobom všetky prvky barokovej hudobnej reči: melódiu, harmóniu, metrum, zvukovú polohu, inštrumentáciu, využíva mnohé hudobné aj nehudobné symboly. MEDŇANSKÝ, c. d., s. 77.
- ²⁶ Hudobná rétorika má svoje korene už v Aristotelovom diele *Rétorika*. Do hudobného diela zasiahla v podobe jeho architektúry, ale aj celkovej realizácie na základe využívania rétorických figúr, ako aj spôsobu zdobenía. MEDŇANSKÝ, c. d., s. 29.
- ²⁷ MATTHESON, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1713. Darmstadt: Weichert-Druck GmbH, [s.a.], s. 241.
- ²⁸ MATTHESON, c. d., s. 122 – 123.
- ²⁹ Podotýkame však, že vzhľadom na komplikovanosť afektovej teórie nešlo o univerzálne pravidlo. Mnohí skladatelia si dokonca vytvárali vlastné symboly intervalov. Medzi takýchto skladateľov patril aj G. Ph. Telemann v cirkevných a duchovných skladbách, a hlavne Johann Sebastian Bach.
- ³⁰ Hudobné rétorické figúry možno definovať ako melodicko-harmonicko-rytmické útvary schopné vyjadriť hudobné a mimohudobné významy. MEDŇANSKÝ, c. d., s. 91. V hudobnej minulosti existoval veľký počet hudobných rétorických figúr, ktoré sa podľa Joachima Burmeistra (1564 – 1629) delia na tri skupiny: melodické, harmonické a melodicko-harmonické. Dietrich Bartel opisuje 170 hudobných rétorických figúr. MEDŇANSKÝ, c. d., s. 93.
- ³¹ Pre lepšiu orientáciu sú v našom texte jednotlivé hudobné rétorické figúry označené číslom v hranatej zátvorke.
- ³² BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 2. vyd. Laaber: Laaber-Verlag, 1992, s. 84 – 85.
- ³³ BARTEL, c. d., s. 115 – 116.
- ³⁴ BARTEL, c. d., s. 165 – 167.
- ³⁵ BARTEL, c. d., s. 119 – 122. Za zmienku stojí, že táto hudobná rétorická figúra sa v súčasnosti využíva v ľudovej hudbe pri cifrovačkách primášov či predníkov.
- ³⁶ Historicky poučená interpretácia sa opiera o znalosti získané z traktátov a aplikuje ich do interpretačného procesu.

- 37 TUREK, Ivan: *Inovácie v didaktike*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum, 2005, s. 10.
- 38 TUREK, c. d., s. 10.
- 39 TUREK, c. d., s. 10.
- 40 MOZART, Leopold: *Dúkladná škola hry na housle*. Praha, 2000.
- 41 QUANTZ, Johann Joachim: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Edition Supraphon, 1990.
- 42 BACH, Carl Philipp Emanuel: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002.
- 43 BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka*. Bratislava: OPUS, 1986.
- 44 DOLMETSCH, Arnold: *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- 45 POLÁK, Pavol: *Hudobnoestetické náhlady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1974.
- 46 BĚLSKÝ, Vratislav: *Hudba baroka*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2010.
- 47 GEORGIEVA, Sylvia: *Barokní afektivní teorie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

LITERATÚRA

- BACH, Carl Philipp Emanuel: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002.
- BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 2. vyd. Laaber: Laaber-Verlag, 1992.
- BĚLSKÝ, Vratislav: *Hudba baroka*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2010.
- BUKOFZER, Manfred F.: *Hudba v období baroka*. Bratislava: OPUS, 1986.
- DOLMETSCH, Arnold: *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- ENDERS, Franz Carl – SCHIMMEL, Annemarie: *Tajemství čísel*. Bratislava, 2000.
- GEORGIEVA, Sylvia: *Barokní afektivní teorie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.
- HOBBOHM, Wolf (ed.): *Georg Philipp Telemann 1681 – 1767 Eine Fibel über sein Leben und Schaffen*. Im Jahres seines 310. Geburtstages zusammengestellt und im Auftrag des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Magdeburg 1991, s. 6 – 8.
- HOFFMANN, Adolf: Vorwort. In: TELEMANN, Georg Philipp: *Singende Geographie. 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des Johann Christoph Losius (Hindelsheim 1708)*. Wolfenbüttel: Karl Heinrich Möser Verlag, 1960.
- KAČIC, Ladislav: *Dejiny hudby III. Barok*. Bratislava: IKAR, 2008.
- MATTHESON, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1713. Darmstadt: Weichert-Druck GmbH, [s. a.].
- MEDŇANSKÝ, Karol: *Poetika hudby 17. – 18. storočia*. Prešov: FHPV PU, 2010.
- MOZART, Leopold: *Dúkladná škola hry na housle*. Praha, 2000.
- POLÁK, Pavol: *Hudobnoestetické náhlady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1974.
- QUANTZ, Johann Joachim: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Edition Supraphon, 1990.
- REIPSCHE, Brit (ed.): *„... fast alle gebräuchliche Instrumente“*. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege, 1994.
- RUHNKE, Martin: *Telemann-Werke-Verzeichnis*. Leipzig: Bärenreiter, 1984.
- SEEGER, Horst: *Musiklexikon. Personen A-Z*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981.
- ŠALING, Samo – ŠALINGOVÁ-IVANOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Veľký slovník cudzích slov*. Prešov: SAMO, 2003.

TELEMANN, Georg Philipp: *Singende Geographie. 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des Johann Christoph Losius (Hindelsheim 1708)*. Wolfenbüttel: Karl Heinrich Mösseler Verlag, 1960.

TUREK, Ivan: *Inovácie v didaktike*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum, 2005.

SUMMARY

The Collection of Songs *Singende Geographie* (Singing Geography) TWV25:1 and Its Position in the Pedagogic Work of Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann (1681–1767) ranks among the most prominent German Late Baroque composers. His significance has been revealing itself fully only in the recent 3 or 4 decades. His talent manifested considerably as early as in his childhood. While studying in Hildesheim he composed an interesting song collection Singende Geographie TWV 25:1 using the lyrics of his teacher Losius. The Singing Geography for solo voice with the accompaniment of basso continuo collects 36 songs mapping the period geographic shape of Europe and the world, bringing also some mental and melodic-rhythmic features of the named countries. The architectonic structure and the melodic-harmonic proceeding of the songs are relatively simple; however, they already disclose the exceptional talent of their author. The collection is mainly designed for domestic music-making, as well as for teaching, but today it can be also heard at concerts as an equal musical piece. The overall musical character of the songs is bound with the affect theory and related musical rhetorics. The performer or the teacher using the collection in their teaching practice have to be thoroughly acquainted with both these general aspects of Baroque music.