

**Talianske hudobné inšpirácie
v zbierke *Philomela angelica
cantionum sacrarum*
Daniela Speera**

**Italian Musical Inspirations
in Daniel Speer's
*Philomela angelica
cantionum sacrarum* Collection**

Úvod

V zbierkach hudobní, ktoré sa v poslednej tretine 17. storočia a začiatkom 18. storočia nachádzali na chóroch kostolov hudobných centier po celom Slovensku, sa pomerne často objavovala aj tlačaná zbierka s poetickým názvom *Philomela angelica cantionum sacrarum* od autora, uvedeného na titulnom liste pod anagramom RES PLENA DEI. Je už dávnejšie známe, že autorom tohto diela je Daniel Speer (1636 – 1707), sliezsky hudobník, hudobný teoretik, skladateľ, spisovateľ a dobrodruh, známy súčasnej kultúrnej verejnosti najmä prostredníctvom svojho cestopisného románu s autobiografickými prvkami *Uhorský alebo dácky Simplicissimus* (*Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*, 1683).¹ Hudobná verejnosť zase Speerovo dielo pozná hlavne cez jeho „*Štvorlístok*“ – hudobno-teoretické kompendium v štyroch kapitolách (...*Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, 1697)²

¹ Román vyšiel v neznámej tlačiarni pod pseudonymom *Dacianischer Simplicissimus*. Diskusie o tom, či sa dá dielo autorsky spojiť s Danielom Speerom sú už v súčasnosti uzavreté kladnou odpoveďou. Prispeli k nej bádania Jozefa Vlachoviča, editora slovenského prekladu diela, ktorý svoje výsledky zverejnil v epilógu k edícii. Pozri Jozef VLACHOVIČ: *Simplacissimus* na Slovensku. In: *Uhorský Simplicissimus*. Tatran, Bratislava 1975, s. 205 – 228.

² Traktát vyšiel dvakrát. Staršia verzia s názvom *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren und componiren lernen soll* vyšla roku 1687 v Ulme. Druhá, rozšírená verzia pod plným názvom *Grundrichtiger Kurtz-Leicht-und Nöthiger jetzt Wol- vermehrter Unterrich der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* bola publikovaná na tom istom mieste o desať rokov neskôr. Faksimilovú edíciu vydal Peters (Ed. Isolde Ahlgrimm), Leipzig 1974.

Introduction

The sheet music collections that were kept on the church choirs in music centres throughout the region of Slovakia in the last third of the seventeenth and in early eighteenth centuries quite often featured a printed collection with the poetic title *Philomela angelica cantionum sacrarum* by an author referred to on the title page by the anagram RES PLENA DEI (a thing full of God). It has been known for quite a time that this work was created by Daniel Speer (1636–1707), a Silesian musician, music theoretician, composer, writer and adventurer, who is mainly known to the contemporary cultural public through his 1683 *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*, a travelogue novel with autobiographical features.¹ To the music public, Speer's oeuvre is known primarily through his “*Kleeblatt*” (four-leaf clover), a four-chapter music theory compendium (... *Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, 1697),² and through the *Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel*, a cycle of epic and

¹ The novel was published in an unknown printing house under the pseudonym *Dacianischer Simplicissimus*. Discussions on Speer's authorship have been positively concluded. Significant contributions to this were in the findings of Jozef Vlachovič, the editor of the Slovak translation of the novel, published in the epilogue to his edition. Refer to Jozef VLACHOVIČ: *Simplacissimus* na Slovensku. In: *Uhorský Simplicissimus*. Tatran, Bratislava 1975, pp. 205–228.

² Two versions of the treatise were published in Ulm. The first was in 1687 entitled *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baßtractiren und componiren lernen soll*, and ten years later an extended version followed with the title *Grundrichtiger Kurtz-Leicht-und Nöthiger jetzt Wol- vermehrter Unterrich der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*.

a cyklus epicko-dramatických quodlibetov, ktoré spolu so štylizovanými dobovými tancami západ- aj východoeurópskeho pôvodu Speer publikoval pod názvom *Hudobný turecký Eulenspiegel* (*Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel*) v Ulme roku 1688.³ Vďaka uvádzaniu skladieb z tejto zbierky na koncertoch aj prostredníctvom zvukových nahrávok sa Speer dostal do povedomia hudobnej verejnosti najmä ako skladateľ tanečnej a svetskej vokálno-inštrumentálnej hudby. V jeho hudobnom odkaze má však pomerne veľké zastúpenie aj viachlasná sakrálna tvorba, ktorej sa donedávna venovalo len málo pozornosti.⁴ Až v posledných rokoch sa záujem obracia aj na hlbšie preskúmanie tejto oblasti Speerovho diela, čoho výsledkom je aj príprava kritickej notovej edície kompletného obsahu zbierky *Philomela angelica cantionum sacrarum*. Predkladaný zväzok je ďalší v poradí zo série celkovo 8 zväzkov edície, ktorou chcú editori umožniť, aby sa kvalitná hudba obsiahnutá v zbierke vrátila po vyše troch storočiach opäť do pozornosti hudobníkov aj poslucháčov. Vďaka záujmu spolueditora Petra Zajíčka, umeleckého vedúceho súboru starej hudby *Musica Aeterna*, niektoré skladby zo zbierky už odzneli v posledných rokoch na koncertných pódiumoch v obnovených premiéрах a utvrdili editorov v názore, že jej hudobný obsah si pozornosť zaslúži oprávnené. Jej štúdium zároveň prinieslo nové, neočakávané poznatky

³ Na titulnom liste sa uvádza, že dielo vyšlo pod pseudonymom *Dacianischer Simplicissimus in Güntz* (dnes Közseg v Maďarsku), ale najnovšie podľa Dünnhaupta ho vytlačili v tlačiarňi Matthaecusa Wagnera v Ulme. Pozri Gerhardt DÜNNHAUPT: Daniel Speer (1636–1707). In: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*. Band 6. Hiersemann, Stuttgart 1993, s. 3939 – 3950. Moderná kritická notová edícia *Hudobného tureckého Eulenspiegla* vyšla vo vydavateľstve OPUS v 5 zväzkoch v rokoch 1971 – 1992. Na edičnej príprave sa podieľali Alexander Móži, Ján Albrecht a Ľuba Ballová.

⁴ Základné poznatky publikoval Hans Joachim MOSER v svojej štúdií: Daniel Speer als Dichter und Musiker. In: *Musik in Zeit und Raum*. Berlin 1960, s. 119 – 144.

dramatic quodlibets which, together with stylised period dances of West- and Eastern European origins, Speer published in Ulm in 1688.³ Through *Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel's* concert performances as well as recordings, Speer has come to be known as a composer of dance and secular vocal-instrumental music. However, his musical heritage also includes a relatively large number of polyphonic sacred compositions which, until lately, have been given only little attention.⁴ Only recently, this area of Speer's oeuvre has become of interest to further investigations and resulted in the preparation of a critical edition of the complete *Philomela angelica* collection. This volume is another of the planned 8-volume series with the aim to reintroduce, after more than three centuries, the collection's quality music to performers and listeners. In recent years, due to the interest of the coeditor Peter Zajíček, who is the artistic director of *Musica Aeterna*, an early music ensemble, some collection pieces have already been performed on concert stages in their renewed premiere. This has affirmed the editors' opinion about the collection's compositions rightfully deserving attention. The study of *Philomela*

A facsimile edition was published by Peters (Ed. Isolde Ahlgrimm) in Leipzig in 1974.

³ The title page states that the work was published under the pseudonym *Dacianischer Simplicissimus in Güntz* (present-day Közseg in Hungary); however, according to the most recent findings of Gerhardt Dünnhaupt, it was published in Matthaecus Wagner's printing house in Ulm. See Gerhardt DÜNNHAUPT: Daniel Speer (1636–1707). In: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*. Band 6. Hiersemann, Stuttgart 1993, pp. 3939–3950. *Eulenspiegel's* 5-volume sheet music modern critical edition was published by the Opus Publishing House between 1971 and 1992. The contributing editors included Alexander Móži, Ján Albrecht and Ľuba Ballová.

⁴ Basic information was published by Hans Joachim MOSER in his study Daniel Speer als Dichter und Musiker. In: *Musik in Zeit und Raum*. Berlin 1960, pp. 119–144.

o rôznorodých spôsoboch a cestách šírenia talianskych hudobných podnetov v zaalpských regiónoch.

K biografii Daniela Speera

Daniel Speer sa narodil 6. októbra 1636 v sliezskom meste Wrocław (nem. Breslau, slov. Vratislav) v evanjelickej rodine ako mladší syn kožušníka Georga Speera a jeho manželky Margarety.⁵ V rodnom meste získal aj základné a stredné vzdelanie – roku 1644 začal navštevovať gymnázium Márie Magdalény, kde študoval pravdepodobne do roku 1650. Po smrti oboch rodičov z mesta odišiel, aby strávil ďalšie roky putovaním nevedno presne kam a na ako dlho. Archívne dokumenty o jeho ďalších životných osudoch sa totiž strácajú, až sa opäť vynárajú v 60-tych rokoch 17. storočia v súvislosti so Stuttgartom, kde v rokoch 1664 – 1666 pôsobil *bei dem Pädagogio bei der Musik*.⁶ I keď sa po rokoch putovania a neznámeho pobytu Stuttgart nestal Speerovým trvalým pôsobiskom, z Württemberského kniežatstva sa už nevzdialil a po viacerých prechodných pôsobiskách v menších sídlach v blízkosti Stuttgartu (Göppingen, Grossbottwar, Leonberg, Waiblingen) a ťažkostiach so získaním trvalejšieho zamestnania sa nakoniec tretíkrát vrátil do Göppingenu, kde od roku 1694 už nepretržite, až do svojej smrti, pôsobil ako kantor a pomocník v latinskej škole. Speer bol dvakrát ženatý a z druhého manželstva sa mu narodili dvaja synovia. Starší Georg Daniel išiel v šľapajách svojho otca a tiež pôsobil v škole v Göppingene, zatiaľ čo mladší Johann Georg sa presídlil do Čiech.⁷ V niektorej hudobnohistorickej literatúre sa zaužívalo uvádzať Speera pod menom Daniel Georg Speer,

⁵ K poznatkom o biografii Daniela Speera na základe skúmania archívnych prameňov najviac prispeli Hans Joachim MOSER, cit.d. a Felix BURKHARDT: Daniel Speer. Schulmeister, Musiker, Dichter, 1636 – 1707. In: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken 11* (1969), s. 48 – 68.

⁶ BURKHARDT, cit. d., s. 49.

⁷ MOSER, cit. d., s. 141.

angelica's content has also brought new unexpected knowledge about the diverse means and routes of the dissemination of Italian musical inspirations in the regions beyond the Alps.

Biographical Notes on Daniel Speer

Daniel Speer was born on October 6, 1636 in the Silesian city of Wrocław (in German Breslau, in Slovak Vratislav) in Lutheran family as the younger son of the furrier George Speer and his wife Margaret.⁵ In Wrocław, Speer received both primary and secondary schooling and attended, from 1644, Maria-Magdalenen-Gymnasium where he studied until probably about 1650. After the death of his parents, Speer left Wrocław to spend several years wandering. However, precise information about locations and the duration of his walkabouts is unavailable since archive documents about Speer's life have vanished until 1660s, when they appear in connection to Stuttgart. Speer was there active *bei dem Pädagogio bei der Musik* between 1664–1666.⁶ Although Stuttgart did not become Speer's permanent place of residence, he remained within the Duchy of Württemberg and, after several temporary appointments in smaller towns near Stuttgart (Göppingen, Grossbottwar, Leonberg and Waiblingen) and difficulty in obtaining a more permanent employment, he returned to Göppingen for a third time in 1694. There, until his death in 1707, Speer served as a cantor and an assistant in a Latin school. Speer was married twice and had two sons from the second marriage. The elder, Georg Daniel, followed his father's footsteps and worked in the same school in Göppingen, while the younger one, Johann Georg, moved to Bohemia.⁷

⁵ The most significant contributors to the information on Speer's biography based on research of archive materials were Hans Joachim MOSER, *ibidem*; and Felix BURKHARDT: Daniel Speer. Schulmeister, Musiker, Dichter, 1636–1707. In: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken 11* (1969), pp. 48–68.

⁶ BURKHARDT, *ibidem*, p. 49.

⁷ MOSER, *ibidem*, p. 141.

ale meno Georg nie je opodstatnené, pretože Speer si ho nepísal. K omylu mohlo dôjsť zmiešaním krstného mena Speerovho otca Georga a Speerovho staršieho syna Georga Daniela.

***Philomela angelica* v kontexte Speerovej a dobovej sakrálnej tvorby**

Podľa rôznych, aj sekundárnych správ Speer vydal šesť, resp. až sedem tlačených zbierok s hudbou na nemecké a latinské duchovné texty, pokrývajúcou hudobnú zložku liturgie evanjelickej konfesie na celý cirkevný rok viacerými druhmi sakrálnej hudby.⁸9

⁸ *Musicalisches ABC, oder Auserlesene Sprüche der Heiligen Schrift*, 1671, stratené; *Evangelische Seelengedanken*, I.–II., Stuttgart 1681, Ulm 1682; *Philomela angelica cantionum sacrarum*, 1688; *Süsse Jesus-Freund, oder Jubilum S. Bernhardi*, Stuttgart 1688, stratené; *Jubilum coeleste, ... in lateinischen und teutschen Texten*, Stuttgart 1692; ? *Echo coelestis* (avizované v *Kleeblatte*, nie je známe, či aj vypublikované).

⁹ *Neuvermehrtes Württembergisches Gesangbuch*, Stuttgart 1691; *Choral Gesang-Buch auff das Clavir oder Orgel*, Stuttgart 1692. Zoznam Speerovej hudobnej a literárnej tvorby publikoval MOSER, cit. d.

Some music history literature refers to Daniel Speer as Daniel Georg Speer, but the middle name does not have any factual basis, because Speer did not use it. The confusion may have occurred by mixing up the first name of Speer's father, George, and the names of Speer's elder son, George Daniel.

***Speer's Philomela angelica* in the Context of His and Contemporaneous Sacred Music**

According to various informational reports, including secondary ones, Speer published perhaps six or seven printed collections based on German and Latin spiritual texts which, with their several genres of sacred compositions, provided music for the entire Lutheran liturgical year.⁸ The collections are mostly comprised of motets, i.e. sacred concerts that use biblical texts and their paraphrases along with compositions based on original sacred poetry of the time. However, Speer's works also encompass two hymnbooks with German sacred songs and their arrangement for accompaniment by a keyboard instrument.⁹ Speer did not compose music for large vocal-instrumental settings, but instead, he preferred one to three solo voices accompanied by a small instrumental ensemble. This was his response to the popularity of the small-scale sacred concert which, after its inception in Italy around the transition into the 17th century, had quickly spread to the areas beyond the Alps where it remained fashionable until the end of the century before transforming into

⁸ *Musicalisches ABC, oder Auserlesene Sprüche der Heiligen Schrift*, 1671, lost; *Evangelische Seelengedanken*, I.–II., Stuttgart 1681, Ulm 1682; *Philomela angelica cantionum sacrarum*, 1688; *Süsse Jesus-Freund, oder Jubilum S. Bernhardi*, Stuttgart 1688, lost; *Jubilum coeleste, ... in lateinischen und teutschen Texten*, Stuttgart 1692; ? *Echo coelestis* (advised in *Kleeblatt*, it is unknown whether it was also published).

⁹ *Neuvermehrtes Württembergisches Gesangbuch*, Stuttgart 1691; *Choral Gesang-Buch auff das Clavir oder Orgel*, Stuttgart 1692. A list of Speer's musical and literary works was published by MOSER, ibidem.

Philomela angelica cantionum sacrarum má medzi Speerovými zachovanými zbierkami sakrálnaj viachlasnej hudby osobitné miesto. Všetkých dvadsaťštyri skladieb zhudobňuje iba latinské texty, zatiaľ čo ostatné jeho tlačené zbierky so sakrálnou hudbou sú zhudobnením buď čisto nemeckých textov, alebo miešajú latinské a nemecké textové zdroje. Univerzálny obsah zbierky z hľadiska jazykového korešponduje aj s univerzálnosťou tematického zamerania textov, ktoré sú vhodné pre liturgickú a náboženskú prax evanjelikov aj katolíkov.

Rok vydania zbierky spadá do čias Speerovej najväčšej publikačnej činnosti, teda do 80-tych rokov 17. storočia. *Philomela angelica* je v poradí štvrtým titulom sakrálnaj hudby, na titulnom liste je datovaná rokom 1688. V tom istom roku Speer vydal aj *Hudobného tureckého Eulenspiegela* a dodnes nezachované zhudobnenia nemeckého prekladu poézie sv. Bernarda z Clairvaux. O rok skôr vyšla jeho prvá verzia hudobno-teoretického traktátu.

Ako sme uviedli v úvode tejto štúdie, Speer *Philomelu angelicu* vydal pod pseudonymom – s anagramom RES PLENA DEI (= Daniel Speer). Ukrývanie mena do rôznych slovných hračiek nebolo pre neho ničím neobvyklým, robil tak rád, i keď nevieme zodpovedať otázku, či ho k tomu viedli následky angažovanosti v spoločensko-politickom živote alebo dobová maniera humanistického vzdelanca potrápiť mysle svojho okolia nejakým rébusom.

Miesto vydania alebo vytlačenia zbierky, tak, ako je uvedené na titulnom liste (obr. 1) – *Venetii* – nie je reálne, čo podporuje aj fakt, že na ňom chýba meno tlačiara. Na otázku, prečo Speer uviedol fingovaný údaj môže byť viacero odpovedí. Benátky boli v 16. – 17. storočí jedným z najvýznamnejších európskych centier hudobného vydavateľstva a nototlačiarstva, v meste pôsobilo viacero známych a vyhľadávaných oficín (Gardano, Vincenti), a tak punc benátskej tlače, či už reálny alebo fingovaný, mohol zvýšiť jej komerčný úspech. Druhý dôvod môže súvisieť s obsahom samotnej zbierky, ktorej hlbšie preskúmanie odhalilo, že nie je celá pôvodným Speerovým dielom.

a novej forme tectonicky viac uzavretej a rozsiahlej sakrálnaj kantaty.

Amongst Speer's preserved collections of sacred polyphonic music, *Philomela angelica cantionum sacrarum* bears a special significance. All 24 pieces are set entirely to Latin texts, whilst the compositions of his other collections use either solely German texts or a mixture of Latin and German sources. The texts' universal language corresponds with the universality of their thematic focus so as to be suitable for both Lutheran and Catholic liturgical and religious practices.

The 1680s, when Speer published the *Philomela angelica* collection, represented his most productive period. The collection is the fourth of Speer's sacred music work; its title page bears 1688 as its publication year. In the same year, Speer also published his *Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel* and an unpreserved musical rendering of St. Bernard of Clairvaux's poetry translated into German. The year before, the first version of Speer's music theory treatise was published.

As mentioned in the introduction, Speer published *Philomela angelica* under a pseudonym, with the anagram of his name, RES PLENA DEI. Hiding his name in word puzzles was Speer's common practice, although it is not possible to answer the question whether this was due to his involvement in socio-political life or the contemporaneous mannerism of a humanist intellectual to challenge the minds of his social milieu.

Venetii, the collection's place of publication or printing – as shown on the title page (Pic. 1) – is fictitious; this is supported by the fact that the printer's name is missing. Speer's reasons for doing so may have several explanations. Sixteenth- and seventeenth-century Venice was one of Europe's leading centres for music publishing and printing with several renowned and popular printing houses (e.g. Gardano, and Vincenti). Thus the hallmark of Venetian print, whether real or fake, could have increased *Philomela angelica*'s commercial success. Another reason may be related to its actual content which, on deeper examination, reveals that not all compositions are

PHILOMELA
ANGELICA
CANTIONUM
SACRARUM,

Quas Romæ Virgo quædam DEO dicata Ordinis S. Claræ,
Voce sola, cum Basso Continuo haud multis ab hinc annis con-
cinnâsse, Auctorque ipsamet suavitate ac dulcedine supra quàm hu-
mana ad cultum sacrum decantâsse traditur;

*Nunc verè ad majorem gratiam eisdem conciliandam di-
vini que honorem ulterius promovendum Viola quatuor ad-
dita, usque Opusculum ad justam excrescere*

Bibliothecæ magnitudinem,

Darius DUODECIM *Podolinica*
Schol. ECCE! *Lianum*

A tribus Vocibus A. T. B. cum duobus Violinis
& Continuo Basso duplicato adjecta,
publicique Juris facta sunt,

AUTHORE

Ἀναζαμματινὸς denominato,

RES PLENA DEI.
CONTINUUS.

VENETIIS,

Anno M DC LXXXVIII.

Obrázok 1 / Picture 1:

Titulný list partu *Continuus* exemplára z Podolínce. /
The title page of the *Continuus* part from the Podolínce copy.

Prvých šesť skladieb je totiž adaptáciou diel, ktorých autorkou je talianska hudobníčka a skladateľka Chiara Margarita Cozzolaniová (1602 – 1676/78), žijúca od svojej ranej mladosti ako mníška, neskôr abatiša v kláštore benediktínok u sv. Radegundy v Miláne.¹⁰ Medzi rokmi 1640 – 1650 vydala štyri tlačené hudobné zbierky: *Primavera di fiori musicali*, 1640, *Concerti sacri*, 1642, *Scherzi di sacra melodia*, 1648 a *Salmi a otto voci concertati*, 1650, ktoré okrem prvej, milánskej tlače, všetky vyšli v Benátkach.¹¹

Obdiv k talianskej hudobníčke Speer vyjadril aj v texte titulného listu, kde sa uvádza: „*Philomela angelica alebo duchovné piesne (cantiones sacrae), ktoré pred nejakým časom v Ríme zaspievala istá panna oddaná Bohu z rádu sv. Kláry jedným hlasom s basso continuo a sama autorka ich vraj odspievala s nadprirodzeným pôvabom a jemnosťou k pocte svätosti, teraz k získaniu väčšej priazne a božskej úcty posledné rozšírenie – pridané štyri violy až dielko vzrástlo k správnej veľkosti, 12 ECCE, s tromi hlasmi (alt, tenor, bas) a dvoma husľami s pridaným zdvojeným basso continuo, bolo urobené podľa verejného práva, menovaným autorom RES PLENA DEI. V Benátkach, roku 1688.*“

V narážke na nemenovanú pannu hudobníčku sa Speer dopustil nezrovnalosti, keď ju označil za členku rádu klarisiek v Ríme. Nevieme, či tak urobil naschvál, aby opäť využil svoju záľubu vo vytváraní hádanok a v stavaní tak prijímateľa svojho diela pred riešenie rébusov, alebo z nevedomosti a poznania diela Cozzolaniovej iba sprostredkovane. Cozzolaniová po vstupe do rádu benediktínok prijala rehoľné meno Chiara a symbolická

¹⁰ Hudobnou kultúrou Milána v 17. storočí a rolou ženských kláštorov na jej formovaní sa najnovšie zaoberá v svojich dvoch monografiách Robert L. KENDRICK: *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*. Clarendon Press, Oxford 1996 a *The Sounds of Milan, 1585 – 1650*. Oxford University Press, Oxford 2002.

¹¹ Pozri úvodnú štúdiu editora pramenno-kritickej notovej edície Chiara Margarita COZZOLANI: *Motets* (Ed. Robert L. Kendrick). A-R Editions, Madison 1998, s. IX.

Speer's original works. The first six titles are, in fact, adaptations of the pieces by Chiara Margarita Cozzolani (1602–ca. 1676/78), the Italian musician and composer who had lived her early years as a nun, and was later the abbess in the St. Radegonda Benedictine cloister in Milan.¹⁰ Between 1640 and 1650, Cozzolani published four printed music collections: *Primavera di fiori musicali* (1640), *Concerti sacri* (1642), *Scherzi di melodia sacra* (1648), and *Salmi a otto voci concertati* (1650). With an exception of *Primavera di fiori musicali* printed in Milan, the other collections were published in Venice.¹¹

Speer also expressed his admiration of Cozzolani on the collection's title page which reads: “*Philomela Angelica or sacred songs (cantiones sacrae) which were sung some time ago in Rome, in one voice with basso continuo, by a certain virgin devoted to God by the Order of St. Clare, and the composer herself sang with celestial grace and tenderness to the honour of the Holiness; now, to win a greater favour and honour of God, the final extension – four violas added so that the lovely opus can rise to the right size, 12 ECCE with three voices (alto, tenor, bass) and two violins with added double basso continuo were created under the public law by the author named RES PLENA DEI. In Venice, 1688.*”

In his allusion to the unnamed musicians, Speer erroneously included her amongst the members of the Order of St. Clare in Rome. It is unknown whether he had done so on deliberately to again demonstrate his passion for riddles and to challenge recipients of his work with solving them, or out of ignorance and knowing Cozzolani's oeuvre only indirectly. Cozzolani, after joining the Benedictine Order, adopted the religious name Chiara and the symbolic association with St. Clare

¹⁰ The music culture in seventeenth-century Milan is the topic of Robert L. KENDRICK's recent monographs: *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*. Clarendon Press, Oxford 1996, and *The Sounds of Milan, 1585–1650*. Oxford University Press, Oxford 2002.

¹¹ See the introductory study to the critical sheet music edition of Chiara Margarita COZZOLANI: *Motets* (Ed. Robert L. Kendrick). A-R Editions, Madison 1998, p. IX.

spojitosť so sv. Klárou a rádom klarisiek mohla byť narážkou na túto súvislosť. V Miláne ale mali klarisky v 17. storočí založené tri kláštory,¹² a preto spojenie účinkovania Cozzolaniovej s rádom klarisiek v Ríme sa zdá byť len dôsledkom Speerovej zlej informovanosti.

Speer urobil narážku na nemenovanú pannu hudobníčku aj na inom mieste a iným spôsobom. Part pre *basso continuo* obsahuje frontispice (obr. 2), na ktorom je vyobrazená mníška odetá v rúchu príslušníčok rádu sv. Kláry. Mníška hrá na organe a z jej úst vychádza nápisová páska s textom, parafrázujúcim biblické slová, ktorými odpovedala Panna Mária na anjelovo zvestovanie: *Ecce ancilla Domini, psallam Deo meo quam diu sum*. Vyobrazenie mníšky sediacej za organom alebo hrajúcej na organe pripomína štýl hudobnej ikonografie sv. Cecílie, rímskej patricijky a ranokresťanskej martýrky, ktorá sa od neskorého stredoveku považovala za patrónku hudobníkov a v tejto pozícii bola často zobrazovaná v stredoeurópskom výtvarnom umení 17. – 18. storočia. Deväť snečných lúčov, ktoré dopadajú z otvoreného neba na hrajúcu mníšku, je zase využitím prvkov anticko-renesančnej symboliky pôvodcov a ochrancov umeleckej inšpirácie, akými bolo 9 múz.

Doteraz nie je uspokojujúco vyriešená otázka lokácie zbierky, ale ďalšiemu bádaniu v tomto ohľade môže pomôcť signum s menom Johanna Ulricha Krausa, ktoré sa nachádza v pravom dolnom rohu frontispice. Kraus bol augsburský rytec, ktorý začal svoju profesionálnu kariéru vo Viedni a po presťahovaní do Augsburgu sa z neho stal významný grafik, vydavateľ a tlačiar obdobia prelomu 17. a 18. storočia.¹³ Frontispice nepatrí medzi Krausove známe diela, pravdepodobne vznikol v ranom období jeho tvorby, možno na základe nejakej staršej grafiky. V porovnaní s deklarovými Benátkami je Augsburg reál-

and the Clarisses could be a hint to this connection. However, in seventeenth-century Milan, the Clare nuns had three cloisters established,¹² and therefore Speer's connecting Cozzolani with the Clarisses in Rome seems to be only the result of his misinformation.

Speer made another allusion to the unnamed virgin musician in a different manner. The *basso continuo* part contains a frontispiece (Pic. 2) depicting a nun clad in a St. Clare Order habit. She is playing the organ and the text strip coming from her mouth reads *Ecce Ancilla Domini, psallam Deo meo quam diu sum*. It is a paraphrase of the biblical words which Mary used in her response to the angel's Annunciation. The representation of a nun sitting at or playing the organ is reminiscent of the St. Cecilia style of music iconography. St. Cecilia was a Roman patrician and an early Christian martyr who, from the late Middle Ages, was considered the patroness of musicians and was often portrayed in this role in seventeenth- and eighteenth-century Central European visual arts. The nine sunrays, which fall from the open sky onto the playing nun, demonstrate the use of the elements of ancient and Renaissance symbolism, since sunrays represent the nine muses, the source and defenders of artistic inspiration.

The question about the collection's location is not yet satisfactorily resolved; however, the signature Johann Ulrich Kraus in the frontispiece's lower right-hand corner may assist in further research into this matter. Kraus was an Augsburg engraver, who had begun his professional career in Vienna and, after moving to Augsburg, became an eminent graphic designer, publisher and printer at the turn of the 17th into the 18th century.¹³ The frontispiece in question is probably one of his early unknown works and may be based on an older piece of illustration. Printing

¹² KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 17.

¹³ Christoph SCHWINGENSTEIN: Kraus, Johann Ulrich. In: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), s. 689. Dostupné online; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd100811833.html> (24.5.2016)

¹² KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 17.

¹³ Christoph SCHWINGENSTEIN: Kraus, Johann Ulrich. In: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), p. 689. Accessible online; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd100811833.html> (05.24.2016)



Obrázok 2 / Picture 2:
Frontispice z partu *Continuus*. /
The frontispiece of the *Continuus* part.

nejším miestom vytláčenia zbierky, prípadne zbierka mohla výjsť z inej nemeckej oficíny niektorého ďalšieho nototlačiarkeho centra blízko Speerovho vtedajšieho pôsobiska v Göppingene.¹⁴ Na jednom exemplári zbierky, ktorý sa našiel v pozostalosti francúzskeho hudobného teoretika Sébastiana de Brossarda, známeho obdivovateľa a zberateľa hudby talianskych skladateľov, je uvedená rukopisná poznámka *Brossard. P. Argentinum, Partes 7*. V Štrasburgu v tom čase ale bola nototlač v útlme,¹⁵ preto poznámka môže zavádzať. Do úvahy prichádzajú aj ďalšie blízke centrá, kde sa tlačili noty, a to Stuttgart, prípadne Ulm, ale zdá sa, že ani v týchto mestách v danom čase neboli také dobré podmienky na tlačenie umeleckej hudby ako v Augsburgu.¹⁶

Skladby, ktoré obsahuje *Philomela angelica cantionum sacrarum*, sú príkladom repertoára cirkevnej hudby v koncertantnom štýle okolo polovice 17. storočia, aký sa z Talianska šírila od začiatku 17. storočia do celej Európy. V strednej Európe mal veľa svojich reprezentantov aj medzi evanjelickými skladateľmi, z ktorých ho mnohí dobre ovládali. Uplatnenie princípov koncertantného štýlu na staršie hudobné formy, najmä moteto, viedli k jeho premene na veľký a malý duchovný koncert. Skladby publikované v zbierke *Philomela angelica* patria k typu malého duchovného koncertu, komponovaného pre sólové hlasy s inštrumentálnym sprievodom, zvyčajne v multisekcionálnej aditívnej forme určovanej štruktúrou textu, kde sú jednotlivé textové pasáže spracované kontrastne pomocou metrorýtmických zmien, zmeny

¹⁴ Jana BARTOVÁ: *Philomela angelica* Daniela Speera ako hudobno-historický, interpretačný a edičný problém. In: *Quo vadis musica aeterna?* Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Bratislava, 24. september 2013. *Musica Aeterna*, Bratislava 2013, s. 22 – 28.

¹⁵ Maria PRZYWECKA-SAMECKA: *Drukarstwo muzyczne w Europie do końca XVIII wieku*. Ossolineum, Wrocław 1987, s. 194.

¹⁶ Moser predpokladal tlač zbierky v Ulme alebo v Norimbergu. MOSER, cit. d., s. 136. Porovnaj BARTOVÁ, cit. d., s. 24 – 25.

in Augsburg is, therefore, more likely than Venice. Alternatively, it could have come from another German printing house in one of the sheet music printing centres near Göppingen.¹⁴ The copy of *Philomela angelica* found in the estate of Sébastien de Brossard, a French music theoretician, and an admirer and collector of music by Italian composers, bears the handwritten note *Brossard. P. Argentinum, Partes 7*. However, the sheet music printing industry in Strasbourg was at that time in decline,¹⁵ and so the note can be misleading. Some other nearby printing centres, such as Stuttgart or perhaps Ulm, could be considered, but it seems that even in these towns the conditions for printing sheet music at that time were not as favourable as in Augsburg.¹⁶

The pieces in *Philomela angelica* collection exemplify the church music repertoire in *stile concertato* around the mid-seventeenth century which had spread from the beginning of the 17th century from Italy to the whole of Europe. In Central Europe, the style was also represented by a large number of Lutheran composers with many of them being proficient masters of it. Applying the *stile concertato* principles to older musical forms, namely to a motet, led to its transformation into a large- and small-scale sacred concert. *Philomela angelica*'s pieces fit into the category of small-scale sacred *concertos* for solo voices with instrumental accompaniment. The compositions of this type were usually written

¹⁴ Jana BARTOVÁ: *Philomela angelica* Daniela Speera ako hudobno-historický, interpretačný a edičný problém [Daniel Speer's *Philomela angelica* as a Subject of the Music History, Musical Performance and the Score Editing]. In: *Quo vadis musica aeterna?* Proceedings of contributions at the musicological conference. held in Bratislava on 24th September 2013. *Musica Aeterna*, Bratislava 2013, pp. 22–28.

¹⁵ Maria PRZYWECKA-SAMECKA: *Drukarstwo muzyczne w Europie do końca XVIII wieku*. Ossolineum, Wrocław 1987, p. 194.

¹⁶ Moser presumed printing of the collection in Ulm or Nuremberg. MOSER, ibidem, p. 136. Compare with BARTOVÁ, ibidem, pp. 24–25.

faktúry striedaním polyfonicko-imitačných pasáží s homofónno-akordickými alebo monodickými, striedaním obsadenia, výrazu a tónorodu (dur-mol). Aj napriek menšiemu obsadeniu v porovnaní s veľkým duchovným koncertom nasadzujúcim zborové pasáže, skladateľovi sa ponúkal pestrý výber prostriedkov, ktorých rôznorodo kombinované uplatnenie mohlo viesť k efektívnemu dosahovaniu žiadaného účinku v závislosti od obsahu zhudobneného textu. V priebehu 17. storočia sa tieto skladby v Taliansku, ale aj inde v Európe zvykli publikovať ešte pod starším druhovým pomenovaním viachlasnej liturgickej hudby ako motetá (*motectas, motetti*), prípadne aj všeobecnejšie ako *cantiones sacrae* (ale tiež *sacrae cantiones, sacrae modulationes, sacrae harmoniae*), ako ich v titule zbierky uviedol aj Speer.

Obsah zbierky *Philomela angelica* napovedá, že Speer základné princípy a techniky koncertantného štýlu aplikovaného na malom duchovnom koncerte dobre ovládal. Malý duchovný koncert ale prešiel v priebehu 17. storočia svojím vnútorným vývojom a regionálnymi štýlovými variáciami. V tomto kontexte je preto dôležité poznať priame inšpiračné zdroje skladateľa. Mená Speerových priamych hudobných učiteľov nepoznáme, ale pri popise metód, ako si osvojiť tajomstvá komponovania, ktoré Speer uvádza v svojom prvom vydaní hudobnoteoretického traktátu, vychádzal podľa všetkého z vlastnej skúsenosti. Píše, že treba skladby dobrých autorov prepisovať do partitúry, lebo z nich sa dá naučiť nejednému spôsobu postupu a obohatenie pri násť aj cestovanie a počúvanie dobrej hudby i diskutovanie o nej.¹⁷ Fakt, že sa podarilo odhaliť identitu nemenovanej panny hudobníčky v osobe Chiary Margarity Cozzolaniovej ponúka odpoveď na otázku, akých konkrétnych skladateľov Speer považoval za dobrých a aká hudba bola podľa

in a multi-sectional additive form determined by the structure of the text, and were built upon individual contrasting text passages which employed metric and rhythmic changes, alternation between polyphonic-imitative sections and homophonic-chordal ones, and they used alterations in the arrangement, expression and tonal space (major – minor). Even in a smaller setting, in contrast with the large-scale sacred concert which employed choral passages, composers could choose varied means and combine them to achieve the desired effect corresponding with the textual content. In the course of the 17th century, these *stile concertato* compositions were in Italy, but also elsewhere in Europe published mostly as motets (*motectas, motetti*) – the term related to earlier polyphonic liturgical genres – or, more generally, as *cantiones sacrae* (also as *sacrae cantiones, sacrae modulationes, sacrae harmoniae*), which was also adopted by Speer in the title of his collection.

Philomela angelica's compositions suggest that Speer was proficient in his mastery of the concertante style basic principles and techniques when applied onto a small-scale sacred concert. However, in the course of the 17th century, the genre underwent its internal development and regional stylistic variations. In this context, it is important to know the direct sources of Speer's inspiration. His immediate music teachers are unknown, but when describing the methods of how to master the secrets of composing, which Speer referred to in the first edition of his music theory treatise, he apparently drew on his own experience. Speer stated that the music of good composers should be transcribed into scores so that musicians can learn many compositional techniques; he also stated that valuable learning experiences can be obtained by travelling, and listening to and discussing good-quality music.¹⁷ Revealing the identity

¹⁷ Daniel SPEER: *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren und componiren lernen soll.* Georg Wilhelm Kühne, Ulm 1687, s. 69 – 70.

¹⁷ Daniel SPEER: *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Baß tractiren und componiren lernen soll.* Georg Wilhelm Kühne, Ulm 1687, pp. 69–70.

neho hodná pozornosti. Dáva zároveň príležitosť študovať, do akej miery sa Speer nechal inšpirovať kompozičným štýlom svojho vzoru.

Modely a ich aranžmány

Zbierku tvorí dvadsaťštyri kompozícií, zoradených za sebou podľa obsadenia od skladieb pre sólový spev so sprievodom štvorice sláčikových nástrojov cez duetá so sprievodom troch sláčikových nástrojov až k tercetám so sprievodom dvojice huslí (obr. 3). Speerom vnesená koncepcia obsah zbierky však rozdeľuje na dve časti po dvanásť skladieb, ktoré sa líšia nielen charakterom obsadenia ale aj textu. Skladby pre sólový hlas a duetá patria do prvej polovice repertoára zbierky. Texty, ktoré zhudobňujú, predstavujú buď novodobú náboženskú tvorbu alebo sú tak voľnými a iba čiastočnými parafrázami, prípadne centonizáciami parafráz biblických textov, že ich možno rovnako považovať za originálnu náboženskú tvorbu (napríklad *Venite qui esuritis*, č. 2, *Venite ad me omnes*, č. 4, *Sine arcu et sagitta*, č. 8). Druhá polovica repertoára s ďalším tuctom skladieb je homogénnejšia v oboch ohľadoch. Skladby majú rovnaké obsadenie pre tri sólové hlasy v altovej, tenorovej a basovej polohe a sprievod dvojice huslí. Texty sú väčšinou biblické, liturgické, a to buď citujú text žalmu alebo úryvok z iného starozákonného či novozákonného textu. V jednom prípade bol zhudobnený text responzória, ktorý vznikol parafrázou starozákonného textu a v takom tvare sa zaužíval v liturgii (*Ecce quomodo moritur justus*, č. 15). Všetky skladby druhej časti sú zjednotené rovnakým textovým incipitom – slovom *Ecce*.

O autorstve dvanásť *Ecce*-motet niet pochýb, je nimi Speer, ako sám deklaroval v texte titulného listu zbierky, no autorstvo prvého tucta kompozícií nie je úplne doriešené. Úvodných šesť skladieb určite pochádza zo zbierky sólových motet Chiary Margarity Cozzolanievej *Scherzi di sacra melodia a voce sola*, publikovanej roku 1648. Vzhľadom na charakter textu aj hudobného štýlu ďalšej šestice prvej časti zbierky nemožno vylúčiť, že ani tie nie sú originálnymi Speerovými skladbami, ale zatiaľ

of Chiara Margarita Cozzolani, the previously unnamed virgin musician, provides an answer to the question as to which composers Speer held in regard and which music was, according to him, worthy attention. At the same time, this allows us to study the extent to which Speer was inspired by the compositional style of his paragon.

Models and Their Arrangements

The *Philomela angelica* collection consists of 24 compositions, which are listed according to their vocal-instrumental arrangements starting from pieces for a solo voice with accompaniment by four string instruments through to duets accompanied by three string instruments and onto tercets accompanied by two violins (Pic. 3). However, the arrangement concept adopted by Speer divides the collection into two parts, each with 12 pieces, differing not only in the nature of their arrangement but also in their texts. The pieces for a solo voice and the duets are included in the first half of the collection's repertoire. Their texts represent either modern religious works or, in this manner, free and only partial paraphrases or centonisations of biblical paraphrases, so that they can also be considered as original religious works (e.g. *Venite qui esuritis*, no. 2; *Venite ad me omnes*, no. 4; and *Sine arcu et sagitta*, no. 8). In comparison with the first part of the collection, its second half is more homogeneous in both respects. The pieces are composed for three (alto, tenor and bass) solo voices and accompaniment by a pair of violins. Their texts are mostly biblical and liturgical, either citing a psalm text or an excerpt from the Old or New Testaments. In the case of *Ecce quomodo moritur justus* (no. 15), the music is set to a responsorial text, which was created by paraphrasing an Old Testament text that was, as such, commonly used in the liturgy. All the compositions of the second part have a unifying element, which is the incipit *Ecce*.

There are no doubts about Speer being the composer of the 12 *Ecce*-motets, as he had declared it on the collection's title page; however, the authorship of the first dozen compositions is

D E X.

De Iesu.	1.	O	C. solo. 5. Viol.
Pro Communi.	2.	Venite qui esuritis.	C. solo. 5. Viol.
Pro Communi.	3.	Venite Gentes.	C. sola 5. Viol.
De amore Dei.	4.	Venite ad me omnes.	C. solo. 5. Viol.
De Natiuitate Chri.	5.	O praeclaras dies.	C. solo 5. Viol.
De Communi.	6.	Quis mihi det bibere.	C. solo. 5. Viol.
De Iesu.	7.	Quis consistere posset.	C. solo. 5. Viol.
Tempore belli.	8.	Sine arcu & sagitta.	C. solo 5. Viol.
De Iesu.	9.	Iesu spes mea.	C. solo 5. Viol. <i>Alto</i>
De Passione Chri.	10.	O anima mea.	A. A. 4. Viol.
De Iesu.	11.	Salve millies Iesu mi.	A. solo 5. Viol.
De Iesu.	12.	O Deus clementissime.	A. solo 5. Viol.
De Adventu.	13.	Ecce concipies in utero.	A. T. B. 2. Viol.
De Natiuitate Chri.	14.	Ecce annuncio vobis gaudium.	A. T. B. 2. Viol.
De Passione.	15.	Ecce quemodo moritur justus.	A. T. B. 2. Viol.
De Resurrex.	16.	Ecce vicit Leo de tribu Iuda.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	17.	Ecce nunc benedicite Domino.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	18.	Ecce non dormitabit qui custodit Israel.	A. T. B. 2. Viol.
De septuaginta.	19.	Ecce nos relinquimus omnia.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	20.	Ecce sic benedicetur homo.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	21.	Ecce oculi Domini.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	22.	Ecce sto ad ostium & pulso.	A. T. B. 2. Viol.
De Tempore.	23.	Ecce quam bonum & quam iucundum.	A. T. B. 2. Viol.
De iudicio extremo.	24.	Ecce venit Dominus in sanctis millibus.	A. T. B. 2. Viol.

Obrázok 3 / Picture 3:

Index zbičky *Philomela angelica* v parte pre *Continuus* v exemplári z Podolínce. /
The index of the *Philomela angelica* collection in the *Continuus* part
from the Podolínce copy.

sa túto domnienku nepodarilo podložiť pramen-
nými dôkazmi. Keďže sa Speer na titulnom liste
odvoláva iba na jednu nezmámu hudobníčku, je
možné, že tieto skladby boli prevzaté z niektorej
ďalšej Cozzolanievej zbierky. Porovnaním ob-
sahu sme museli vylúčiť zbierky z roku 1642
a 1650, takže prichádza do úvahy iba jej prvý opus,
ktorý vyšiel roku 1640 pod názvom *Primavera di
fiori musicali* a obsahoval skladby pre jeden až štyri
sólové hlasy. Tento predpoklad však nie je možné
overiť, keďže do súčasnosti sa nezachoval ani je-
diný, hoci len fragmentárny exemplár zbierky.

Chiara Margarita Cozzolaniová patrila k vý-
znamným reprezentantom nového typu koncer-
tantného moteta, aké sa pestovalo v Miláne a
v okolitých hudobných centrách Lombardie v 40-
tych rokoch 17. storočia. Nové štýlové prvky sa
začali prejavovať najskôr v 20-tych rokoch 17. sto-
ročia v dielach Gaspara Casatiho (1610 – 1641), ka-
pelníka katedrály v Novare, ako aj v tvorbe
prominentných benátskych skladateľov Giovan-
niho Antonia Rigattiho (rok. 1613 – 1648) a Gio-
vanniho Rovettu (1596 – 1668).¹⁸ Nové prvky,
ktoré podnietili proces inovácie a expanzie žánru,
spočívali napríklad vo vnášaní opakujúcich sa
štruktúr vo funkcii refrénu, narastaní virtuozy
vokálnych línií, vnášaní ariózných pasáží v troj-
dobom metre, analogických s formami árie ranej
benátskej opery, vo využívaní ostinátnych basov
a v jasnejšom, ostrejšom ohraničovaní jednotli-
vých pasáží skladby.¹⁹ Nové koncertantné moteto
tak bolo rozsiahlejšie, virtuóznejšie a kontrastnej-
šie v jednotlivých sekciách. S týmito hudobnosť-
lovými premenami prebiehali paralelne zmeny vo
výbere textov moteta, ktorý sa začal odkláňať od
liturgicky funkčných biblických citácií a namiesto
nich preferoval novodobú náboženskú tvorbu. Tá
síce vznikala na podklade parafráz biblických tex-
tov a s použitím slovníka a sémantiky kánonu, ale
často náboženské dogmy a ich prijatie veriacim

not yet fully resolved. The initial six pieces were
certainly taken from Cozzolani's 1648 *Scherzi di
sacra melodia a voce sola* collection of solo motets.
The nature of the texts along with the music styles
of the following six pieces in the collection's first
part do not preclude the possibility that even these
were Speer's original works. However, this pre-
sumption has not yet been substantiated by evi-
dence based on original sources. As on the title
page Speer refers to only one unknown musician,
it may be that the second lot of the first 12 com-
positions was taken from another of Cozzolani's
collections. From comparative analysis, her 1642
and 1650 collections must be excluded and, hence,
the only opus in question is the 1640 *Primavera di
fiori musicali* collection as it comprised pieces for
one to four solo voices. However, this assumption
cannot be verified since, until now, not a single,
even fragmentary, copy of *Primavera* has survived.

Chiara Margarita Cozzolani was one of the
prominent exponents of a new type of concer-
tante motet which, in the 1640s, was part of the
music repertoire in Milan and its surrounding
music centres in Lombardy. First, the new stylistic
elements began appearing in the 1620s in the
works of Gasparo Casati (1610–1641), the maes-
tro di cappella in the Cathedral of Novara, as well
as in those of prominent Venetian compo-
sers such as Giovanni Antonio Rigatti (ca. 1613–1648)
and Giovanni Rovetta (1596–1668).¹⁸ The new
elements that stimulated the innovation and ex-
pansion of the genre included, for instance,
adding repeating structures with a refrain-like
function; an increased virtuosity in vocal lines; in-
serting arioso triple-time sections, which were
analogous to the forms of early Venetian operatic
arias; the use of ostinato bass; and more clearly
demarcated individual passages of the composi-
tion.¹⁹ Thus, the new motet was more extensive
and more virtuosic with more contrasts between

¹⁸ Robert L. KENDRICK: Introduction. In: Chiara
Margarita COZZOLANI: *Motets*. A-R Editions, Ma-
dison 1998, s. XII.

¹⁹ Ibidem.

¹⁸ Robert L. KENDRICK: Introduction. In: Chiara
Margarita COZZOLANI: *Motets*. A-R Editions, Ma-
dison 1998, p. XII.

¹⁹ Ibidem.

bolo vyjadrované mimoriadne emotívnym a osobným spôsobom. Nové literárne spracovanie textov sa zvlášť ujalo v motetovom repertoári ženských kláštorov, kde boli vytvorené osobité podmienky na pestovanie subjektívnej náboženskej zbožnosti. Často reflektovanými témami sa stali adorácia Eucharistii, oslava mena Ježiš, meditácie nad Kristovým utrpením a spoluúčasti na tomto utrpení, úvahy o sprostredkujúcej úlohe Panny Márie a svätých.²⁰ Objavili sa aj témy a metafory, ktoré mali svoj pôvod v stredovekej mystike, teraz ale podanej novým, silno personalizovaným jazykom, často vyjadrovaným v podobe individuálneho dialógu medzi dušou a Spasiteľom.²¹ Jedným z príkladov transformácie starých námetov do novej podoby je obraz trpiacej a milujúcej duše ako nevesty Krista, jej ženícha, ktorý má svoj pôvod v meditáciách cisterciánskeho mnícha sv. Bernarda z Clairvaux na starozákonnú *Veľpieseň lásky* a v literárnej tvorbe novovekého kláštorného prostredia sa stal veľmi obľúbeným.

V hudobnom štýle a charaktere textov sólových motet Chiary Margarity Cozzolaniovej sa najviac prejavujú všetky vyššie uvedené črty. Motetá pre sólový soprán, publikované v zbierke *Scherzi di sacra melodia a voce sola* (obr. 4) ale nemohli byť doteraz dôkladne preštudované, keďže sa táto zbierka nezachovala kompletne – v oboch známych exemplároch chýba part pre *basso continuo*.²² Speerove adaptácie šiestich motet sa však zachovali kompletne, preto dávajú príležitosť skúmať aj pôvodný zdroj, keďže Speer svoj model neprepracovával

the individual sections. These musical and stylistic transformations went in parallel with changes in a selection of texts, which began to diverge from biblical citations with a liturgical function and, instead, modern religious works were preferred. Although they were created on the basis of biblical paraphrases that used the vocabulary and semantics of the canons, religious dogmas and their acceptance by believers were expressed by extremely emotional and personal means. The new literary elaboration of texts was especially adopted in the motet repertoire of nuns' convents as they provided particularly favourable conditions for cultivation of subjective piety. Adoration of the Eucharist, the celebration of Jesus' name, meditation about Christ Passion and empathy with His suffering, and contemplating of the role of the Virgin Mary and the saints as intercessors became the themes often reflected in the texts.²⁰ Themes and metaphors which had their origins in medieval mysticism also appeared in the texts; however, mysticism was now being expressed by a new, strongly personalised language, often in the form of a dialogue between a soul and the Saviour.²¹ An example of the transformation of the old themes into a new form is an image of a bridegroom relation between a suffering and loving soul (the bride) and Christ (the groom), which has its origin in the meditations of the Cistercian monk Bernard of Clairvaux on the Old Testament's *Song of Songs*. This image became very popular in the literary works of the contemporaneous monastic environment.

The above mentioned musical and textual characteristics were most evident in Cozzolani's solo motets. However, those for a solo soprano

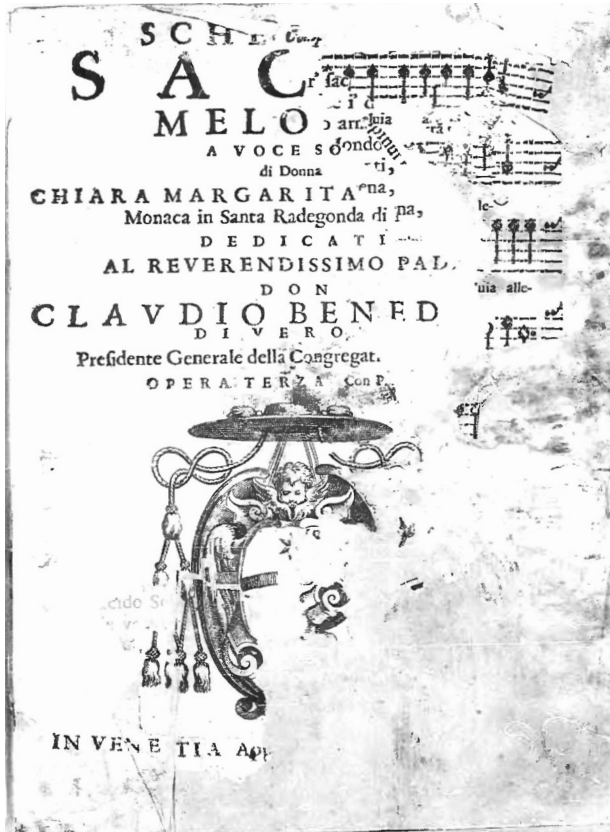
²⁰ Ibidem, s. X – XII; KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 4, 167 – 172.

²¹ Jana KALINAYOVÁ-BARTOVÁ: Medieval Poetry as the Inspiration for the Composers of the 17th Century. In: *Musikalische und literarische Kontexte des Barocks in Mitteleuropa – in der Slowakei*. Konferenzbericht. Ed. Ladislav Kačic. Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava 2015, s. 27 – 42.

²² Zbierka sa zachovala v Bologni, Civico Museo Bibliografico Musicale a vo Wroclawe, Bibliotheka Uniwersytecka. RISM A/I/2 C 4361.

²⁰ Ibidem, pp. X–XII; KENDRICK: *Celestial Sirens*, pp. 4, 167–172.

²¹ Jana KALINAYOVÁ-BARTOVÁ: Medieval Poetry as the Inspiration for the Composers of the 17th Century. In: *Musikalische und literarische Kontexte des Barocks in Mitteleuropa – in der Slowakei*. Konferenzbericht. Ed. Ladislav Kačic. Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava 2015, pp. 27–42.



Obrázok 4 / Picture 4:

Titulný list, obsah a ukážka nototlače zo zbierky Chiary Margarity Cozzolaniovej *Scherzi di sacra melodia a voce sola*, 1648. / The title page, index and example of the sheet music print from Chiara Margarita Cozzolani's *Scherzi di sacra melodia* collection, 1648.

radikálnym spôsobom. To možno posúdiť na základe porovnania vokálneho partu vo verzii Cozzolaniovej a Speera.

Speerove prepracovania v zásade zachovávajú pôvodný register sólového hlasu, melodicko-rytmický a harmonický priebeh skladby; vnesené zmeny sú minimálne, týkajú sa iba detailov v rytme a niekedy aj v artikulácii. Speerovým najväčším vkladom je posilnenie inštrumentálneho sprievodu *basso continuo* štyrmi obligátnymi sláčikovými nástrojmi, takže pôvodne monodická textúra diela sa mení na 5-hlas, sadzbu, ktorá bola ku koncu 17. storočia stále obľúbenejšia a postupne vytlačala staršiu zaužívanú formu obligátneho inštrumentálneho sprievodu v talianskej koncertantnej hudbe, ktorú tvorila dvojica huslí.²³ V nemeckom skladateľskom okruhu bol v 2. polovici 17. storočia 4-, resp. 5-hlasný (ak počítame aj melodický kontinuový nástroj) inštrumentálny sprievod obľúbený a Speer nebol jediný, ktorý takto upravoval diela talianskych skladateľov. Ďalším príkladom je úprava Balthasara Erben moteta Giacomu Carissimiho, v ktorej Erben k šiestim pôvodným vokálnym partom pridal 4-hlasnú skupinu viol.²⁴

Pridaná inštrumentálna skupina plní trojnásobnú úlohu: uvádza, oddeľuje a sprevádza. V tomto Speer naväzuje na tradíciu komponovania zaalpského moteta evanjelickými skladateľmi, ktorí od 20-tych rokov 17. storočia radi uvádzali vokálne pasáže inštrumentálnymi predohrami a vsúvali medzi ne inštrumentálne medzihry.²⁵ Speerove úvodné sonaty majú často

voice in her *Scherzi di sacra melodia a voce sola* collection (Pic. 4) could not have been thoroughly studied as the collection has been preserved incompletely with both extant copies missing the *basso continuo* parts.²² However, Speer's adaptations of these 6 motets are fully preserved and thus provide an opportunity to examine the original pieces since Speer did not rework them radically in his models. This can be confirmed by comparing the vocal parts in Cozzolani's and Speer's versions.

In general, Speer's reworking maintains the original range of the solo voice and the original melodic, rhythmic and harmonious progressions of the pieces; the changes are minimal and they concern the rhythm and sometimes the articulation. Speer's greatest contribution is in strengthening the *basso continuo* instrumental accompaniment with four obligatory string instruments; thus the initial monodic texture of the compositions is converted into the 5-part arrangement which became increasingly popular towards the end of the 17th century and gradually replaced the older form of instrumental accompaniment of two violins which had been commonly used in Italian concertante music.²³ Within the cultural circle of German composers in the second half of the 17th century, four- or rather five-part accompaniment was popular (if the melodic basso continuo instrument is included), and Speer was not the only one who reworked the pieces of Italian composers in this way. Another example is Balthasar Erben's modification of a motet by Giacomo Carissimi by adding a group of four violas to six original vocal parts.²⁴

The added instrumental group has three roles: introductory, separative and accompanying. In this,

²³ John Walther HILL: *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580 – 1750*. W. W. Norton & Company, New York – London 2005, s. 291.

²⁴ *Sustinuimus pacem à 10 C. C. A. T. T. B è 4 viol. di Balthasar Erben*. RISM ID no.: 190008286.

²⁵ Walter WERBECK: Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins. In: *Schütz-Jahrbuch*, 19. Jahrgang. Ed. Walter Werbeck. Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1997, s. 55 – 70.

²² The collection has been preserved in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna and in the Bibliotheka Uniwersytecka in Wrocław, RISM A/I/2 C 4361.

²³ John Walther HILL: *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*. W. W. Norton & Company, New York – London 2005, p. 291.

²⁴ *Sustinuimus pacem à 10 C. C. A. T. T. B è 4 viol. Di Balthasar Erben*. RISM ID no. 190008286.

anticipačnú funkciu. Inštrumentálne medzihry sú zvyčajne vsunuté za každou významove ohraničenou textovou frázou a ich funkcia je repetičná. Inštrumentálne hlasy v medzihrách aj v sprievode vokálneho partu sú vedené prevažne homofónno-akordicky, len miestami nadobúdajú väčšiu polyfonickú samostatnosť. Keďže inštrumentálne medzihry neprinášajú nový materiál ani z melodicko-rytmickej ani z harmonickej stránky, oslabujú kontrast medzi jednotlivými vokálnymi sekciami pôvodných verzí, skladby v Speerovom prepracovaní pôsobia menej expresívne a „hranato“, nadobúdajú väčšiu homogénnosť v porovnaní s pôvodnými verziami. Medzi vydaním Cozzolanievej zbierky *Scherzi di sacra melodia* a Speerovej zbierky *Philomela angelica* uplynulo 40 rokov, ktoré priniesli isté zmeny vo vývoji koncertantného štýlu i všeobecne v kompozičnom myslení a iste hrali svoju úlohu aj pri Speerovom aranžérskom prístupe k jeho modelom. Nové trendy sa prejavovali napríklad kladením výraznejšej funkcie obligátnych hudobných nástrojov na výstavbe diela a stabilnejším harmonickým pôdorysom s istým modulačným plánom, vďaka čomu aj malé duchovné koncerty naberali na rozmeroch a predlžovaním jednotlivých kontrastných úsekov, ich harmonickým uzatváraním smerovali ku kantáte vrcholného baroka. Pravdepodobne tento trend mal Speer na mysli, keď na titulnom liste zdôvodňoval svoje úpravy slovami: „*aby dielko vzrástlo k správnej veľkosti.*“

Tento zväzok kritickej pramennej edície Speerovej zbierky *Philomela angelica* obsahuje tri prepracovania Cozzolanievej skladieb zo spomínanej zbierky *Scherzi di sacra melodia*. Z dvanástich kompozícií, ktoré tvoria obsah Cozzolanievej zbierky Speer prevzal iba šesť. Postupoval výberovo, pravdepodobne podľa textu skladieb a ich vhodnosti použitia pre náboženské potreby aj v evanjelickom prostredí. Vo výbere sú skladby na oslavu mena Ježiš, k adorácii Eucharistie, k Narodeniu Ježiša, ale do výberu nebola zaradená skladba s mariánskou tematikou.

Speer follows the tradition of motets written in the transalpine regions by Lutheran composers, who, from the 1620s, used to introduce vocal passages by instrumental preludes and insert instrumental interludes between them.²⁵ Speer's introductory sonatas often have an anticipative function. The instrumental interludes are usually inserted after each meaningful text phrase and they have a repetitive function. The parts of the instrumental interludes along with those in the vocal parts accompaniment moved largely homophonically with chords, only occasionally acquiring a greater polyphonic independence. Since Speer's instrumental interludes do not introduce new melodic, rhythmic and harmonic materials, they weaken the contrast between the individual vocal sections of the original Cozzolani's versions and, hence, Speer's reworking of the original compositions sounds less expressive and "boxy", and tending to greater homogeneity. Forty years passed between the publication of Cozzolani's *Scherzi di sacra melodia* and Speer's *Philomela angelica*, and this time span brought some changes in the development of concertante style as well as compositional thinking in general, which certainly played a role also in Speer's approach to arrangement in his models. The new trends were manifested, for instance, in strengthening the role of the obligatory instruments in the composition structure and a more stable harmonic scheme with a certain modulation plan; this allowed the small-scale sacred concert to increase in length and, by prolonging the individual contrasting sections and concluding them harmonically, led towards the High Baroque cantata. Speer had probably this trend in mind when he stated on the title page: "*so that the lovely opus can rise to the right size.*"

This volume of Speer's *Philomela angelica*'s critical edition contains three reworkings of Cozzolani's pieces from her *Scherzi di sacra melodia*

²⁵ Walter WERBECK: Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins. In: *Schütz-Jahrbuch*, Year 19, 1997. Ed. Walter Werbeck. Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prague, pp. 55–70.

O Jesu meus amor, úvodná skladba v Speerovej kolekcii, je v Cozzolaniovej zbierke publikovaná ako druhá v poradí. V svojom origináli je táto skladba dobrým príkladom milánskeho sólového moteta 40-tych rokov 17. storočia, obľúbeného najmä v ženských klauzúrových kláštoroch.²⁶ Nebiblický, pomerne rozsiahly prozaický text k adorácii Ježišovi je dielom neznámeho autora. Vyznačuje sa mimoradne subjektívnou expresiou duše, vyjadrujúcej túžbu po Ježišovi dramatickými obrazmi, plnými kontrastov (*ak ma ukrižuješ, budem ťa chváliť*) a nástojčivými apelmí na príchod nedosiahnuteľného, stále unikajúcieho, milovaného Krista. Niektorí bádatelia v takýchto textoch vidia prejavy raného quietizmu, jedného zo smerov moderného mysticizmu 17. storočia, ktorého obľúbenou témou bolo umŕtvovanie.²⁷ Text má charakter prózy, ale pozostáva z viacerých podobne štruktúrovaných fráz v rovnakom syntaktickom formáte bez subordinácie (*parataxis*).²⁸ Tento princíp tvorenia literárneho textu je častý vo výbere textov, zhudobňovaných Cozzolaniovou a uplatnil sa aj v textoch nasledujúcich dvoch skladieb tohto zväzku. Paralely v jeho používaní možno vidieť od 16. storočia v kázňach talianskych kazateľov, napríklad Karola a Frederika Boromejských,²⁹ ale na tomto princípe sú založené aj texty litánií. Neustály návrat motívu žiadaného príchodu Ježiša pravdepodobne viedol Cozzolani k repetičnému použitiu niekoľkých hudobných motívov v priebehu skladby (na slová *veni, amo te*), ktoré nadobúdajú funkciu kvázi referénu. Dramatickému, expresívnemu obsahu textu zodpovedá aj jeho zhudobnenie, ktoré na malých

collection. Of the twelve compositions that make up the content of *Scherzi*, Speer only chose six. His selections were probably based on considering the textual characteristics of the compositions and their suitability also for religious needs in the Lutheran environment. Speer's choices focused on the pieces whose texts celebrate Jesus's name, on the adoration of the Eucharist, and the Birth of Jesus. However, he did not include a composition with the Marian theme.

O Jesu meus amor, the introductory composition in Speer's collection, is published second in Cozzolani's *Scherzi*. In its original version, this piece is a good example representing a solo motet typically composed in 1640s' Milan and largely popular in cloistered convents.²⁶ The motet's non-biblical, fairly extensive prosaic text to the adoration of Jesus is a work of an unknown author. It is a strongly subjective meditation of a soul, which expresses the desire for the beloved Jesus. The text uses very dramatic, contrasting images (*if you crucify me, I will praise you*) and contains eager appeals to the arrival of the unreachably, yet forever unattainable Christ. Some scholars find that the text bears the early signs of Quietism, one of the directions in seventeenth-century modern mysticism with mortification as its frequent theme.²⁷ The text has a prosaic character, but consists of several similarly structured phrases in the same syntactical format without subordination (*parataxis*).²⁸ The texts created by using this literary principle were often chosen by Cozzolani for her compositions, including the next two in this volume. Parallels with applying the same method can be seen from the sixteenth century in the sermons of Italian preachers, such as Carlo Borromeo and

²⁶ KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 369.

²⁷ Ibidem, s. 378.

²⁸ Napríklad: ...*veni, amo te, mea felicitas, mea lux redeas, amo te, veni, meum cor, veni, mea lux, mea sors, o, veni, meum cor, bone Jesu, mea lux, mea sors, veni, amo te, mea jucunditas, mea felicitas, veni, amo te, bone Jesu, dulcis Jesu, chare Jesu, amo te.*

²⁹ KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, s. XI.

²⁶ KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 378.

²⁷ Ibidem, p. 369.

²⁸ For example: ... *veni, amote, meafelicitas, mea lux redeas, amo te, veni, meumcor, veni, mea lux, mea sors, o, veni, meumcor, bone Jesu, mea lux, mea sors, veni, amote, mea jucunditas, mea felicitas, veni, amote, bone Jesu, dulcisJesu, chare Jesu, amote.*

plochách často mení výraz. Na malom priestore sa striedajú expresívne, deklamatívne koncipované pasáže s arióznymi úsekmi vo výraznom tanečnom rytme (takty 38 – 46), inde apelatívny výraz dosahovaný repetujúcim fanfárovým motívom (takt 59 na slovo *ostende*, takt 82 na slová *quo fugis*, takty 97 – 98 na slovo *converte*, takty 119 – 121 na slovo *reverte*) striedajú vzdychy v lamentózne vyznievajúcim klesajúcom intervale kvarty (takty 111 – 113), alebo recitatívne koncipované úseky vyúsťujú do dlhej koloratúry s rétorickým významom (takty 71 – 78). Neustálej zmene výrazu napomáha aj harmonický pohyb skladby. Jeho základ je v D, ale krátke modulácie na vrchnú a spodnú dominantu, ale aj vzdialenejšie stupne prostredníctvom striedania veľkej a malej tercie ho robia značne flexibilným. Zvláštny je napríklad harmonický pohyb a kadencovanie na Fis (takty 200 – 212), ktoré v stredotónovom ladení klávesového nástroja *basso continuo* mohlo znieť značne disonantne. Speer k originálnej verzii pridal úvodnú sonatu, vystavanú z dvoch motívov, zhudobňujúcich prvé dve textové frázy. Inštrumentálne medzihry tu Speer vsúval za každou frázou a ich funkcia bola repetovať motív uvedený sólovým hlasom. Úplné, respektívne čiastočné, „echové“ repetovanie motívu sólového hlasu bola procedúra, ktorú skladatelia uplatňovali aj pri použití sprievodu dvojicou obligátnych huslí. Speer ale medzihram poskytol väčší priestor, dokonca na niektorých miestach ich uprednostnil – nahradil nimi pôvodne vokálne sólo (takty 176 – 178, kde vokálny part presunul do druhých huslí) alebo vsunul novú, vokálno-inštrumentálnu repetíciu (takty 34 – 36), dokonca na jednom mieste vynechal pôvodnú vokálnu repetíciu (mala ísť za taktom 184 na slovo *veni*), v čom možno vidieť snahu po dosiahnutí vyváženejšieho pomeru medzi vokálnou a inštrumentálnou zložkou skladby. K vsúvaniu inštrumentálnych medzihier alebo pridávaniu inštrumentálneho sprievodu však neprístupoval mechanicky, ale riadil sa aj obsahom textu: tá najdramatickejšia textová pasáž blízko stredu skladby (takty 81 – 96) so zvláštnym harmonickým progresom na Fis

Federigo Borromeo.²⁹ Litany texts were also based on this principle.

The constantly repeating theme of the desired arrival of Jesus very likely led Cozzolani to a repetitive use of several motifs (for the expressions *veni* and *amo te*), which achieve a quasi ritornel function in the composition. The text's dramatic and expressive content is reflected in the music and, the expression is often changed. On a relatively small space, the expressive, declamatory-conceived passages alternate with the arioso sections composed in a distinct dance rhythm (as in bars 38–46, where the change is very obvious); or the expression of appeal achieved by the repetitive fanfare motif (*ostende* in bar 59, *quo fugis* in bar 82, *converte* in bars 97–98, and *reverte* in bars 119–121) is followed by sighs of the descending fourth (bars 111–113); or the recitative sections in bars 71–78 lead to the prolonged, rhetorically purposeful coloratura. The constant changes in the musical expression are supported by the harmonic progression. The principal tonal base is D key, but frequent brief modulations to the upper and lower dominants and –using the alternations between the Major and minor thirds–also to more distant scale degrees make this base rather flexible. The harmonic move and cadence on F sharp (in bars 200–212) are peculiar, because in the meantone temperament of a keyboard *basso continuo* instrument, may have sounded rather dissonant. Speer added an introductory sonata to the original version and built it on two motifs which were also used for the first two text phrases. Speer used to insert an instrumental interlude after each verse mostly to repeat the motif introduced by the solo voice, i.e. the interlude had a repetitive function. A complete, or partial “echo” repetitions of the solo voice motif is a process that composers also applied when using a pair of obligatory violins. However, Speer gave the instrumental interludes a larger space; in

²⁹ KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, p. XI.

ostala neporušená, pravdepodobne preto, aby sa inštrumentálnymi medzihrami neoslabil jej pôvodný dramatický účinok.

Nasledujúce dve skladby prevzal Speer do svojej zbierky v poradí, v akom boli publikované v pôvodnom zdroji. **Venite qui esuritis** aj **Venite gentes** opäť zhudobňujú originálny náboženský text neznámeho autora, i keď text prvej skladby vnáša alúzie na pasáže zo starozákonných *Prísloví* (9:5) a *Veľpiesne lásky* (5:1), aj na pasáže *Lukášovho evanjelia* (6:21). Obe skladby patria k tej relatívne početnej časti Cozzolanievej diela, ktorá reflektuje, aké dôležité miesto v liturgii u svätej Radegundy mala adorácia a prijímanie Eucharistie. Z kuriálnych protokolov vyplýva, že počas omši u svätej Radegundy sa spievali aj motetá s neliturgickými textami.³⁰ Uplatnenie týchto skladieb vzhľadom na obsah textu bolo najskôr počas prijímania.³¹ Silno personalizovaný, dramaticky vyjadrovaný vzťah k objektu adorácie, aký sa prejavuje v texte skladby *O Jesu meus amor* je tu utlmený a najmä úvodné textové frázy majú v oboch prípadoch kongregačný charakter výzvy k celému spoločenstvu prísť a nasýtiť sa nebeským pokrmom, ktorý až neskôr prechádza k emotívne zosilnenému apelu na jednotlivca. Štruktúra textu má v oboch Eucharistických motetách prozaický základ, ale vo *Venite qui esuritis* vytvárajú jednotlivé frázy väčšie celky s pravidelnejšou, kvázi veršovou strofickou stavbou o počte štyroch 6-veršových strof. Záverečný celok má najpravidelnejšiu formu blízku hymnu, zloženú z piatich 8-slabičných veršov

³⁰ Záznamy v protokoloch obsahujú výhrady voči dĺžke takýchto kompozícií počas Pozdvihovania (Elevácie). Pozri KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, s. XI., KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 369 a 379.

³¹ Kendrick predpokladá ich spievanie pri pozdvíhovaní, ale obsahom sú vhodnejšie pre prijímanie. To potvrdzuje aj rukopisná dobová poznámka pri týchto dvoch skladbách, ktorá je uvedená v indexe jedného z partov exemplára z Podolínca: *De Communione*.

some places, he even preferred to replace the vocal solo with an interlude (e.g. in bars 176–178, where the vocal part is moved to the second violin), or he inserted a new vocal-instrumental repetition (in bars 34–36). In one place, he omitted the whole vocal repetition (on the word *veni*) which should have followed after bar 184); this demonstrates his effort to achieve a more balanced relationship between the vocal and the instrumental components of the composition. However, when inserting the interludes or adding the instrumental accompaniment, Speer did not systematically follow the model, but he also considered the meaning of the text. The most dramatic text passages around the middle of the piece (in bars 81–96) with the previously mentioned peculiar harmonic progression to F sharp, were left as in their original version as a vocal solo with no instrumental interludes and no accompaniment of 4 strings. Speer probably decided to leave it intact because so as not to lessen the expressive impact of this climactic section.

The next two titles in *Philomela angelica*, **Venite qui esuritis** and **Venite gentes**, are placed in the same order following each other as they were published in the original source. Both compositions are set to original religious texts of an unknown author, although the text of *Venite qui esuritis* contains allusions to passages from the Old Testament (*Proverbs* 9:5, *Song of Songs* 5:1, and *Luke* 6:21). *Venite qui esuritis* and *Venite gentes* belong to the relatively large part of Cozzolani's oeuvre that reflects the importance of Adoration and receiving the Eucharist in the Radegonda liturgy. The curial protocols lead to the conclusion that motets with non-liturgical texts were also sung during masses at St. Radegonda.³⁰ The texts meanings of these compositions suggest them being most likely performed during

³⁰ The notes in the Protocols contain objections to the length of such compositions during the Elevation. See KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, p. XI., KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 369 and p. 379.

a záverečného 7-slabičného verša (*O magna Dei bonitas, ..., o dulcissime Jesu*).

Hudobné spracovanie **Venite qui esuritis** pôsobí homogénnejšie ako v prípade prvej skladby tohto zväzku. Kontrastne koncipované pasáže sa v ňom striedajú len ojedinele a vytvárajú väčšie plochy; k zmene dvojdobého metra na trojdobé prichádza iba dvakrát (takty 73 a 123). Mobilizujúci kongregačný charakter textu korešponduje s umierneným, radostným výrazom úvodných pasáží vrátane Speerom pridanej sonaty, ktorá síce nevyužíva materiál nasledujúceho vokálneho *exordia*, ale tvorí s ním jednotu vďaka rovnakému výrazu. Text je zhudobnený väčšinou sylabicky a v tomto kontexte o to viac extrémne pôsobí neobyčajne dlhá koloratúra (takty 46 – 53) na slovo *inebriamini* (opojte sa), ktorá je jedným z mnohých príkladov, ako Cozzolaniová narábala s princípmi rétoriky. Aj v tomto motete Cozzolaniová význam zhudobňovaného slova alebo slovného spojenia v textových frázach zdôrazňovala jeho viacnásobným opakovaním so sekvencovitým posúvaním toho istého motívu, ale aj jeho kolorovaním. Inde zase dôležitosť textu vyjadrila návratom k pomalšiemu párnemu metru a recitatívnou deklamáciou slov bez ich opakovania (takty 91 – 96). To, akú dôležitú úlohu v gradácii hudobného procesu videla Cozzolaniová v repetícii možno pozorovať v spracovaní posledného, toho najintímnejšieho textového celku, ktorý vyznieva ako individuálna, veľmi osobná modlitba za neutíchanie túžby po Eucharistii. Cozzolaniová tu nástojčivé opakovanie slov *et te* znásobila repetíciou celej hudobnej pasáže (od taktu 172), ktorú vsunula pred záverečnú textovú frázu (*o dulcissime Jesu*). Repetovanie tak dlhého úseku nemá primárne funkciu hudobnotektonickú, ale rétorickú.

Venite gentes začína Speerovou inštrumentálnou introdukciou v bodrom, pravidelnom, pritom výraznom rytme osminových hodnôt, anticipujúcich ústredný motív *exordia* (takt 16), viazaného na slová *venite gentes*, ktorým akoby sa pobádali národy „bežať“ na svadbu Baránka“. Rozdielny charakter textu prvej polovice moteta, ktorý je všeobecnou výzvou k ľudu zúčastniť sa

Communion.³¹ The strongly personalised, dramatically expressed relationship to the object of Adoration in *O Jesu meus amor* is in *Venite qui esuritis* and *Venite gentes* subdued and, especially, the character of their introductory text phrases is congregational—a call to the whole community to come and be filled with heavenly food; only later this grows into an emotionally intensified appeal to the individual. The structure of the text in both Eucharistic motets is prosaic; however, the individual phrases in *Venite qui esuritis* create bigger wholes with a more regular, quasi strophic verse schema using four six-verse strophes. The closing section has the most regular form, very similar to a hymn, and is composed of five eight-syllable verses and a final verse of seven syllables (*O magna Dei bonitas, ..., o dulcissime Jesu*).

The musical rendering of *Venite qui esuritis* appears to be more homogeneous than that of *O Jesu meus amor*. Contrastingly conceived passages alternate only rarely and create larger areas; a change from two-beat metre into three-beat metre occurs only twice (in bars 73 and 123). The text's mobilising and congregational character corresponds with the moderate, joyful expression of the introductory passages including the sonata added by Speer; although the material of the following vocal *exordium* is not used in the sonata, they are unified through the same expression. Musically, the text is mostly rendered syllabically and, in this context, the unusually long coloratura for the word *inebriamini* (imbibe, saturate yourselves) in bars 46 to 53 makes an extreme effect and is one of many examples of Cozzolani's work with the principles of rhetoric. Also in this motet, Cozzolani stressed the meaning of a word or word combination in the text phrases by repeating them several times in sequential shifts of the same motif and its embellishment at the same

³¹ Kendrick presumes them to be sung during the Elevation although with their contents they are more suitable for the Communion. This is also affirmed by the hand-written note *De Communionem* in the Index for one of the parts in the Podolínec copy.

posvätnej hostiny a intímny apel na jednotlivca vyjadrený v druhej polovici textu sú zhudobnené inými metódami. Zatiaľ čo prvá textová časť pozostáva z viacerých ohraničených, metrorythmicky kontrastne koncipovaných úsekov, miestami doplnených o inštrumentálne medzihry alebo závery, druhá časť (takty 102 – 143) je metrorythmicky homogénna a tento charakter umocňuje aj opakujúce sa uvádzanie každej novej textovej jednotky rovnakým, výrazne kantabilným motívom. Výnimkou je len posledná textová fráza, ktorá má recitatívny deklamačný charakter (takty 133 – 142), aby sa tak zvýšil účinok nástupu oslavného koloratúrne koncipovaného záverečného aleluja. Účinok rozsiahlych melizmatických pasáží je tu umocnený požiadavkami na vytváranie sonoristických efektov rýchleho striedania *piano* a *forte*. Takéto náročné koloratúrne pasáže nám pomáhajú vytvoriť si obraz o vysokej úrovni vokálneho umenia mníšok u sv. Radegundy a zároveň kladú zatiaľ nezodpovedanú otázku, kto takéto pasáže bol schopný zaspievať v školskom prostredí, kde pôsobil Daniel Speer v čase, keď vyšla jeho *Philomela angelica*. Sopránové party sakrálnnej hudby v luteránskom prostredí zvyčajne spievali chlapčenské hlasy, v tomto prípade by však museli mať veľmi dobre školených jednotlivcov.

V tretej kapitole prvého vydania svojho hudobno-teoretického traktátu si Speer kladie otázku, akú hudobnú výbavu by mal mať adept kompozície.³² Medzi iným uvádza, že by mal mať invenciu pre melódiu a schopnosť vyjadriť obsah slov správnymi hudobnými prostriedkami. Zdá sa, že toto boli črty, ktorými ho zaujala a inšpirovala aj tvorba Chiary Margarity Cozzolanievej.

time. In another place (in bars 91–96), she expressed the importance of the text by returning to a slower even metre and by a recitative declamation of the words without their repetition. The importance that Cozzolani placed on a repetition for musical gradation can be seen in her rendering of the last and most intimate text unit, which sounds as an individual, very personal prayer for the everlasting desire for the Eucharist. Here, starting from bar 172, Cozzolani compounded the insistent repeating of the words *et te* by a repetition of the entire passage, which she inserted before the final text phrase (*o dulcissime Jesu*). Musically, repeating such a long section does not primarily carry a tectonic function but, instead, a rhetorical one.

Venite gentes begins with Speer's instrumental introduction in a brisk, regular, yet distinct rhythm of quavers which anticipates the central motif of *exordium* (bar 16) connected with the words *venite gentes*, as if to arouse the nations "to hasten to the wedding of the Lamb". The different methods of musical rendering correspond with the differences in the character of the text; the first half of the motet is a general appeal to people to participate in the sacred feast, and the second part is an intimate appeal to every individual. While the first text part consists of several demarcated sections conceived with metro-rhythmical contrasts being sometimes supplemented with instrumental interludes or conclusions, the second part (bars 102–143) is metro-rhythmically homogeneous; this homogeneity is enhanced by introducing every new text unit with the same, highly cantabile motif. The only exception to this is the last text phrase, which has a declamatory recitative character in order to intensify the effect of the beginning of the final celebratory alleluia with its coloraturas. The impact of the extensive melismatic passages in the alleluia is compounded by the sonic effects achieved by rapid changes between *piano* and *forte*. Such demanding passages help us create a picture of the high standard of vocal artistry of the St. Radegonda nuns; they also raises an issue as to who was able to sing the

³² SPEER: *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht...*, 1687, s. 69 – 71.

Dobová recepcia tvorby Chiary Margarity Cozzolaniovej v kontexte Speerových umeleckých snažení

I keď Cozzolaniová publikovala iba štyri hudobné zbierky v pomerne úzkom časovom rozpätí desiatich rokov, jej tvorba sa stala známou a rozšírenou v Taliansku aj za Alpami. Okrem prvej zbierky sa jej tlačé objavovali v katalógoch Vincentiho ponuky hudobných tlačí aj v 60-tych rokoch 17. storočia.³³ V zaalpských krajinách bola jej tvorba známa najmä na evanjelických nemeckých chóroch. K tomu zaiste prispel fakt, že sedem rokov po vydaní zbierky *Concerti sacri* nemecký editor Ambrosius Profius zaradil do jednej zo svojich populárnych antológií modernej talianskej hudby, *Corollarium geistlicher Collectaneorum* z roku 1649, aj jedno moteto z tejto zbierky. Išlo o skladbu *O dulce Jesu* pre dva soprány a *basso continuo*, ktorá neskôr cirkulovala v odpisoch pravdepodobne z tohto zdroja. Jeden odpis sa v skrátenej verzii zachoval v rámci hudobnej zbierky Milosrdných bratov v Linzi a druhý, s neskoršie pridanými partami dvoch huslí, sa údajne našiel v nemeckom českom hudobnom archíve.³⁴ Iná skladba zo zbierky *Concerti sacri – Concinant linguae* pre sólový alt kolovala v Paríži pod menom Giacomina Carissimioho.³⁵ Podľa hudobného inventára z evanjelického kostola v Ansbachu z roku 1686 sa v tamojšej zbierke hudobní nachádzali aj odpisy dvoch skladieb zo zbierky *Scherzi di sacra melodia – Venite gentes a Quis mihi det* spolu so svetskou áriou *No, no, che mare*.³⁶ Žalm *Laudate pueri* z poslednej publikovanej zbierky *Salmi a otto voci concertati* sa v prepracovanej verzii pod menom Domenico

coloraturas in the school environment where Speer was appointed at the time of his *Philomela angelica*'s publication. In the Lutheran circles, soprano parts were usually sung by boys; in this case, however, there would have had to be very well trained individuals.

The third chapter of Speer's first edition of his music theory treatise poses a question as to what musical predispositions an aspiring student of composition should possess.³² Amongst them, Speer lists a melodic invention and the ability to express the meaning of words by appropriate musical means. It seems that these were attractive and inspiring attributes he found in Cozzolani's oeuvre.

Period Reception of the Work of Chiara Margarita Cozzolani in the Context of Speer's Artistic Efforts

Although Cozzolani published only 4 music collections in a relatively short time span of 10 years, her work became famous and disseminated in Italy and the transalpine countries. In addition to the first collection, her prints also appeared in Vincenti's printed music catalogues in the 1660s.³³ Her work was known in transalpine countries especially among Lutheran German choruses. The fact that 7 years after publishing the *Concerti sacri* collection the German editor Ambrosius Profius included one of the motets from this collection in his popular anthologies of Italian music entitled *Corollarium geistlicher Collectaneorum* of 1649, most definitively contributed to this. It was the composition *O dulce Jesu* for two sopranos and a *basso continuo* which later circulated in copies, most probably of this source. One copy was preserved in a short version in the Merciful Brothers's music collection in Linz and the second one, with parts for two violins added later, was allegedly found in an unnamed Czech music archive.³⁴ Another

³³ KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 302.

³⁴ KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, s. XV.

³⁵ KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 375.

³⁶ Richard SCHAAL: *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*. Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1966, s. 42. Na fóliu 987 je záznam: *Vom Cozzolani. Venite gentes. Canto solo. Ex F. Quis mihi det. Canto solo et Continuo ex Cb*. Pozri aj KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 375.

³² SPEER: *Grundrichtiger, kurtz, leichtundnöthiger Unterricht...*, 1687, pp. 69–71.

³³ KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 302.

³⁴ KENDRICK: Introduction. In: COZZOLANI, p. XV.

Zipoliho dostal až do Bolívie.³⁷ Nás ale najviac zaujíma otázka, akými cestami mohol spoznať tvorbu Chiary Margarity Cozzolanievej Daniel Speer. Odpovedať na ňu nebude jednoduché, pretože v Speerovej biografii je viacero otáznikov.

Prvý kontakt s tvorbou Cozzolanievej mohol poskytovať už Speerov pobyt na gymnáziu Márie Magdalény v jeho rodisku. Mesto Wrocław bolo významným centrom hudobného života, organizovaného viacerými hudobnými inštitúciami.³⁸ O ich hudobných záujmoch svedčí dodnes zachovaná rozsiahla zbierka hudobných tlačí a rukopisov,³⁹ v ktorej sa nachádzajú aj kompletne alebo

³⁷ Rukopis sa nachádza v Bolívii, Concepción (Ñuflo de Chávez), Archivo Musical de Chiquitos, Sa33 (olim Inventario 4). Informácia podľa Linda Maria KOLDAU: Chiara Margarita Cozzolani. In: *Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Ed. Beatrix Borchard. Hochschule für Musik und Theater, Hamburg 2003. Accessible on-line: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=cozz1602 (28.5.2016)

³⁸ Tomasz JEŹ: The Italian Baroque Repertoire in St. Elisabeth Church in Wrocław. In: *Early Music. Context and Ideas II. International Conference in Musicology, Kraków, 11 – 14 September 2008*. Institute of Musicology Jagiellonian University, Kraków 2008, s. 399 – 408; Tomasz JEŹ: La diffusione del repertorio policorale dell'Italia del nord nell'ambiente protestante della Slesia nel primo Seicento. In: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*. Ed. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti. Fondazione Levi, Venezia 2012, s. 215 – 228. Pozri aj Barbara WIERMANN: Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast. In: *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków, 18 – 21 September 2003*. Institute of Musicology Jagiellonian University, Kraków 2003, s. 306 – 311.

³⁹ Emil BOHN: *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen und Universitaets-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*. Albert Cohn, Berlin 1883, s. 106.

composition from the collection *Concerti sacri – Concinnant linguae* for solo alt circulated in Paris under the name of Carissimi.³⁵ According to the music inventory list from the Lutheran church in Ansbach of 1686, the local collection of music also included copies of two compositions from the collection *Scherzi di sacra melodia – Venite gentes and Quis mihi det* along with the secular aria *No, no, che mare*.³⁶ *Laudate pueri* from the last published collection *Salmi a otto voci concertati*, in modified version under the name of Domenico Zipoli, made it all the way in Bolivia.³⁷ But we are most interested in how Daniel Speer could have become acquainted with the work of Chiara Margarita Cozzolani. It won't be simple to answer this question since there are several gaps in Speer's biography.

Speer's stay at the Maria-Magdalenen-Gymnasium in his native town could provide the first contact with Cozzolani's work. Wrocław was a significant center of musical life organized by several musical institutions.³⁸ Their musical inter-

³⁵ KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 375.

³⁶ Richard SCHALL: *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*. Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1966, p. 42. On the folio 987 is the record as follows: *Vom Cozzolani. Venite gentes. Canto solo. Ex F. Quis mihi det. Canto solo et Continuo ex Cb*. See also KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 375.

³⁷ The manuscript is held in Bolivia, Concepción (Ñuflo de Chávez), Archivo Musical de Chiquitos, Sa33 (olim Inventario 4). Information according to Linda Maria KOLDAU: Chiara Margarita Cozzolani. In: *Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Ed. Beatrix Borchard. Hochschule für Musik und Theater, Hamburg 2003. Accessible on-line: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=cozz1602 (05.28.2016)

³⁸ Tomasz JEŹ: The Italian Baroque Repertoire in St. Elisabeth Church in Wrocław. In: *Early Music. Context and Ideas II. International Conference in Musicology, Kraków, 11–14 September 2008*. Institute of Musicology Jagiellonian University, Kraków 2008, pp. 399–408; Tomasz JEŹ: La diffusione del repertorio policorale dell'Italia del nord nell'ambiente protestante della Slesia nel

nekompletné exempláre všetkých Cozzolaniovej tlačenej zbierky, s výnimkou prvého opusu. Nevieme, kedy sa exempláre tlačí do Wroclawu reálne dostali; ak ich sliezski hudobníci zadovážili expresne rýchlo, mohli sa teoreticky Speerovi dostať do rúk ešte pred opustením mesta najneskôr roku 1650.⁴⁰ O ďalších životných osudoch Speera existujú len hmlisté informácie, aké uvádza prostredníctvom svojej cestopisnej trilógie,⁴¹ ktorá popri mnohým prevzatým informáciami encyklopedického charakteru vykazuje aj znaky autenticity a osobných skúseností.⁴² Ak teda uveríme tomu, čo Speer napísal vo svojom prvom autobiografickom románe *Uhorský alebo dácky Simplissimus*, po odchode z rodného mesta sa šesť rokov pohyboval na území stredného a východného Slovenska, vtedy Horného Uhorska, kde ako vandrujúci študent navštívil viacero miest, známych svojimi dobrými latinskými školami. Ako uvádza v svojom románe, počas tohto pobytu sa zoznámil so životom v Levoči (nem. Leutschau), Kežmarku (nem. Käsmark), Sabinove (nem. Zeben), Košiciach (nem. Kaschau), Prešove (nem. Eperjes). Všetky menované mestá boli nielen centrami vzdelávania ale aj rozvinutého hudobného života. Speer tu teda mohol získať aj praktické skúsenosti hudobníka; ako študent latinskej školy bol iste zapojený do spolupráce medzi školou,

ests are documented by an extensive preserved collection of print music and manuscripts³⁹ which also include copies of Cozzolani's printed collections except the first opus. We do not know when the prints actually made it to Wrocław; if Silesian musicians had acquired them extremely quickly, they could theoretically have gotten into Speer's hands even before he left there in 1650 at the latest.⁴⁰ Speer presents sketchy information regarding his later life in his travel trilogy,⁴¹ which along with considerable borrowed information of an encyclopedic nature also shows signs of authenticity and personal experience.⁴² Thus, if we be-

primo Seicento. In: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*. Ed. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti. Fondazione Levi, Venezia 2012, pp. 215–228. See also Barbara WIERMANN: Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast. In: *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology. Kraków, 18–21 September 2003. Institute of Musicology Jagiellonian University, Kraków 2003*, pp. 306–311.

³⁹ Emil BOHN: *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen und Universitaets-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*. Albert Cohn, Berlin 1883, p. 106.

⁴⁰ Na základe úvahy Tomasa Ježa je však otázne, do akej miery bola táto moderná talianska hudba živou súčasťou repertoára tých rokov. Pozri bližšie JEŽ: *The Italian Baroque Repertoire...*

⁴¹ *Ungarischer Oder Dacianischer Simplissimus... Herausgegeben von dem gedachten Dazianischen Simplissimo*, 1683; *Türkischer Vagant oder: Umschweifend- Türkischer Handelsmann*, 1683; *Simplicianischer Lustig-Politischer Haspel-Hanns... von Einem Seines Gleichen*, 1684.

⁴² Editor slovenského prekladu diela *Uhorský alebo dácky Simplissimus*, Jozef Vlachovič, v svojom epilógu ponúka viacero argumentov, prečo pobyt Speera na Slovensku je pravdivý. Okrem iného sú to aj informácie autentickej povahy, ktoré nemohli byť prevzaté zo žiadneho iného dobového diela.

⁴⁰ Based on the deliberation of Tomasz Jeż, it is however questionable to what extent was this modern Italian music an active part of repertoires in those years. For more detailed information, see JEŽ: *The Italian Baroque Repertoire...*

⁴¹ *Ungarischer Oder Dacianischer Simplissimus... Herausgegeben von dem gedachten Dazianischen Simplissimo*, 1683; *Türkischer Vagant oder: Umschweifend- Türkischer Handelsmann*, 1683; *Simplicianischer Lustig-Politischer Haspel-Hanns... von Einem Seines Gleichen*, 1684.

⁴² Jozef Vlachovič, editor of the Slovak translation of the novel *Ungarischer oder Dacianischer Simplissimus*, provides several arguments in his epilogue to support the claim of Speer's stay in Slovakia. In addition to others, it is also information of an authentic nature which

cirkvou a mestskou samosprávou na zabezpečovaní hudby počas slávnostných bohoslužieb i v rámci iných oficiálnych verejných podujatí a podľa vlastného svedectva prešiel aj výcvikom učňa u majstra trubača v Sabinove. Presné roky pobytu Speera na Slovensku nie sú známe, ale mohlo to byť niekedy v rozpätí rokov 1650 – 1660.

Speer po odchode z územia Slovenska ďalej cestoval, kým sa usadil vo Württembersku. Podľa narážok v svojich románoch mohol stráviť nejaký čas v Sedmohradsku⁴³ a na území Osmanskej ríše, ale pobyt v Taliansku priamo ani nepriamo nespomína. Milánsky kláštor u svätej Radegundy, hlavne hudba predvádzaná počas verejných omší a oficií tamojšími mníškami patrili v 17. storočí k turistickým atrakciám, ktoré si nenechal ujsť žiaden návštevník mesta, či už prišiel z blízkeho okolia alebo vzdialenej krajiny, ako o tom svedčia zápisy vysokopostavených osôb v návštevných knihách kláštora.⁴⁴ Bol medzi nimi aj Speer? S prihliadnutím na mylné uvedenie spievajúcej mníšky ako členky rádu klarisiek v Ríme je táto možnosť len málo pravdepodobná. Speer ale, podľa vyjadrenia v *Uhorskou alebo dáckou Simplissimovi*, z Uhorska naspäť na sever putoval cez Rakúsko, a teda je len málo pravdepodobné, že by obišiel hlavné mesto Kráľovského Uhorska – Bratislavu (vtedy Pressburg, Posonium, Poszony, Prešporok), o to viac, keď v tomto meste post kapelníka (*directora musicae*) evanjelického chrámu zastával Samuel Capricornus, starší spolužiak z v Bratislavského gymnázia.⁴⁵

⁴³ Peter Király pri svojom výskume hudobného života na sedmohradských šľachtických dvoroch narazil na zmienku o istom *Sipos Daniel*, ktorý sa uvádza v aktách dvora sedmohradského princa Jána Keményho z roku 1661. Zatiaľ nie je jasné, či sa tento údaj vzťahuje na Daniela Speera. Pozri bližšie Peter KIRÁLY: Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban és hatásuk. In: *Erdélyi Múzeum* 56 (1994), č. 1 – 2, s. 15.

⁴⁴ KENDRICK: *Celestial Sirens*, s. 102 a nasl.

⁴⁵ Podľa výskumov Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej sa Capricornus uvádza medzi prijatými študentami

lieve what Speer wrote in his first autobiographical novel *Ungarischer oder Dacianischer Simplissimus*, after he left his native town he moved around the territory of central and eastern Slovakia, upper Hungary in those days, where he spent six years as a wandering student and visited several towns which were famous for having good Latin schools. As he states in his novel, he became acquainted with life in Levoča (in German Leutschau), Kežmarok (in German Käsmark), Sabinov (in German Zeben), Košice (in German Kaschau), and Prešov (in German Eperjes). All of these towns were centers of education as well as musical life. Therefore, Speer could have also acquired practical experience of musician; as a Latin school student, he was most probably involved in cooperation with the school, church and municipality in arranging music for festive masses and at other official public events; based on his own evidence he also completed apprentice training with a master trumpeter in Sabinov. Speer may have lived in Slovakia from 1650 and 1660, but the exact dates are not known.

After leaving the territory of Slovakia, Speer continued in his travels until he finally settled in Württemberg. According to hints in his novels, he may have spent some time in Transylvania⁴³ and the territory of the Ottoman Empire, but he made no direct or indirect mention of any stay in Italy. The Convent of St. Radegonda in Milan, and the public masses and offices where music was performed by the local nuns were among the tourist attractions of the 17th century. Every visitor

could not be borrowed from any other work from those times.

⁴³ During his research of music life at the Transylvanian aristocratic courts, Peter Király came across the mention of a *Sipos Daniel*, which is presented in the acts of the court of Transylvanian Prince Johann Kemény of 1661. So far it is not clear if this information is related to Daniel Speer. For more, see Peter KIRÁLY: Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban és hatásuk. In: *Erdélyi Múzeum* 56 (1994), No. 1–2, p. 15.

Na chóre kostola sa nachádzala rozsiahla zbierka hudobní, ktorú Capricornus ešte rozšíril nákupom talianskych hudobných tlačí s najnovšou tvorbou v koncertantnom štýle.⁴⁶ Bol to práve on, kto zadovážil na chór zbierku žalmov Chiary Margarity Cozzolanievej z roku 1650 (obr. 5).⁴⁷ Speer síce Bratislavu ako miesto osobnej návštevy nespomína, ale hudobníkom z neďalekej Šoprone venoval svoju zbierku svetských kantát *Recens fabricatus labor*⁴⁸ a keď roku 1692 publikoval *Choral-Buch*, spevník nemeckých duchovných piesní s organovým sprievodom, k spevu trópovaného

v roku 1644 (Wrocław, Archiwum Państwowe, *Akta Miasta Wrocławia*, signatúra 5175 / olim P 141, 1: *Aufnahmebücher (Matricularie) des Mariae Magdalena Gymnasium 1617 – 1666*, p. 281). Za upozornenie na tento údaj jej aj touto cestou ďakujem.

⁴⁶ Ivana KORBAČKOVÁ: Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov evanjelického kostola v Bratislave z roku 1651. In: Jana KALINAYOVÁ a kolektív autorov: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. SNM – Hudobné múzeum, Bratislava 1994, s. 33 – 48.

⁴⁷ Ibidem, s. 48, číslo [125].

⁴⁸ Dielo je dedikované štyrom znamenitým cinkenistom pôsobiacim v okolí Stuttgartu ako aj ďalším osobám, ktorým sa Speer v úvode partu *bassa continua* prihovril osobitne veršami. Jedným z takto oslovených je aj „*Lorenz Bessler / Musicus Instrum. Ordinarius in Ungarischem Oedenburg*“. Bessler pochádzal z Wroclawu a v Šoproni pôsobil ako mestský trubač a inštrumentalista. Ďalšiu spojitosť hudobníkov Šoprone so Speerovou tvorbou poskytuje Starckova virginálová kniha, ktorú napísal šoproňský hudobník Johann Wolmuth. V zbierke sa nachádza aj niekoľko skladieb prevzatých buď z *Musicalisch Türckischer Eulenspiegel* alebo hudobno-teoretického kompendia Daniela Speera. Pozri bližšie Ilona FERENCZI: Sopron in the 17th Century [Úvodná štúdia k pramenno-kritickej edícii]. In: *Starck Virginal Book (1689) Compiled by Johann Wolmuth – Johann Wolmuth Miserere (1696)*. Musicalia Danubiana 22. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 2008, s. 100, 114.

from near and far made it a point to attend a performance, and the records of prominent persons in the monastery's visitors books are proof of that.⁴⁴ Was Speer among them? When taking into consideration the erroneous presenting of a singing nun as a member of the order of St. Clare in Rome, this possibility is only slightly probable. But according to the statement in his novel *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*, Speer travelled back to the north from Hungary through Austria and so it is improbable that he would not have stopped in the capital of Royal Hungary – Bratislava (Pressburg, Posonium, Poszony, Prešporok at that time), even more so due to the fact that Samuel Capricornus, his older classmate from Gymnasium in Wrocław, was the musical director at the local Lutheran church.⁴⁵ The church chorus had an extensive collection of music which Capricornus expanded by purchasing Italian print music with the latest work in concertante style.⁴⁶ It was he who acquired the collection of psalms by Chiara Margarita Cozzolani of 1650 for the chorus (Pic. 5).⁴⁷ Although Speer does not mention visiting Bratislava, he dedicated his collection *Recens fabricatus labor*⁴⁸ to the musicians from

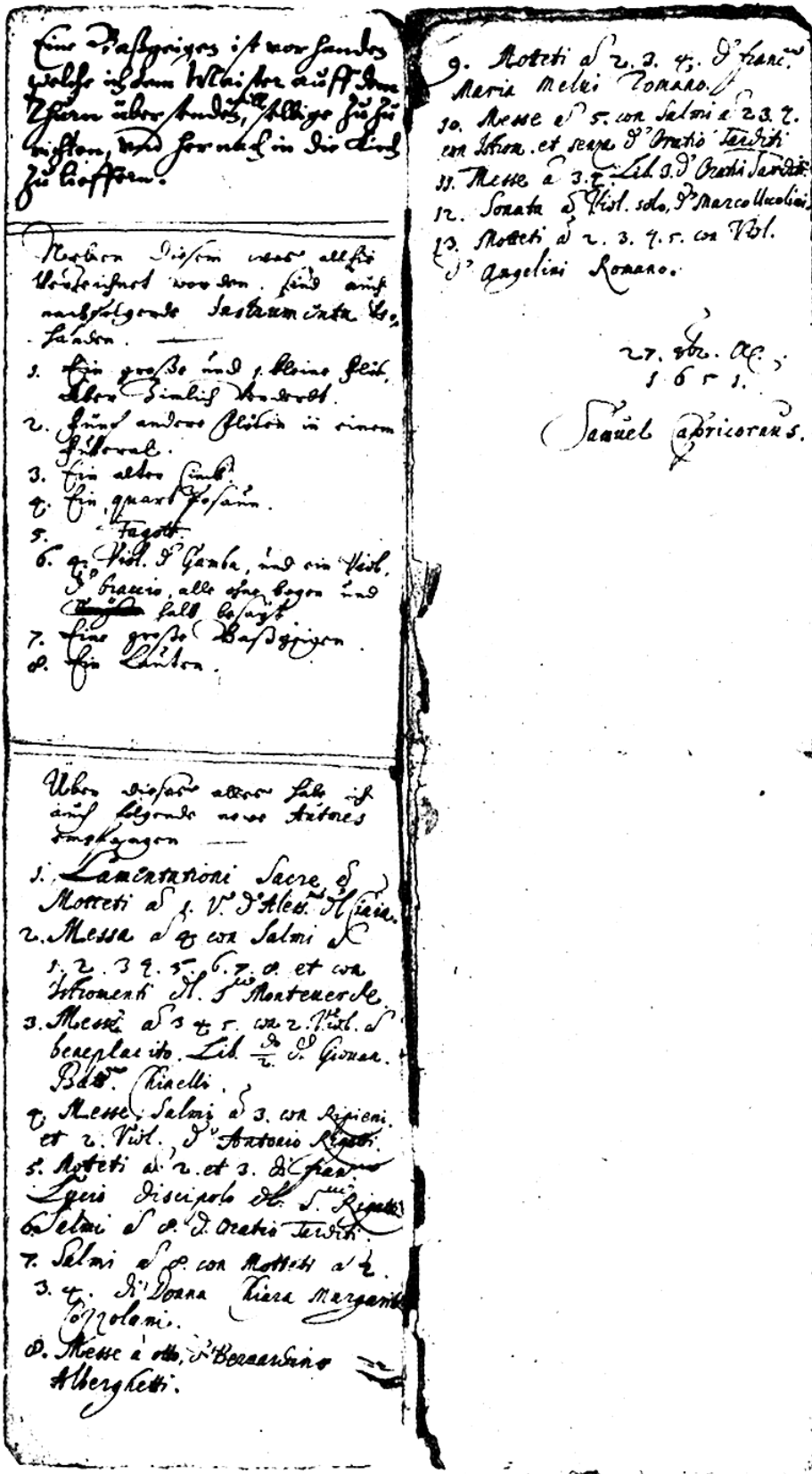
⁴⁴ KENDRICK: *Celestial Sirens*, p. 102 and subsequent.

⁴⁵ According to Barbara Przybyszewska-Jarmińska's research, Capricornus is listed among the students accepted in 1644 (Wrocław, Archiwum Państwowe [State Archive], *Akta Miasta Wrocławia*, shelf mark 5175 / olim P 141,1: *Aufnahmebücher (Matricularie) des Mariae Magdalena Gymnasium 1617–1666*, p. 281). I would like to thank her for pointing out this information to me.

⁴⁶ Ivana KORBAČKOVÁ: Inventarverzeichnis der Musikalien und Musikinstrumente der Evangelischen Kirche in Bratislava aus dem Jahre 1651. In: Jana KALINAYOVÁ und Autorenkollektiv: *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. SNM-Musikmuseum, Bratislava 1995, pp. 39–54.

⁴⁷ Ibidem, p. 48, number [125].

⁴⁸ The work is dedicated to 4 excellent cornett players from the Stuttgart's surroundings and to other persons which Speer separately addressed in the introduction



Obrázok 5 / Picture 5:

Záznam Cozzolaniovej zbiery Salmi v inventári hudobnín Evanjelického kostola v Bratislave z roku 1651. / The record of Cozzolani's Salmi collection in the music inventory of the Lutheran church in Bratislava from 1651.

Kyrie pripojil aj *clausulu*, za ktorej autora označil Samuela Capricorna.⁴⁹ Zdá sa, že Speerov návrat na sever cez Stuttgart nebola náhoda. V tom čase totiž na württemberskom dvore ako kapelník pôsobil práve Samuel Capricornus. Boli to jeho posledné mesiace pred skorou smrťou.

Dobová recepcia zbierky

Philomela angelica Daniela Speera

Zbierka duchovných koncertov *Philomela angelica cantionum sacrarum* sa do súčasnosti zachovala celkovo v štyroch exemplároch. Ďalšie doklady o rozšírení zbierky poskytujú sekundárne hudobné pramene, akými sú inventáre zbierok hudobní, ktoré sa dodnes nezachovali. Pozoruhodné je, že väčšina dokladov o rozšírení zbierky sa viaže na hudobné centrá z územia Slovenska. Dodnes sa zachovali nekompletné exempláre z hudobných zbierok piaristického kláštora v Podolínci⁵⁰ a z farského kostola v Pruskom,⁵¹ ale podľa inventárnych zoznamov hudobní ju mali k dispozícii aj hudobníci u piaristov vo Svätom Jure (1696)⁵²

⁴⁹ *Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel, Worinen aller brauchbaren Kirchen- und Haus-Gesängen eigene Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen, als: Discant und Bass untereinander: Neben einen Anhang vieler Auserlesener Arien... Stuttgart 1692, číslo 235: Variatio dieser letzter clausul, Authore Sam. Capricorno.* Pozri aj MOSER, cit. d., s.134.

⁵⁰ Zbierka sa uvádza aj v inventári hudobní kláštora z rokov 1691 – 1702. Pozri Ladislav KAČIC: Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov piaristického kláštora v Podolínci z rokov 1691 – 1702. In: KALINAYOVÁ a kolektív, cit. d., s. 135, č. 660.

⁵¹ Zbierka sa uvádza aj v inventári hudobní kostola z roku 1692. Pozri Jana KALINAYOVÁ: Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov farského kostola v Pruskom z roku 1692. In: KALINAYOVÁ a kolektív, cit. d., s. 139, č. 5.

⁵² Jana KALINAYOVÁ: Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov piaristického kláštora vo Svätom Jure z roku 1696. In: KALINAYOVÁ a kolektív, cit. d., s. 144, č. 5.

nearby Sopron and when in 1692 he published *Choral-Buch*, the collection of German spiritual songs with organ accompaniment, he added a *clausula* to the voice of *Kyrie* with troping, where he designated Samuel Capricornus as its author.⁴⁹ It seems that Speer's return to the north through Stuttgart was no accident, because at that time Capricornus was the music director at the Württemberg court. Those were the last months before his early death.

Period Reception of Speer's

Philomela angelica Collection

A total of four copies of the *Philomela angelica* Collection have been preserved. Other documents related to the dissemination of this collection are provided by secondary music sources such as inventories of music collections which have not been preserved. It is noteworthy that the majority of documents related to the dissemination of this collection are connected to musical centers in the

of *basso continuo* part in verses. “*Lorencz Bessler / Musicus Instrum. Ordinarius in Ungarischem Oedenburg*” is also one of the addressees. Bessler came from Wrocław and worked in Sopron as the town trumpeter and instrumentalist. *Starck Virginal Book*, which was written by Sopron musician Johann Wolmuth, provides another connection of Sopron musicians with Speer's music. The collection also includes several compositions borrowed either from *Musicalisch Türkischer Eulenspiegel* or from the musical-theoretical compendium of Daniel Speer. For more see Ilona FERENCZI: Sopron in the 17th Century [Introductory study to source-critical edition]. In: *Starck Virginal Book (1689) Compiled by Johann Wohlmut – Johann Wohlmut Miserere (1696)*. *Musicalia Danubiana* 22. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 2008, pp. 100, 114.

⁴⁹ *Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel, Worinen aller brauchbaren Kirchen- und Haus-Gesängen eigene Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen, als: Discant und Bass untereinander: Neben einen Anhang vieler Auserlesener Arien... Stuttgart 1692, no. 235: Variatio dieser letzter clausul, Authore Sam. Capricorno.* See also MOSER, ibidem, p. 134.

a nachádzala sa aj na chóre nového evanjelického kostola v Bratislave (1718, obr. 6).⁵³ Zdá sa, že na území Slovenska mala táto zbierka nezvyčajne intenzívny ohlas. Boli príčinou takého veľkého rozšírenia *Philomely* kontakty, ktoré Speer naďalej so Slovenskom udržiaval a o ktorých zatiaľ nič nevieme, alebo je to výsledok rovnakých distribučných kanálov obchodníkov s hudobníkmi? Keďže sa v dobových inventároch hudobníkov zbierka uvádza vždy iba anonymne, pravdepodobnejšia je druhá možnosť. Z údajov v hudobných inventároch z poslednej tretiny 17. storočia ďalej vyplýva, že okrem benátskych nototlačí sa do hudobných centier na Slovensku dovážali najmä nototlače z tlačiarní južného Nemecka, predovšetkým z Augsburgu, ktorý považujeme za potenciálne miesto reálneho vytlačenia zbierky. Druhým faktorom, zabezpečujúcim široké uplatnenie zbierky, bol jej obsah, ktorý z náboženského hľadiska umožňoval predvedenie diel tak v evanjelickom, ako aj v katolíckom obrade. Anonymita diela k širšiemu ohlasu mohla len dopomôcť, lebo meno evanjelického autora by mohlo niekoho v časoch vrcholiacich náboženských sporov v katolíckom prostredí odradiť. Paradoxné je, že o žiadnom inom Speerovom diele nemáme takéto jasné dôkazy dobového ohlasu na Slovensku ako v prípade zbierky *Philomela angelica*.

Dôkazy, že zbierka sa prakticky využívala, poskytuje exemplár zachovaný z piaristického kláštora v Podolínci. V parte pre *basso continuo* sú v indexe opravené tlačové chyby v uvedení obsadenia a pri každej skladbe sa nachádzajú rukopisné poznámky udávajúce liturgickú príležitosť, pre ktorú bola tá-ktorá skladba vhodná na predvedenie (obr. 3). V dobových hudobných inventároch nie je zbierka priradená k repertoáru pre špecifické liturgické sviatky a obrady, jedine v inventárnom

territory of Slovakia. The incomplete copies of the music collection of the Piarist Monastery in Podolínec⁵⁰ and the parish church in Pruské (in German Poroska)⁵¹ have been preserved, but according to the inventory lists of music, it was also available for musicians at the Piarists in Svätý Jur (1696, in German Sankt Georgen)⁵² and the chorus of the new Lutheran church in Bratislava (1718, Pic. 6).⁵³ It seems that this collection received an unusually intensive response in the territory of Slovakia. Were the contacts which Speer kept with Slovakia and of which we have no information, the reason for such extensive dissemination of the collection or is it the result of the same distribution channels of music dealers? Since the period inventories of music present the collection anonymously, the second option is more probable. Furthermore, information in music inventories from the last third of the 17th century indicate that, in addition to Venetian music, the music from printing houses in the south of Germany, Augsburg in particular, which we consider as the potential site of the actual printing of this collection, was imported to the music centers in

⁵⁰ The collection is mentioned also in the inventory of music from the monastery written in the period 1691–1702. See Ladislav KAČIC: Inventarverzeichnis der Musikalien und der Musikinstrumente des Piaristenklosters in Podolínec aus den Jahren 1691–1702. In: KALINAYOVÁ und Autorenkoll., *ibidem*, p. 141, no. 660.

⁵¹ The collection is recorded also in the inventory of music of the parish church from the year 1692. See Jana KALINAYOVÁ: Inventarverzeichnis der Musikalien und der Musikinstrumente der Pfarrkirche in Pruské aus dem Jahre 1692. In: KALINAYOVÁ und Autorenkoll., *ibidem*, p. 146, no. 5.

⁵² Jana KALINAYOVÁ: Inventarverzeichnis der Musikalien und der Musikinstrumente des Piaristenklosters in Svätý Jur aus dem Jahre 1696. In: KALINAYOVÁ und Autorenkoll., *ibidem*, p. 152, no. 5.

⁵³ Jana KALINAYOVÁ: Inventarverzeichnis der Musikalien und der Musikinstrumente der neuen Evangelischen Kirche in Bratislava aus dem Jahre 1718. In: KALINAYOVÁ und Autorenkoll., *ibidem*, p. 168, no. 21.

⁵³ Jana KALINAYOVÁ: Inventárny zoznam hudobníkov a hudobných nástrojov nového evanjelického kostola v Bratislave z roku 1718. In: KALINAYOVÁ a kolektív, *cit. d.*, s. 160, č. 21.

Philomela Angelica carionum sacrar. 11.
 Veret. 1688. 6. N. Von H. Georg Christoph
 Johann Christoph Croy und Tafel-Musik
 auß der st. D. Leonhard Müllers gegen
 Anden gewöhen. Nürnberg. 1682. 14. N.
 Von Georg Schiner, Cantore.
 Samuel Capricorni opus musicum 15. N.
 Ejusd. 12. geistliche Stücke.
 13. Herrschender musicalische Stücke.
 Tobias Fröhner unterrichtl. Concerten
 Leipzig 1667. 11. N.
 Johann Albrecht Croy und Musicalische
 Vollen Belustigung. Stuttgart 1688.
 16. Stücke.
 Arias oder Sing-Phil. Jamburg 1678. 6.
 Jos. Casp. Borch Grift. Harmonium. Pom-
 mern. Theil. Pirna 1680. 9. N.
 Ejusd. Winter-Theil. Croyden 1680. 8.
 Worbey aber der Bass fehlt.
 67. Musicalische Stücke, welche einen
 ganzen Jahr-Gang auß der Pom-
 mern. Theil außmachen. Daran selb. bey
 Unternehmung No 56. auß Dr. XIV. p. 11.
 gefehlet. Von H. Gabriel Croyden,
 den 19. Jul. 1718. sind den 9. Aug. 1718.
 anni in Croyden zu Linfen. N. 1680.
 den Cantori befändig worden.
 Partes, die pflantz n. unbrauchbar sind.
 78. musicalische Stücke, deren die meisten
 nicht ganz sind.
 Gedruckte Concerten. Leipzig 1642. 8. N.
 Fritzsch Drauß, Nissa. N. 1631. 6. N.
 Andrea Bannoywindt Croyden
 1656. 16. N.
 Thom. Croyden Sacri concertus. 1683. 13. N.
 Nissa abra concertata. Veret. 1636. 5. N.

Obrázok 6 / Picture 6:

Záznam zbierky *Philomela angelica* v inventári hudobnín nového Evanjelického kostola
 v Bratislave z roku 1718. / The record of Speer's *Philomela angelica* collection
 in the music inventory of the new Lutheran church in Bratislava from 1718.

zozname z Podolínce sa uvádza ako hudba k *de S. Communione*.⁵⁴ Textový obsah väčšiny skladieb zodpovedá hudbe k vešperám, ale práve eucharistické skladby z tohto zväzku ukazujú, že niektoré diela sa spievali v rámci omše. Objavuje sa totiž pri nich poznámka *De Communione*, ktorá korešponduje s liturgickým zaradením zbierky v inventári hudobní z Podolínce z konca 17. storočia. Ak Speer sledoval zámer publikovať zbierku so široko použiteľným hudobným obsahom prijateľným pre obe kresťanské denominácie, potom musíme konštatovať, že tento zámer sa mu podarilo naplniť a diela z jeho zbierky *Philomela angelica* zneli tak v evanjelických ako aj v katolíckych kostoloch.

Poznámky k inštrumentácii a interpretácii

Skladby uvedené v tomto zväzku edície sú obsadené sólovým sopránovým hlasom a štvoricou sláčikových nástrojov, ktoré boli vytlačené v samostatných hlasových zošitoch (*Violino primo*, *Violino secondo*) a v rámci hlasových zošitov pre alt a tenor. K týmto zošitom sú pridané dva tožné party pre *basso continuo*, pričom jeden part

⁵⁴ KAČIC, cit. d., s. 135.

Slovakia. The second factor ensuring the widespread use of this collection was its content, which from a religious aspect enabled the performances in Catholic and Lutheran services. The anonymity of this work could have only increased the response because the name of a Lutheran author would have discouraged Catholics in times of religious disputes. It is ironic that along with Speer's other work we have no such clear evidence of the period response in Slovakia as in the case of *Philomela angelica*.

The evidence that the collection was used in practice is provided by the copy preserved in the Piarist monastery in Podolínce. Print errors in instrumentation are corrected in the index in the *basso continuo* part and next to each composition there are handwritten notes indicating the liturgical occasion for which it was suitable (Pic. 3). The period music inventories did not add this collection to any repertoire for specific liturgical feasts and services; only in the inventory list from Podolínce is it presented as music for *de S. Communione*.⁵⁴ The text content of the majority of compositions corresponds with the music for Vespers, but the Eucharistic compositions from this volume show that certain works were sung during the mass. The note *De Communione*, which corresponds with the liturgical function of the collection in the inventory from Podolínce, appears next to them. If Speer's intention was to publish a collection with widely applicable musical content acceptable for both Christian denominations, he fully succeeded and the works from his collection *Philomela angelica* were heard in both Lutheran and Catholic churches.

Notes on Instrumentation and Interpretation

The pieces published in this volume have a typical arrangement for a solo soprano voice and four string instruments. The instrumental parts were printed in separate part books (*Violino primo* and *Violino secondo*) and within the part books of *Altus* and *Tenor*. The parts were also supplemented by two identical *basso continuo* parts; one was the basis

⁵⁴ KAČIC, ibidem, p. 135.

bol podkladom pre generálnobasový sprievod hráča na organe a druhý part slúžil hráčovi na melodickom nástroji *bassa continua*.

Speer v týchto skladbách obsadenie sláčikových nástrojov neuvádza dôsledne, ale, vzhľadom na svoj rozsah, dva najvyššie inštrumentálne party by mali hrať husle. Nižšia dvojica sláčikových nástrojov, ktorá plní funkciu harmonickej a farebnej výplne a v iných zbierkach ju Speer zvykol uvádzať len *ad libitum*, zodpovedá rozsahu altových a tenorových viol da braccio aj viol da gamba. V svojom hudobno-teoretickom traktáte Speer takúto substitúciu pripúšťa.⁵⁵ Rozsah partu *bassa continua* umožňuje použitie violončela, prípadne violy da gamba, ale možno ho doplniť aj o violone. Zároveň možno účinok *bassa continua* podporiť aj brnkacím strunovým nástrojom, napríklad teorbou.

for the organ figured bass accompaniment and the other for a melodic instrument.

In these compositions, Speer does not consistently specify string instruments requirements; however, considering their tone range, the two highest instrumental parts should be played by violins. The pair of lower string instruments, which functions as a harmonic and colourful filling – and in other of his collections, Speer only used to make the choice *ad libitum* –, correspond to the tone ranges of the alto and tenor violas da braccio as well as violas da gamba. In his music theory treatise, Speer allows such a substitution.⁵⁵ The tone range of the *basso continuo* part allows the use of a cello (or possibly viola da gamba), which may be also complemented by a violone. In addition, the effect of the *basso continuo* can be intensified by a plucked string instrument, such as a theorbo.

⁵⁵ SPEER: *Grundrichtiger Unterricht... oder musikalisches Kleeblatt*. Ulm, 1697. Faksimilové vydanie. Ed. I. Ahlgrimm. Peters, Leipzig 1974, s. 199. Pozri aj BARTOVÁ, cit. d., s. 28.

⁵⁵ SPEER: *Grundrichtiger Unterricht... oder musikalisches Kleeblatt*. Ulm, 1697. Facsimile edition. Ed. I. Ahlgrimm. Peters, Leipzig 1974, p. 199. See also BARTOVÁ, *ibidem*, p. 28.