

INTAVOLÁCIE VILLANELL LUCU MARENZIA V LUTNOVEJ TLAČI *THESAURUS HARMONICUS* (KÖLN, 1603) PODĽA JEANA-BAPTISTA BESARDA

MICHAL HOTTMAR

Mgr. Michal Hottmar, PhD.; Katedra hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Račianska 59, 813 34 Bratislava; e-mail: hottmar1@uniba.sk

ORCID: 0000-0003-2749-7961

ABSTRACT

Lute music made a remarkable impact on the development of European music culture. Gradually it extended to the whole of Europe and became part of everyday life in the urban world, as well as in circles of the higher and lower nobility. We encounter its monuments on our own territory in the 16th to the 18th centuries, especially in the Spiš provenance (Levoča, Bardejov), in the central Slovakian region in Banská Bystrica and in the west Slovakia in Bratislava. In the *Levoča Collection of Music* from the 16th and 17th centuries we find the important lute publication *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), compiled by the lutist Jean-Baptiste Besard (1567 – 1617). Among other things, this comprises works by Luca Marenzio (1553/1554 – 1599), a foremost Italian madrigalist, who stands at the summit of madrigal creation at the end of the 16th century. In the article we offer analysis and comparison of Besard's method of intabulation of the ten villanelles by Marenzio which are found in the above-mentioned monument.

Keywords: villanelle, Luca Marenzio, *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), Jean-Baptiste Besard, intabulation, lute, *Levoča Collection of Music*, Renaissance

Úvod

Problematika pamiatok lutnovej hudby je v slovenskej muzikologickej literatúre reflektovaná len ojedinele; v publikáciách domácich autorov sa stretávame iba s parciál-

nými údajmi.¹ V druhej polovici 20. storočia sa však bádateľský záujem o pamiatky súvisiace s lutnovou hudbou na našom území postupne zintenzívnil. Dôležité informácie o zborníkoch lutnovej tabulatúry na území dnešného Slovenska zo 17. storočia prináša v monografickej štúdii Antonín Hořejš.² Na pôde Katedry hudobnej vedy³ Filozofickej fakulty UK v Bratislave viacerí autori publikovali diplomové práce, dizertačnú prácu a publikácie monografického charakteru s lutnovou tematikou: Ingeborg Šišková,⁴ Róbert Dušatko,⁵ Katarína Macová,⁶ Elena Vaculová⁷ a Michal Hottmar.⁸ Zásadnú štúdiu o prepisovaní francúzskej lutnovej tabulatúry napísala Ingeborg Šišková.⁹ Aj v 21. storočí vychádzajú v domácich a zahraničných zborníkoch a časopisoch vedecké štúdie s lutnovou tematikou autorov Ladislav Kačic¹⁰ a Michal Hottmar.¹¹ V zahraničí sa lut-

¹ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella*. Bratislava, 1924, s. 10; KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny hudby*. Martin : Matica slovenská, 1942, s. 113; ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1943, s. 101-104; ŠEDIVÁ, Viera: Polyfónna hudba. In: BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVAČEK, Zdenko (eds.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 99; MOKRÝ, Ladislav: Slovenská hudba. In: *Československá vlastivěda, IX, Umění, zv. 3, Hudba*. Praha : Horizont, 1971, s. 315-386; RYBARIČ, Richard: Hudba. In: *Slovensko Kultúra I*. Bratislava : Obzor, 1979, s. 515-589; NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978, s. 16; RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 89; KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. In: ELSČEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996, s. 67.

² HOŘEJŠ, Antonín: Levočské tabulatúrne sborníky. In: BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1954, s. 96-154.

³ Dnes Katedra muzikológie.

⁴ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: *Levočská lutnová tabulatúra Okolicsányi-Zsedényi*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 1966.

⁵ DUŠATKO, Robert: *Lutnová hudba na Slovensku*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 1985, s. 59.

⁶ MACOVÁ, Katarína: *Tabulatúrne zborník pre mandoru*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 2002.

⁷ VACULOVÁ, Elena: *Zbierka Lauthen Concert od Johanna Georga Weichenbergera*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 2002.

⁸ HOTTMAR, Michal: *Jean-Baptiste Besard. Thesaurus Harmonicus. Prvá kniha*. [Diplomová práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UK, 2002; HOTTMAR, Michal: *Tlačené pamiatky lutnovej hudby na území dnešného Slovenska v 16. a na začiatku 17. storočia*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UK, 2010; HOTTMAR, Michal: Jean-Baptiste Besard (ca 1567 – ca post 1617). *Thesaurus Harmonicus* (1603). Liber primus: Praelúdia (výber / selection). In: *Musicalia Istropolitana*. Bratislava : Katedra muzikológie, FF UK, 2016, zv. 6/1; HOTTMAR, Michal: *Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí*. Bratislava : Stimul, 2018.

⁹ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: Hlavné zásady prepisovania francúzskej lutnovej tabulatúry. In: *Hudobný archív* 3, Martin : Matica slovenská, 1981, zv. 3, s. 387-404.

¹⁰ KAČIC, Ladislav: Lutnista Paul Durand – bratislavský rodák. In: *Hudobný život*, roč. 48, 2016, č. 12, s. 24; KAČIC, Ladislav: Neue Angaben zu den Jugendjahren Paul Karl Durands. In: KIRÁLY, Péter (ed.): *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft XX*. Frankfurt am Main : Deutsche Lautengesellschaft, 2017, č. 12, s. 110-119.

¹¹ HOTTMAR, Michal: Pamiatky lutnovej hudby na území dnešného Slovenska – Banská Bystrica, Trnava, v 16. storočí. In: *Acta humanica*. Žilina : FPV ŽU; Edis, 2010, č. 1, s. 130-139; HOTTMAR, Michal: Renaissance Lute Tablature Prints in the Territory of Present-day Slovakia. In: *The Lutezine : PDF Colour Supplement to Lute News*. London : Lute Society, 2013, č. 107,

novej problematike dlhoročne venujú muzikológovia na pôde anglickej lutnovej spoločnosti *The Lute Society* (LS), americkej spoločnosti *The Lute Society of America* (LSA) a ďalších lutnových spoločností. Pamiatkami lutnovej hudby v strednej Európe sa zaoberajú bádatelia z Maďarska,¹² Poľska¹³ a Česka.¹⁴ Problematike Marenziovej tvorby sa v stredoeurópskom priestore venovali bádatelia z Poľska¹⁵ a Česka.¹⁶ Významným zdrojom informácií pre náš výskum sú priebežne aktualizované medzinárodné katalógy a lexikóny: *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM),¹⁷ *Grove Music Online*¹⁸ a publikácia *Instrumental Music Printed before 1600*.¹⁹

Hudobná kultúra v 16. storočí na území dnešného Slovenska bola ovplyvnená dynamickým ekonomicko-spoločenským vývojom. Neúspešná bitka pri Moháči v roku 1526 nasmerovala dianie v krajine k zvýšenému rozvoju ekonomických, politických a kultúrno-spoločenských aktivít. Uhorská šľachta sa na naše územie postupne presídlila z oblastí, ktoré okupovali Turci. Administratíva krajiny sa presídlila z Budína (Buda, Ofen) do Bratislavy (Posonium, Pressburg, Pozsony), ktorá sa stala hlavným mestom Uhorska. Cirkevné úrady sa presťahovali z Ostrihomu (Strigonium, Gran, Esztergom) do Trnavy (Tyrnavia, Tyrnau, Nagyszombat). Najvýznamnejšími strediskami hudobnej kultúry sa stali kráľovské mestá, v ktorých sa predovšetkým v druhej polovici 16. storočia rozšírila Lutherova reformácia (augsburské vierovyznanie – a. v.). Bratislava sa nachádzala v blízkosti cisárskej Viedne (Vindobona, Wien, Bécs) a orientovala sa aj na jej kultúru. Spiš bol zas centrom, do ktorého sa sústredili viaceré kultúry. Nemecké obyvateľstvo tejto oblasti udržiavalo kultúrne styky nielen so sliezskymi a nemeckými mestami, ale tiež s poľským Krakovom (Cracovia, Krakau, Krakó). V mestách dnešného východného Slovenska dosiahol hudobný život najvyššiu úroveň po Bratislave. Rozsahom i hodnotou diel to dokumentuje *Bardejovská* a *Levočská*

s. 30-36; HOTTMAR, Michal: Villanelle Trium Vocum di Luca Marenzio v antológii pre lutnu Jeana-Baptista Besarda. *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603). In: *Prezentácie-Konfrontácie*. Bratislava : KHT HTF VŠMU, 2016, s. 9-21.

¹² KIRÁLY, Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest : Balassi kiadó, 1995.

¹³ JOACHIMIĄK, Grzegorz: *Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2020.

¹⁴ ŠTUDENT, Miloslav: Obrázky z historie loutny II, IV. Hravá trojice – Piccinini, Kapsperger a Castaldi. In: *Hudební rozhledy*. [online]. [cit. 25. 08. 2021] Dostupné na internete: <http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=152&id_clanku=2643>; ŠTUDENT, Miloslav: Obrázky z historie loutny I, III, ... a to byl počátek tvorby. In: *Hudební rozhledy*. [online]. [cit. 25. 08. 2021] Dostupné na internete: <http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=139&id_clanku=2263>.

¹⁵ PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: „Missa super Iniquos odio habui” – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia? In: *Muzyka*, roč. 49, 2004, č. 3, s. 3-39.

¹⁶ BAŤA, Jan: Luca Marenzio and the Czech lands. In: *Hudební věda*, roč. 44, 2007, č. 2, s. 117-126.

¹⁷ *Répertoire International des Sources Musicales. Ser. B. Recueils imprimés. Vol. 1. XVIe – XVIIe siècles*. München-Duisburg: G. Henle, 1960, 637 s.; [online]. [cit. 25. 05. 2021] Dostupné na internete <<http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>>

¹⁸ *Grove Music Online*. [online]. [cit. 25. 05. 2021] Dostupné na internete <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

¹⁹ BROWN, Howard Mayer: *Instrumental Music Printed before 1600*. Cambridge : Harvard University Press, 1965, s. 559.

zbierka hudobníň zo 16. a 17. storočia (ďalej ako BZH a LZH).²⁰ Mestá, ktoré uznali protestantské vierovyznanie, sa orientovali predovšetkým na nemeckú hudobnú produkciu podľa vzoru nemeckých miest. Avšak na pôde evanjelických cirkevných spoločenstiev zaznievali aj diela katolíckych skladateľov. Dôkazom toho sú skladby Jacoba Handla-Galla a iných skladateľov pôsobiach na habsburských dvoroch. Popri pamiatkach prevažne duchovného charakteru sa na našom území zo 16. storočia zachovali aj svetské kompozície. Sem zaraďujeme aj lutnové tlače, ktoré evidujeme v Levoči (Leuchovia, Leutschau, Löcse), Bardejove (Bartfa, Bartfeld, Bártfa) a Banskej Bystrici (Neosolium, Neusohl, Besztercebánya).²¹

Diela Lucu Marenzia v domácich hudobnohistorických prameňoch zo 16. a 17. storočia

Bratislava sa v 16. storočí stala korunovačným mestom Uhorska. Hudobná produkcia v meste zahŕňala aj pestovanie vokálnej polyfónie, o čom svedčia hudobniny františkánskeho kláštora obsahujúce aj jedinečné hudobné tlače – súborné a autorské tlače aj vo forme konvolútov a doplnené rukopisnými príveskami.²² Reprezentatívnou tlačou františkánskeho kláštora je päťväzkový titul *Novi Thesauri Musici* (1568), ktorý zostavil Pietro Iovannelli.²³ V knižnici Bratislavskej kapituly sa zachovala významná rukopisná pamiatka z druhej polovice 16. storočia – *Kódex Anny Schumanovej*. Ide o jedinečný prameň renesančnej polyfónnej hudby so vzťahom ku Kostolu sv. Martina.²⁴ Rukopis sa v roku 1571 dostal do majetku kostola darom od ženy menom Anna.²⁵ *Kódex Anny Schumanovej* obsahuje komponované polyfónne časti večernej liturgie na cirkevné aj všedné dni. Zastúpení sú skladatelia franko-flámskej a nemeckej proveniencie, a dokument zahŕňa aj po jednom diele talianskych a španielskych autorov

²⁰ HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobníň. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 150-200.

²¹ V Levoči evidujeme lutnové tlače: Jean-Baptiste Besard: *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), RISM 1603¹⁵, Pierre Phalèse: *Luculentum Theatrum Musicum...* (Lovain, 1568), RISM 1568²³, v súčasnosti stratená. V Bardejove sa nachádzala lutnová tlač Matthäus Weissel: *Tabulatura Continens Insignes et Selectissimas Quasque...* (Frankfurt an der Oder, 1573), RISM 1573²⁷ a v Banskej Bystrici evidujeme medzi hudobninami knižnice Johanna Dernschwama dve tlače Hansa Gerleho: *Musica Teutsch* (Nürnberg, 1537), RISM 1537¹² a *Musica und Tabulatur* (Nürnberg, 1546), RISM 1546³¹, bližšie pozri HOTTMAR, Lutnová hudba na území..., Ref. 9, s. 48-61.

²² OREL, Dobroslav: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. (= *Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, roč. 7, 1930, č. 59 (6)). Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1930, s. 5-91.

²³ HULKOVÁ, Marta: Pamiatky viachlasnej hudby zo 16. storočia v Bratislave (Posonium, Pressburg, Pozsony). In: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana – SZÓRADOVÁ, Eva (eds.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie Bratislava 27. – 28. júna 2019*. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 2021, s. 30.

²⁴ V súčasnosti sa nachádza v Slovenskom národnom archíve, sign. Ms. 11.

²⁵ HULKOVÁ, Marta: Hudba v Kostole sv. Martina – tradícia a nové prúdy. In: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy : Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava : Ars Musica, 2020, s. 107.

žijúcich na prelome 15. a 16. storočia. Ako uvádza Marta Hulková, zostavovateľom *Kódexu Anny Schumanovej* bol jednoznačne rozhladený hudobník, ktorý vyberal z tvorby významných skladateľov pôsobiach na pápežskom dvore ako Constanzo Festa, Cristóbal de Morales a autorov zo šľachtických dvorov – Claudin de Sermisy, Heinrich Finck či Heinrich Isaac, ktorého činnosť sa spája s cisárskym dvorom. Na prelome 16. a 17. storočia sa Kostol sv. Martina stal centrom pestovania renesančnej polyfónnej hudby. Svedčí o tom inventárny zoznam hudobní *Catalogus Librorum Cantionum Venerabili Capituli Posoniensi*, zostavený v roku 1616.

O dielach Lucu Marenzia v Bratislave sa dozvedáme zo sekundárnych zdrojov. Zdenko Nováček hovorí o existencii Marenziových madrigalov z roku 1601, ktoré sa vyskytujú v súpise hudobní Dómu sv. Martina v Bratislave.²⁶ Richard Rybáříč uvádza vo svojej publikácii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* informáciu o Marenziových madrigaloch z roku 1617.²⁷ V publikácii *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí* uvádza Jana Kalinyová datovanie katalógu hudobní z Dómu sv. Martina rokom 1616. V ňom sa nachádza pod číslom 20 tlač „Marenzio Luca. *Madrigalia quinque vocum antea Venetis...* (Paul Kaufmann, Nürnberg, 1601)“.²⁸ V monografii *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918* v kapitole týkajúcej sa hudby v Kostole sv. Martina Marta Hulková uvádza, že sa tu nachádza pozoruhodná tlač päťhlasných madrigalov talianskeho skladateľa Lucu Marenzia.²⁹ Ako uvádza súborný katalóg RISM, v zbierke sa nachádzalo 146 Marenziových skladieb a jedna skladba Antonia Bicciho.³⁰ Okrajovo ich spomína tiež Anna Knažíková-Hamadová vo svojom príspevku *Madrigal a madrigalizmy v repertoári za-*

²⁶ NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978, s. 14-16.

²⁷ RYBÁŘÍČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 2, s. 86.

²⁸ KALINAYOVÁ, Jana a kol.: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava : SNM – Hudobné múzeum, 1994, s. 26; RISM A/I/5 M 576 (RISM 1601¹²), pozri tiež HULKOVÁ, Ref. 24, s. 116; Podľa katalógu RISM sa tlač nachádza aj v Gdansku – Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdanska. [online]. [cit. 16. 08. 2021] Dostupné na internete: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=251_SOLR_SERVER_1553647219.

²⁹ HULKOVÁ, Ref. 24, 116.

³⁰ RISM neuvádza rozpis skladieb Kaufmannovej súbornej tlače z roku 1601 (RISM 1601¹²). V poznámke č. 5 na strane 606 uvádza taliansky muzikológ Pietro Gargiulo, že Paul Kaufmann publikoval deväť kníh Marenziových päťhlasných madrigalov (RISM 1601¹², 1601¹⁴, 1609²³ a 1609²⁴) a tri re-edície madrigalov z roku 1595 (RISM 1595¹⁰). Ďalej sa dozvedáme, že skladby Antonia Bicciho sa nachádzajú v dvoch Marenziových madrigalových knihách: skladba *Candide perle e voi labre rident* v *Il Libro quinto a de madrigali á 6* (1591) a skladba *Deh, dolc' anima mia* v *Il settimo libro de madrigali á 5* (RISM 1595¹⁰); bližšie pozri GARGIULO, Piero: An aristocratic „dilettante“: notes on the life and works of Antonio Biccì (1552–1614). In: *Early Music*, roč. 27, 1999, č. 4, s. 600-607. Podľa informácií v *Grove Music Online*, norimberský tlačiar Paul Kaufmann v duchu nemeckej praxe publikoval rozsiahle antológie svetskej hudby prevažne skladateľov nemeckej proveniencie (Demantius, Haussmann a Resinarius), ale aj skladateľov z Apeninského polostrova (Croce, Gastoldi, Marenzio a Vecchi). Bližšie pozri BOORMAN, Stanley – JACKSON, Susan: Kauffmann [Kaufman, Kaufmann], Paul [heslo]. In: *Grove Music* [online]. [cit. 20. 11. 2021] Dostupné na internete < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014778?rskey=VF-XIGH>>

hraničných hudobných tlačí v spiško-šarišskej oblasti v 17. storočí.³¹ Pamiatky z Kostola sv. Martina sa, žiaľ, nezachovali.

*Bardejovská a Levočská zbierka hudobní*n zo 16. a 17. storočia predstavujú najbohatšiu zásobáreň primárnych a sekundárnych prameňov a dokladujú veľký rozmach hudobnej kultúry na Spiši a Šariši. Sú predmetom mnohých odborných publikácií, štúdií a pramenno-kritických edícií.³² Dnešné územie Slovenska bolo v 16. a 17. storočí súčasťou historického Uhorska aj Habsburskej monarchie, udržiavalo bohaté hudobné kontakty v danom geografickom priestore a využívalo príbuzný alebo rovnaký repertoár. Prostredníctvom študentov, ktorí pôsobili na zahraničných univerzitách, a obchodníkov, ktorí obchodovali prevažne s bohatými nemeckými a sliezskymi mestami ako Wittenberg, Vroclav (Breslau, Boroszló), poľský Krakov a ostatné mestá habsburskej monarchie, sa na územie dnešného Slovenska dostali odpisy dobových hudobných diel a hudobné tlače.³³ Keďže sa obe zbierky (BZH, LZH) v minulosti vyskytovali v blízkom susedstve na pôde nemeckých evanjelických spoločenstiev, môžeme predpokladať ich spojenie aj na duchovnej úrovni prostredníctvom *Confessio Pentapolitana*.

*Bardejovská zbierka hudobní*n vznikala počas pôsobenia Leonarda Stöckela v Bardejove, približne v 40. – 50. až po 70. roky 16. storočia. V *Levočskej zbierke hudobní*n evidujeme najstaršie hudobniny s viachlasnou hudbou z prelomu 16. a 17. storočia. Prienikom medzi oboma zbierkami bol repertoár z konca 16. storočia, ale hlavne zo 17. storočia až po rekatolizáciu.³⁴ Zo spoločných črt vyzdvihuje Hulková početné repertoárové zhody v rukopisných hudobníkoch, v menšej miere vo výbere hudobných tlačí. Mnoho rukopisných konkordancií vyplýva zo skutočnosti, že pri zostavovaní jednotlivých tabulatúrnych zborníkov a hlasových zošitov ich zapisovatelia vychádzali z prístupných dobových tlačí. Najčastejšie to boli súborné tlače Abrahama Schadea, Erharda Bodenchatza, Ambrozia Profia, ktoré ponúkali veľký výber z európskej polychórickej tvorby benátskeho typu.³⁵ Repertoár predstavujúci obsah oboch hudobných zbierok je viacvrstvový, zahŕňa jedno- a viachlasnú vokálnu a vokálno-inštrumentálnu duchovnú a svetskú hudbu, ako aj skladby výsostne inštrumentálne. V oboch hudobných zbierkach evidujeme popri skladateľoch prevažne nemeckej proveniencie aj diela skladateľov z územia dnešného Talianska. Medzi nimi aj skladby Lucu Ma-

³¹ KŇAŽÍKOVÁ, Anna: Madrigal a „madrigalizmy“ v repertoári zahraničných hudobných tlačí v spiško-šarišskej oblasti v 17. storočí. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Marta Hulková (ed.). Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UH, 2010, s. 426.

³² *Bardejovská a Levočská zbierka hudobní*n zahŕňajú súborné hudobné tlače, hudobné tlače v hlasových zošitoch, rukopisné hlasové zošity a organové tabulatúry. Vzbudzovali a naďalej vzbudzujú intenzívny záujem medzi domácimi a zahraničnými muzikológmi: Antonín Hořejš, Dobroslav Orel, Viera Šedivá, Rychard Rybář, Ingeborg Šišková, Ladislav Mokřý, Ladislav Burls, František Matuš, Marta Hulková, Róbert Árpád Murányi, Ilona Ferenczi, Kornél Bárdos, Jana Kalinayová-Bartová, Janka Petőczová, Kateřina Maýrová, Ladislav Kačic, Elena Kmetřová, Michal Hottmar, Peter Martinček, Anna Hamadová-Kňazžíková a i.

³³ HULKOVÁ, Marta: Stredoeurópske súvislosti šiestich rukopisných organových tabulatúrnych zborníkov z čias reformácie pochádzajúcich z územia Spiša. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musilogica Istropolitana* 10 – 11 (2011 – 2012). Bratislava : Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, 2013, s. 194-195; HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní*n z konca 16. a 17. storočia. In: *Problémy umenia* 16. – 18. storočia. Bratislava : SAV, 1987, s. 92-99.

³⁴ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 188.

³⁵ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 189.

renzia v tlačenej podobe alebo v podobe rukopisov. Populárna talianska madrigalová maniera vrcholiaca v diele Claudia Monteverdiho bola v prvej polovici 17. storočia veľmi rozšírená a vplývala aj na tvorbu skladateľov nemeckej proveniencie, ako to sledujeme v diele Tobiasa Michaela a v jeho autorskej tlači *Musikalischer Seelenlust erster Teil* (1634). Jeho motetá pre päť vokálnych hlasov a basso continuo na biblické texty sa až na č. 12 nachádzajú zapísané v *Tabulatúrnom zborníku II. Jána Šimbrackého*³⁶ (LZH sig. 13993, 4 A), na fóliách 149 – 167.³⁷ Ako uvádza Marta Hulková, na základe toho môžeme konštatovať, že na Spiši sa popri obľúbenej polychórii pestovali aj progresívnejšie formy dobového repertoáru, keď sú vokálne hlasy obsadené sólovo a sprevádzané bassom continuo.³⁸ Tento spôsob komponovania nachádzame u Samuela Michaela v jeho *Psalmodia regia...* (1632). Podľa Hulkovej sú tlače bratov Michaelovcov zviazané v LZH do konvolútu.

Jediná hudobná tlač talianskej proveniencie je *Messe e Salmi Concertati...* (1639) od Giovaniho Rovettu. Tu sa prejavil vplyv Monteverdiho tvorby, po ktorom Rovetta nastúpil ako *maestro di capella* v Bazilike sv. Marka v Benátkach.³⁹

Medzi súbornými tlačami LZH sa v podobe konvolútu nachádzajú štyri zväzky *Promptuarium musicum* (1611, 1612, 1613, 1617). Prvé tri zostavil Abraham Schadeus a posledný Caspar Vincentius. Marenziové skladby sa vyskytujú v prvých dvoch tlačiach.⁴⁰

V súvislosti s naším výskumom je medzi rukopisnými hudobníkmi LZH dôležitý *Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I.*, sign. 13992 (3 A). Pôvod pamiatky potvrdzujú miestopisné a časové údaje, lokalizujúce pamiatku do domáceho prostredia, predovšetkým do Lubice, so vznikom v rozpätí rokov 1637 – 1643.⁴¹ Odpisy skladieb vyhotovil zapisovateľ z tlačných predlôh diel autorov ako Heinrich Schütz, Tobias Michael, z *Magnificatu* (1602) a *Canciones sacrae* (1607) Hieronyma Praetoria, *Canciones sacrae* (1620) Samuela Scheidta, *Promptuarium Musicum* Abrahama Schadea (1611, 1612, 1613). V prípade *Tabulatúrneho zborníka Jána Šimbrackého I.* evidujeme meno Luca Marentio už v Hořejšovej štúdii⁴² pod číslom 122, ide o skladbu s názvom *Indignos odio habui 8 voc.* Marenziové diela nachádzame aj v levočskom rukopisnom zborníku so signatúrou 74 A.⁴³ Podľa katalógu Marty Hulkovej⁴⁴ evidujeme v LZH nasledujúce skladby Lucu Marenzia: *Iniquos odio habui*, 8 hl. (č. 418, sign. 3 A), *Laudate Missa super*, 12 hl. (č. 1142, sign. 5161 (26 A)), *Veni in hortum meum*, 5 hl. (č. 2335, sign. 74 A), *Obsecro ne supreme Deus*, 5 hl. (č. 2336, sign. 74 A), *Laudate Dominum in*

³⁶ V slovenskej muzikologickej literatúre sa stretávame s rôznou ortografickou podobou zápisu mena Jána Šimbrackého (Johann Schimbracki, Schimrag, Schimrack, Schimrak, Šimrák).

³⁷ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 160-161.

³⁸ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 161.

³⁹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 161.

⁴⁰ *Iniquos odio habui* – hl. 8, č. 55; *Deus venerunt gentes* – hl. 8, č. 81 (Schadeus, Abraham, RISM 1611¹); *Exurgat Deus et dissipentur inimici ejus* – hl. 8, č. 39 (Schadeus, Abraham, RISM 1612³).

⁴¹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 179.

⁴² HOŘEJŠ, Ref. 3, s. 112.

⁴³ PETÖCZOVÁ, Jana: Polychorická hudba v levočskom rukopisnom zborníku sign. 74 A. In: *Hudobní věda*, roč. 25, 1988, č. 3, s. 215-229.

⁴⁴ HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní. 1. a 2.* [Dizertačná práca.] Bratislava : FF UK, 1985.

sanctis, 5 hl. (č. 2337, sign. 74 A), *Anima mea Deus*, 5 hl. (č. 2338, sign. 74 A), *Cantate Deo nostro salutari*, 5 hl. (č. 2339, sign. 74 A), *Laudum Deus tuarum*, 5 hl. (č. 2340, sign. 74 A), *Patria nostro et sancta*, 5 hl. (č. 2341, sign. 74 A), *Gloria laus honor sit tibi*, 5 hl. (č. 2342, sign. 74 A), *Surge anima mea quid*, 5 hl. (č. 2343, sign. 74 A).⁴⁵

Pokiaľ ide o *Bardejovskú zbierku hudobní*, s fragmentárnou informáciou o existencii Marenziovej hudby sa stretávame v publikácii *Dejiny slovenskej hudby* z roku 1957, kde ho Viera Šedivá⁴⁶ spomína medzi inými talianskymi skladateľmi,⁴⁷ ktorí sú v rukopisoch Ms. mus. Bártfa 4⁴⁸ v menšine. Meno skladateľa sa nachádza pri zhodnotení repertoáru BZH. Ako uvádza Hulková,⁴⁹ najviac spoločných zhôd s rukopisnými jednotkami LZH nachádzame v piatich hlasových zošitoch v signatúre Ms. mus. Bártfa 17. Ide o objemnú rukopisnú hudobninu s 253 skladbami. Z informácií Hulkovej sa dozvedáme, že pamiatka je zapísaná viacerými rukami na rôznorodom papieri. Hudobný repertoár, podobne ako pri iných rukopisných hudobninách 17. storočia, zahŕňa časovo široký diapazón tvorby. V pamiatke sa vyskytujú diela Orlanda di Lasso, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, ale aj Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria, Johanna Heinricha Scheina, Samuela Scheidta, až po výber zo súborných tlačí Abrahama Schadea a Erharda Bodenschatzta.⁵⁰

Najrôznorodejší repertoár nachádzame v hlasových zošitoch Ms. mus. Bártfa 16. Pamiatka obsahuje 346 skladieb zoradených do piatich častí. Na základe identifikácií Róberta Árpáda Murányiho⁵¹ je u väčšiny pamiatok autorstvo určené. Pamiatka obsahuje podľa údajov Hulkovej desiatky odpisov skladieb dobových tlačených predlôh pochádzajúcich zo 16. a 17. storočia. Nachádzame tu diela Clemensa non Papa, Jacoba Regnarta, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, Hansa Lea Haslera, Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria.⁵² Podľa Murányiho katalógu⁵³ v rámci BZH evidujeme nasledovné Marenziove skladby: Ms. mus. Bártfa 16: *Cantabo Domino in vita mea* 2p a 5 (č. 782), *Cantate deo adjutori* a 6 (č. 810), *Cantate deo Jacobi* a 6 (č. 848), Ms. mus. Bártfa 17: *Estote fortes im bello* a 4 (č. 1206)⁵⁴, Ms. mus. Bártfa 21: *Jubilare Deo omnis terra* [a 8] (č. 1611).⁵⁵

⁴⁵ HULKOVÁ, Ref. 43, s. 256-257.

⁴⁶ ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁷ Šedivá uvádza mená Gabrieli, Leoní, Croce, Marenzio, Cífra, Vecchi. Pozri ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁸ V tomto prípade sme zvolili aktuálne označenie rukopisu, Šedivá uvádza označenie Ms. 4. pozri ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 176.

⁵⁰ BODENSCHATZ, Erhard: *Florilegium Musici Portensis* (1612). V tejto súbornej tlači nachádzame skladby Annibala Stabileho s číslom 86, *Nunc dimitis* 8 voc. a č. 137, *Hi sunt, qui venerunt* 8 voc. Tlač obsahuje aj skladby Orazia Vecchiho, č. 98, *Quem quevit Magd.* 6 voc. a č. 101, *Surgite populi* 8 voc.

⁵¹ MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Gudrun Schröder Verlag. Bonn : Deutsche Musik im Osten, 1991.

⁵² HULKOVÁ, Ref. 19, s. 178.

⁵³ MURÁNYI, Ref. 51, s. 58-60.

⁵⁴ MURÁNYI, Ref. 51, s. 85.

⁵⁵ MURÁNYI, Ref. 51, s. 112.

Jean-Baptiste Besard: *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603), *Liber Tertius – Madrigalia Aliquot Continens...*

Lutnová tlač *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603)⁵⁶ je súčasťou *Levočskej zbierky hudobnín*. Originál pamiatky je v súčasnosti uložený na chóre kostola evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v Levoči, v tvrdých papierových doskách béžovej farby so signatúrou 5157. Pamiatka je rozdelená na textovú časť a na desať kníh skladieb, z ktorých každá obsahuje iný druh hudby. Ide o 403 skladieb určených pre 6- až 9-zborovú lutnu. V tretej knihe nachádzame intavolácie talianskych madrigalov a villanell významných súdobých autorov druhej polovice 16. storočia ako Cipriano de Rore, Palestrina a i. Vyskytuje sa tu tiež desať trojhlasných villanell Lucu Marenzia so sprievodom renesančnej lutny v ladení *in g* a ladení *in a*.

Pri štúdiu Marenziových skladieb sa vynárajú niektoré otázky týkajúce sa realizácie intavolácie vokálnych partov villanell pre lutnu. Otázkou je aj výber Marenziových skladieb, ktoré Besard zahrnul do svojej lutnovej tlače. Je pravdepodobné, že Besard poznal Marenziovu tvorbu už počas svojich štúdií v Ríme. Vieme, že sa hre na lutne učil u rímskeho lutnového virtuóza Laurenciniho,⁵⁷ ktorému venoval aj celý *Thesaurus*. Ako uvádza maďarský muzikológ Péter Király, Besardovo štúdium u Laurenciniho spadá medzi dve periódy jeho univerzitných štúdií, približne od marca 1587 do mája 1592.⁵⁸ Vzhľadom na to, že prvé vydania Marenziových piatich kníh villanell vyšli v rozpätí rokov 1585 – 1587,⁵⁹ teda ešte pred začiatkom Besardovho štúdia u Laurenciniho, mal k dispozícii všetkých päť kníh. Z nich spravil výber: z prvej knihy villanell *Il primo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1584) zaradil do *Thesaura* nasledujúce skladby: *Fuggirò tant' Amore, Ard'ogn'hor il cor, Ahime che col fuggire, Lasso quand'avran fin, Dice mi la mia stella*. Druhá kniha *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana*, á 3 (Benátky, 1585) bola zdrojom skladieb *Andar vidi un fanciul, Dolce mia vite'amara*. Z nasledujúcich troch Marenziových zbierok villanell vybral Besard po jednej skladbe: z *Il terzo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1585) *Voi siete la mia stella*; z *Il quarto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) vybral skladbu *Mi parto ahi sorte ria*; a nakoniec z *Il quinto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) skladbu *Non posso più soffrire*.

Villanelly sa tešili nesmiernej obľube v kruhoch aristokracie a mešťanov, dôkazom toho je veľký počet tlačí obsahujúcich tento ľahší žáner, venovali sa mu mnohí skladatelia 16. storočia, ako aj neskorších období.⁶⁰ Pri vyhľadávaní konkordancií medzi

⁵⁶ Pamiatka sa v podobe mikrofilmu nachádza aj v archíve ÚHV SAV v Bratislave so signatúrou B 59. Lutnová tlač je uvedená aj v RISM so signatúrou B/ I/ 1 1603¹⁵.

⁵⁷ Laurencini, podobne ako Marenzio, pôsobil v službách kardinála Luigiho d'Este, ktorý mal sídlo v Tivoli, odkiaľ Laurencini podľa dostupných informácií pochádzal. Ako uvádza Bizzarini, Marenziowie villanelly boli populárne v Ríme, neskôr v celom Taliansku a vyšli už počas Besardovho pobytu v Ríme. Besard ich mohol získať prostredníctvom Laurenciniho alebo na knižnom trhu. In: BIZZARINI, Marco: *Luca Marenzio*. London; New York : Routledge, 2016, s. 7-11.

⁵⁸ KIRÁLY, Ref. 13, s. 62.

⁵⁹ *Il primo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1584) RISM A/I M 587; MM 587; *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana*, á 3 (Benátky, 1585) RISM A/I M 594; *Il terzo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1585) RISM A/I M 599; *Il quarto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) RISM A/I M 604; MM 604; *Il quinto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) RISM A/I M 608; MM 608.

⁶⁰ RISM, Ref. 16 a BROWN, Ref. 18.

lutnovými intavoláciami sme však našli len dve, a to skladbu *Fuggirò tant' Amore*, z *Il primo libro...*, ktorá sa nachádza v lutnovej zbierke holandského lutnistu Emanuela Adriansena *Novum Pratum Musicum* (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592), fólio 56v,⁶¹ a villanellu *Mi parto ahi sorte ria* z *Il quarto libro....* s konkordanciou v lutnovej tlači talianskeho lutnistu Giovanniho Antonia Terziho *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovani Terzi da Bergamo* (Giacomo Vincenti, Benátky, 1599), fólio 53.⁶² Uvedená skladba sa v *Grove Dictionary of Music and Musicians* pripisuje Marenzioví,⁶³ ale v Brownovom katalógu tlačí do roku 1600: *Instrumental Music Printed before 1600* sa jej autorstvo prisudzuje Ruggierovi Giovanellimu.⁶⁴ V súvislosti s lutnou a Marenziovými villanellami Brown ešte uvádza na strane 438 pri roku 1599 tlač „*Luca Marenzio. Villanelle a 3, para tanger no Laude* (159?)“, ktorá je však podľa jeho informácií stratená.⁶⁵

Pri štúdiu Marenziových villanell v Besardovej antológii sme ako porovnávaci materiál používali dostupné tlače villanell Lucu Marenzia, ktoré sa nachádzajú vo fondoch Rakúskej národnej knižnice (*Österreichische Nationalbibliothek*, ďalej len ÖNB).⁶⁶ Tu sú jednotlivé hlasové party zaznamenané menzurálnou notáciou v samostatných hlasových zošitoch. V levočskom exemplári lutnovej tlače sa stretávame s podobou, kde sú všetky hlasové party zoradené pod sebou aj s príslušným lutnovým sprievodom v tabulatúrnom zápise na spôsob partitúry. Marenziove villanelly v Levoči však neobsahujú žiadne dodatočné zápisy a odkazy, ktoré by poukazovali na ich používanie. Vo všeobecnosti sú intavolácie prenesením vokálnych hlasov *superius*, *altus* a *bassus* do lutnovej alebo inej tabulatúry,⁶⁷ v tomto prípade francúzskej lutnovej tabulatúry. Pri analyzovaní lutnových partov sme zistili, že intavolácie v Besardovom *Thesauze* vykazujú mnohé nepresnosti a chyby, ktoré mohli vzniknúť pri tlači, prípadne chybou samotného intavolátora. Pri skladbe *Dolce mia vitè amata*, (fol. 55r) sme sa stretli s problémom záznamu basového hlasu, ktorý bol v tabulatúrnom hlase zapísaný o malú terciu nižšie. Podobný prípad odlišného zápisu vokálnych partov, ktorému nezodpovedala lutnová intavolácia, sa objavil pri skladbách *Mi parto ahi sorte ria* (fol. 55v) a *Dice mi la mia stella* (fol. 56r). V oboch prípadoch bol lutnový part posunutý o veľkú sekundu smerom nahor. Vzhľadom na tento fakt môžeme predpokladať, že skladba bola intavolovaná pre lutnu v ladení *in a*.⁶⁸ Pri transponovaní lutnového partu o uvedený interval sme zistili zhodu vokálnych partov a lutnovej tabulatúry. Aj vo

⁶¹ BROWN, Ref. 18, s. 379; 1592₆.

⁶² BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

⁶³ LEDBETTER, Steven – CHATERAND, James – JACKSON, Roland: Marenzio [Marentio], Luca. [Heslo.] In: *Grove Music Online* [online]. [cit. 25. 11. 2021] Dostupné na: < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040081?rsk=4SR2pR&result=1> >

⁶⁴ V stručnom opise pamiatky je uvedené, že zbierka je určená sólovej lutne, nachádzala sa v knižnici Kráľa Jána IV. portugalského a v súčasnosti je stratená. BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, s. 436, 532.

⁶⁵ BROWN, Ref. 18, [159?]₃, s. 438.

⁶⁶ Tlače so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

⁶⁷ O spôsobe intavolovania vokálnej hudby pre lutnu bližšie pozri Galileiho traktát o lutnovej intavolácii. In: Vincenzo Galilei. *Il Fronimo*. Firenze, 1584. In: *Musicological Studies & Documents* 39, 1985.

⁶⁸ Ladenie lutnových zborov A/a – D/d – g/g – h/h – e/e – a¹.

villanelle *Fuggirò tant' Amore* sme našli tlačovú chybu, konkrétne v druhom riadku altového hlasu bol klúč C vytlačený o terciu nižšie, teda posunul altový hlas do sopránovej polohy. Besard však na túto skutočnosť v úvodných textoch lutnovej pamiatky neupozorňuje. Ostatné uvedené villanelly boli intavolované pre lutnu v ladení *in g*.⁶⁹

Fuggirò tant' Amore

RISM ID no.: 451019564

Villanella s názvom *Fuggirò tant' Amore...* [Utečiem pred toľkou láskou] pochádza pôvodne z prvej knihy villanell pre tri vokálne hlasy, *Canto, Tenore a Basso; Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci* (Benátky, 1592)⁷⁰ autora Lucu Marenzia, pozostávajúcej z 29 strán. Uvedená kompozícia sa v zbierke skladieb nachádza na fóliu A 3r, strane 4. Na fóliu A 4v (strana 5) sa uvádza text v taliančine. Besard prebral vokálne party Marenziovej skladby a následne uskutočnil intavoláciu hlasov do jednej partitúry, ktorá mala formu francúzskej lutnovej tabulatúry. V jeho tlači však nenachádzame rovnaké zastúpenie vokálnych partov soprán, tenor, bas (S, T, B) ako v pôvodnej Marenziovej tlači, Besard tenorový part nahradil altom. Villanella je v *Thesauze* uvedená v podobe: soprán, alt, bas (ďalej S, A, B) a francúzska lutnová tabulatúra.

Pri hľadaní konkordancií sme vychádzali z dostupných katalógov tlačí⁷¹ a z práce anglickej muzikologičky Julie Craig-McFeely,⁷² ktorá koncom minulého storočia publikovala na internete zásadnú prácu obsahujúcu popri spracovaných lutnových tlačiach aj konkordancie jednotlivých skladieb zo zbierky *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603).⁷³ Vzhľadom na skutočnosť, že villanella *Fuggirò tant' Amore* nemá uvedeného autora intavolácie, predpokladáme – a zhodujú sa na tom viacerí európski muzikológovia zaoberajúci sa lutnovou hudbou –, že ju uskutočnil sám Jean-Baptiste Besard. Pri intavolovaní villanelly *Fuggirò tant' Amore* sa Besard čo najviac pridržiaval hlasov z jednotlivých Marenziových hlasových kníh. Rešpektoval zásady intavolácie, ako ich uvádza Vincenzo Galilei vo svojom traktáte *Il Fronimo* (Floencia, 1584). Soprán, alt a bas prepísal do francúzskej lutnovej tabulatúry, pričom rešpektoval rozsahy jednotlivých hlasov. Na niektorých miestach, napríklad hneď v úvodných taktoch, doplnil trojhlas na plnohodnotný štvorhlas (C-c-e-g). Vo viacerých prípadoch dopĺňa chýbajúce akordické tóny do tabulatúry, ako na štvrtej dobe prvého taktu, keď k tónom E, g doplnil tón h. V druhom takte sa pridržiava viac melodicko-rytmickej štruktúry altu a basu a dopĺňa interval A-c¹ o tón e¹, čím vytvára kvintakord a mol.⁷⁴ Uvedený tón zaznieva na prvej dobe a nahrádza osminovú pomlčku v sopránovom parte. Podobne na tretej dobe druhého taktu sa stretne s plným štvorhlasom v G dur. Besard neprekračuje rozsah sopránu a jeho najvyšší akordický tón v lutnovej tabulatúre je g¹;

⁶⁹ Ladenie lutnových zborov G/g – C/c – f/f – a/a – d/d – g¹.

⁷⁰ Táto kniha sa nachádza vo fondoch ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

⁷¹ RISM, Ref. 16 a BROWN, Ref. 18.

⁷² CRAIG – McFEELY, Julia: English Lute Manuscripts and Scribes 1530–1630. <http://www.ramesescats.co.uk/thesis/>. [online]. [cit. 20. 08. 2021] Dostupné na internete: < <http://www.ramesescats.co.uk/thesis/> >

⁷³ Pozri tabuľku konkordancií na konci štúdie.

⁷⁴ Analyzujeme lutnovú intavoláciu vokálnych partov, preto sa uvádzané tónové výšky vzťahujú na ňu.

čo najviac necháva zaznieť akord v prvej polohe lutny a rezonovať prázdne struny, čím dosahuje nástroj väčšiu zvučnosť a počutelnosť.

Príklad 1: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 1 – 2

Tablature for Lute in G, measures 1-2. The notation is written on a six-line staff. Above the staff, fingerings are indicated: measure 1 has 'c' and 'a' above the first two lines; measure 2 has 'a' and 'a' above the first two lines. The tablature itself consists of letters 'c', 'd', 'e' on the lines. Measure 1: Line 1: c, Line 2: a, Line 3: c, Line 4: d, Line 5: d, Line 6: c. Measure 2: Line 1: c, Line 2: a, Line 3: c, Line 4: d, Line 5: a, Line 6: c. A repeat sign is at the end of measure 2.

V treťom takte na začiatku druhého verša (2. doba taktu) Besard rytmicky zachytil zo svojho pohľadu najdôležitejšie tóny, ktoré zoradil do jednotného rytmického vzorca ♪♪♪. Na tretej dobe taktu intavoluje neúplný akord a mol, noty *a-e-a* (hmaty *e-c-c*), čím sa vyhol možnému následnému intervalu *gis* – *c*.

Príklad 2: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 3 – 4

Two staves of music. The top staff is Bass (B.) in 2/4 time, with lyrics: re Che sce me rà l'ar do re, to Che ces sa rà il mio pian to, io E u sci rò d'im pa scio, re Sciol to dal sie ro ar do re. The bottom staff is Lute in 2/4 time, with tablature: measure 3: Line 1: c, Line 2: d, Line 3: c, Line 4: c, Line 5: d, Line 6: f; measure 4: Line 1: f, Line 2: e, Line 3: f, Line 4: h, Line 5: c, Line 6: a. A repeat sign is at the end of measure 4.

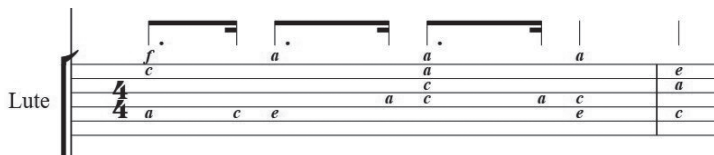
Zaujímavý je aj spôsob, akým sa vysporiadal s prietazným tónom *c*² v altovom hlase nasledujúceho taktu. Do tabulatúrneho zápisu ho neuviedol a zaznačil až rozvedenie na tón *h*¹. Z interpretačného hľadiska si uľahčil prácu, keď doplnil na druhej osmine prvej doby len hmat akordu v danej polohe (znak *e*, prvá linajka). Pohyblivejší druhý diel villanelly je pretavený do intavolácie tak, že autor preniesol do lutnového partu predovšetkým pohyb altového vokálneho hlasu v šestnásťtinových hodnotách. Bas lutnového partu zodpovedá vokálnemu basovému hlasu. Besard aj v tomto prípade dopĺňa akordy o harmonické tóny alebo zdvojuje niektoré tóny akordu s cieľom dosiahnuť väčší zvuk.

Príklad 3: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 5 – 6

Tablature for Lute, measures 5-6. The notation is written on a six-line staff. Above the staff, fingerings are indicated: measure 5 has 'a' and 'c' above the first two lines; measure 6 has 'a', 'c', 'e', 'a', 'c', 'e' above the first six lines. The tablature itself consists of letters 'c', 'd', 'a', 'c', 'e', 'a'. Measure 5: Line 1: c, Line 2: d, Line 3: a, Line 4: c, Line 5: c, Line 6: d. Measure 6: Line 1: a, Line 2: c, Line 3: e, Line 4: a, Line 5: c, Line 6: e. A repeat sign is at the end of measure 6.

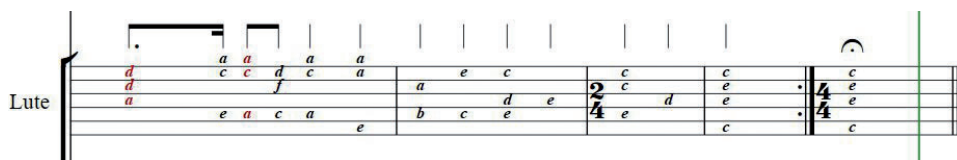
Druhá polovica intavolovanej frázy prináša zjednodušenie, v ktorom sa intavolátor zamerlal na transkripciu basového hlasu s jeho rytmickými charakteristikami, pričom zdôrazňuje len hlavné doby v sopránovom a altovom hlase a zároveň neprekračuje rozsah altového hlasu.

Príklad 4: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 7 – 8



V závere villanelly *Fuggirò tant' Amore* urobil Besard niekoľko chýb: namiesto akordu F dur zaznamenal G dur,⁷⁵ čo sme v notovom zápise upravili, miesto tónu e¹ intavoloval tón f¹, čo by však nesúhlasilo s tónmi vokálnych hlasov, predovšetkým s altom. Pri tlači vokálneho altového hlasu vznikla tlačová chyba, ktorá spôsobila posun hlasu do sopránovej polohy, čo sme tiež museli korigovať. V posledných štyroch taktoch Besard bez väčších zmien preniesol tóny vokálnych partov do lutnovej tabulatúry rešpektujúc priedahy a rytmické nuansy. Intavoláciu ukončil akordom A dur napriek tomu, že Marenzio končí na finálnom tóne a vo všetkých hlasoch.

Príklad 5: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 9 – 13



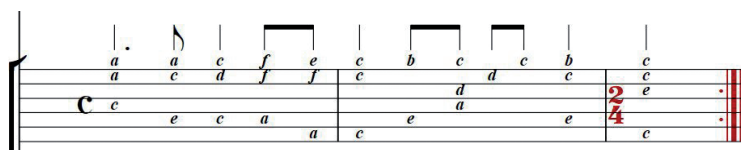
Ard'ogn'hor il cor (Ard'ogn'òr il cor lasso e mai non more)

RISM ID no.: 451019570

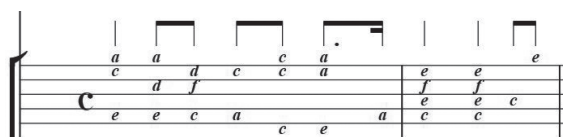
Skladba pochádza z prvej knihy: *Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci*.⁷⁶ Nachádza sa na fóliu A 7v, strana 11. Pod tlačným notovým záznamom vidíme text villanelly s tromi strofami. Pri bližšej analýze spôsobu intavolovania zistíme, že ako základ zápisu do lutnovej tabulatúry preberá basový a altový vokálny part. Z rytmického a melodického hľadiska neobohacuje vokálne party, miestami však dopĺňa harmonické tóny do súzvukov bez tercie, ako to vidíme v 1. až 3. takte. V prípade basového partu sa snaží o dôsledné dodržiavanie melodickej línie hlasu.

⁷⁵ Akord na 1. dobe v Príklade 5.

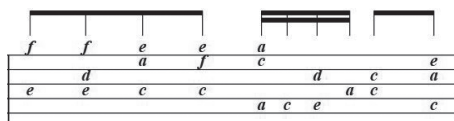
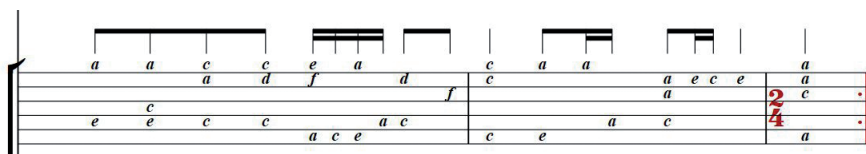
⁷⁶ Táto kniha sa nachádza v ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

Príklad 6: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takty 1 – 3

V prípade intavolovania sopránového partu umiestňuje jeho tóny do vnútorného hlasu lutnovej tabulatúry, o oktávu nižšie. Snaží sa využívať zvukovosť nástroja prostredníctvom použitia prázdnych zborov lutny. V druhom diele villanelly pokračuje v spomínanom spôsobe intavolovania, tu však, ako vidíme v šiestom takte, dopĺňa trojhlas na niektorých miestach na štvorhlas s cieľom dosiahnuť väčší zvukový efekt.

Príklad 7: Jean-Baptiste Besard: *Ard'agn'hor il cor* – intavolácia, takty 5 – 6

V taktach 7 – 10 vidíme dôsledné intavolovanie basového partu doplneného altoým hlasom, príležitostne tónmi sopránového hlasu, intavolovanými o oktávu nižšie. V záverečnom akorde G dur používa štvorhlasnú sadzbu s využitím prázdnych zborov nástroja.

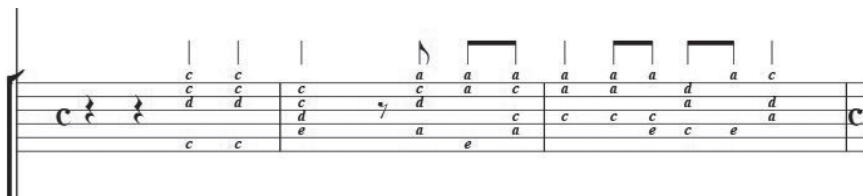
Príklad 8: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takt 7Príklad 9: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takty 8 – 10*Ahime che col fuggire*

RISM ID no.: 451019565

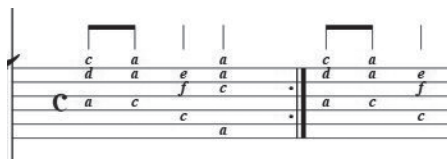
Aj predloha tejto villanelly sa nachádza v prvej knihe Marenziových villanell, a to na strane 6, fólio A 4r. Nasledujúce tri strofy sú pod tlačnými notami na rovnakom fóliu. Villanella s názvom *Ahime che col fuggire* [Beda, lebo s útekem...] je v Besardovej antológii upravená pre soprán, alt, bas a lutnu v ladení *in g*. Besard intavoloval túto skladbu rovnakou metódou ako predchádzajúce skladby, vychádza z altu a basu a do akordov dopĺňa harmonické tóny. Zaujímavosťou je, že prvý akord vytvorený z vokálnych hla-

sov S, A, B vynechal, čím vyzdvihol afekt vzdychu, a pokračoval doplnením zvuku lutnou až na tretej a štvrtej dobe. Lutnový part postupuje syrytmicky s vokálnymi hlasmi, pričom základom jeho intavolácie je bas. Ten precízne sleduje, nerobí žiadne zmeny vo vedení hlasov. V prípade vrchných hlasov nejde nad rozsah altu a dopĺňa len tóny v rámci rozsahu nástroja. Metrum zachováva podľa predlohy villanelly.

Príklad 10: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 1 – 3

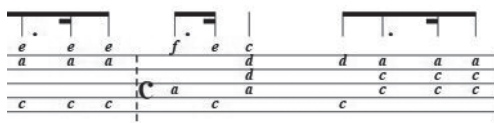


Príklad 11: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 4 – 5

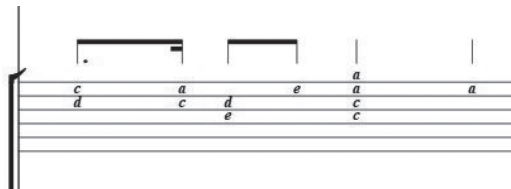


Druhý diel kompozície Besard intavoloval tak, že vychádzal z rytmickej štruktúry basu a altu, pričom synkopický charakter sopránového hlasu nezohľadňuje. V siedmom takte zapája do intavolácie aj sopránový hlas tónmi *fi*^s a *g*¹, ďalej však nepokračuje a klesá na tón *d*¹.

Príklad 12: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 5 – 6



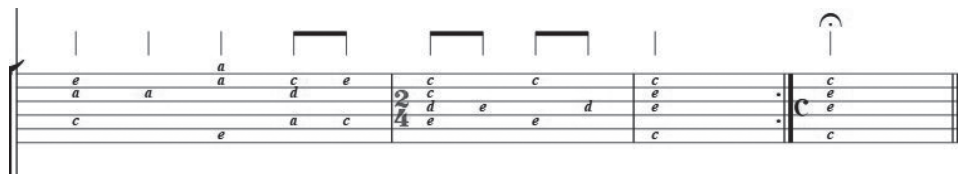
Príklad 13: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takt 7



V desiatom takte intavoloval kadenciu s prietahom tak, že prietážne tóny vložil do vnútorných hlasov tabulatúry a neriadil sa rozsahom altu. Besard pravdepodobne vychádzal z praktickosti zvoleného hmatu a jednoduchšieho interpretovania priet-

hu. V jedenástom takte prekvapivo nezačleňuje tón a^1 do záverečného akordu A dur, ale končí akord na tóne e^1 . Zo zvukového hľadiska tak mohol podporiť záverečný akord vo vokálnych hlasoch. Intavolácia uvedenej villanelly sa vyznačuje striednosťou a prísny sledovaním vokálnych hlasov. Hmaty lutnového partu sa pohybujú prevažne v prvej polohe, zriedkavo v druhej polohe hmatníka lutny.

Príklad 14: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 9 – 12

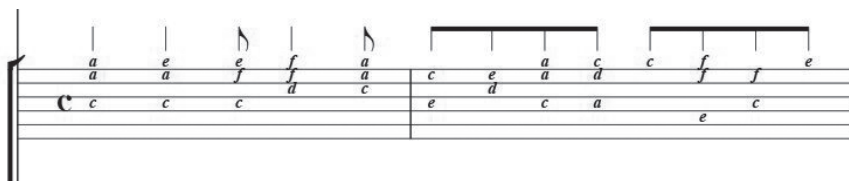


Andar vidi un fanciul

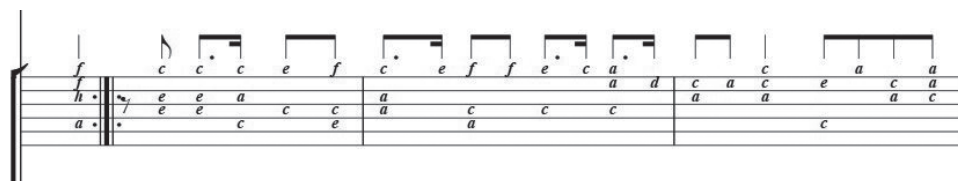
RISM ID no.: 451019593

Villanella pochádza z druhej knihy Marenziových villanell, *Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio* (Benátky, 1592). Nachádza sa na strane 9, fólio A 6v. Aj táto skladba obsahuje tlačný notový záznam, pod ktorým je vytlačený text v rozsahu troch strof. Villanella *Andar vidi un fanciul* (*Andar uiddi un fanciul*)⁷⁷ je v *Thesaur*e spracovaná pre tri vokálne hlasy S, A, B so sprievodom lutny. Besard pri jej intavolovaní opäť neprekračuje ambitus altu a prísne sleduje vedenie basového hlasu. V 2. takte si však môžeme všimnúť niekoľko zaujímavých okamihov: na druhej osminovej note dopĺňa tón c, ktorý vytvára interval malej septimy, avšak v nasledujúcom akorde ju nerozvedie do poltónovej vzdialenosti podľa pravidiel tónov *fa – mi*, ale stúpa na tón d^1 a necháva akord G dur bez tercie. Ďalším javom je hra v IV. a V. polohe hmatníka lutny, čím sa oproti predchádzajúcej skladbe viac oslobodzuje od hrania na prázdnych strunách.

Príklad 15: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 1 – 2



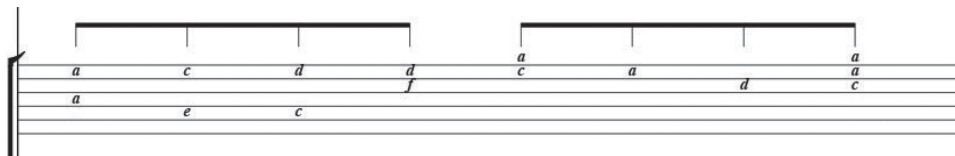
Príklad 16: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 3 – 5



⁷⁷ V tomto prípade uvádzame aj pôvodný názov z Besardovej tlače z roku 1603.

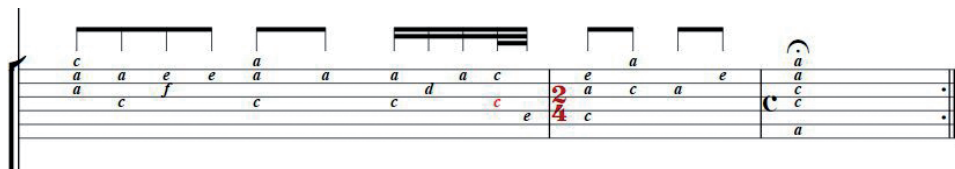
Ako vidíme v treťom takte (prvá doba, 2. osminová hodnota), Besard nedoplňuje akord A dur (hmat *e-e-c*) o kvintu (tón *e*, hmat *c*), ale vynecháva tento akordický tón napriek tomu, že sa v sopráne nachádza (*e*¹). Nevieme, čo ho k tomu viedlo, pretože pri intavolovaní nedodržia prísne počet hlasov a z interpretačného hľadiska sa uvedený akord s kvintou hrá jednoduchšie ako bez nej. V štvrtom takte sleduje primárne rytmickú štruktúru altu a basu, akordy dopĺňa príležitostne o chýbajúce tóny a fráza sa končí durovým akordom D dur. Nasledujúci verš sa začína unisono s basom na tóne *g*¹. Lutnista volí hmaty tak, aby použil podľa možností prázdne zbory lutny, čo prispieva k lepšiemu akustickému efektu. V šiestom takte sledujeme intavoláciu v dvojhlase, len záverečný sextakord má trojhlasnú štruktúru.

Príklad 17: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takt 6



Posledné takty skladby sú virtuóznejšieho charakteru, ale ani tu Besard veľmi „neexperimentoval“ a pridržal sa dvoch spodných hlasov a až na dve miesta používa len dvojhlas. Z celkového hľadiska nejde o veľmi invenčnú intavoláciu, Besard uprednostňuje jednoduchosť pred rafinovanosťou, čo však vytvára pocit bezpečnej zvukovej opory pre vokálne hlasy. Jedine záverečný akord G dur zaznieva v celej svojej zvukovej plnosti.

Príklad 18: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 7 – 9



Lasso quand'avran fin (Lasso quando havran fin)

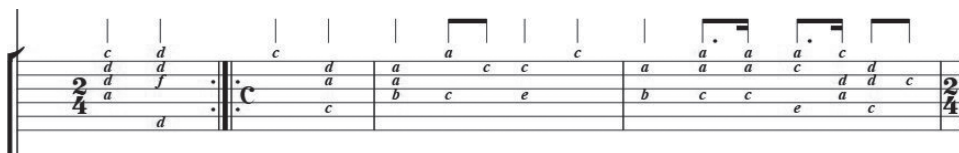
RISM ID no.: 451019581

Skladba pochádza z Marenziovej prvej knihy, *Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci*⁷⁸ (Benátky, 1584), nachádza sa na strane 25. Podobne ako predchádzajúce villanelly je v rozsahu jednej strany, pričom prvá strofa je súčasťou tlačenej notového záznamu a pod ním sú uvedené nasledujúce tri strofy villanelly. Obsadenie hlasov v tlači *Thesaurus Harmonicus* je S, A, B doplnené lutnovým partom. Pri intavolácii Besard vychádzal zo zápisu altu a basu. Sopranový hlas z akordov často vypúšťa, pričom akord je postavený na prime a kvinte (takt č. 2).

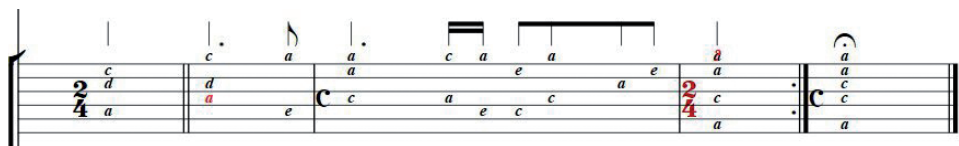
⁷⁸ Táto kniha sa nachádza v ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

Príklad 19: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty č. 1 – 3

V štvrtom takte, naopak, sledujeme harmonickú podporu tónov *b* vo vokálnych hlasoch akordom B dur, ktorý sa hrá plným zvukom v tretej polohe hmatníka lutny spôsobom *barré*.⁷⁹ Z hľadiska intavolácie je zaujímavý aj siedmy takt, kde Besard na poslednej dobe obohacuje akord d mol (vychádzajúc z vokálnej predlohy) o tón *c*, ktorý sa cez vystriedanie spodnou malou sekundou *h*¹ vracia do základného tónu nasledujúceho akordu C dur.

Príklad 20: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty 4 – 7

Posledné takty lutnového partu sa nesú v intenciách zápisu altu a basu s čiastočnou implementáciou sopránu v kadencii v desiatom takte. Skladba sa končí akordom G dur s durovou terciou.

Príklad 21: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty 8 – 12

Voi siete la mia stella (Voi sete la mia stella)

RISM ID no.: neuvedené

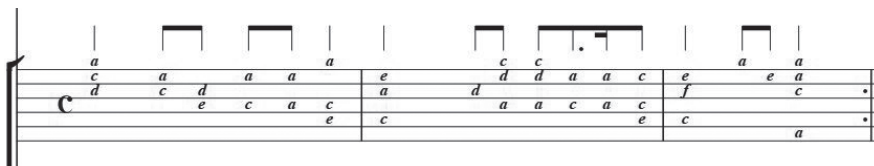
Villanella pochádza z tretej knihy Marenziových villanell z roku 1585,⁸⁰ publikovanej v Benátkach tlačiarom Giacomom Vincentim (Benátky, 1585). Skladba sa nachádza na strane 25 a má rovnakú štruktúru ako predchádzajúce skladby – prvá strofa je vytlačaná s notovým záznamom a nasledujúce tri strofy, každá v rozsahu štyroch veršov, sú vytlačené na ostávajúcom mieste fólia pod notovanou prvou strofou. Rozsah tretej knihy je 30 strán, obsah skladby zbierky sa uvádza na konci výtlačku. Pôvodná villanella sa nachádza v lutnovej knihe *Thesaurus Harmonicus* na fóliu O r, strana 54, v úprave

⁷⁹ Hmat *barré* znamená priloženie ukazováka ľavej ruky cez viac ako tri struny na rovnakom pražci a priloženie ostatných prstov na akordické tóny.

⁸⁰ Opäť sme mali k dispozícii reedíciu z roku 1592.

pre hlasy S, A, B a lutnový tabulatúrny part. Besardova intavolácia vychádza primárne zo zápisu altu a basu. Intavolátor sa snaží o čo najvernejšie rešpektovanie vedenia prítomných hlasov. V prvom diele sledujeme v tabulatúrnom zápise na prvej dobe akord C dur, ktorý zaznieva ako trojhlas napriek tomu, že vo vokálnych hlasoch je len tón *c*, a to v parte basu. Za ním nasledujú intervaly descendenčného charakteru vychádzajúce z hlasov altu a basu. Posledná doba prvého taktu je intavolovaná ako tóny *e-g-g¹*, pričom Besard vypúšťa z akordu tón *cis²* v sopránovom hlase. Naopak, na prvej dobe 2. taktu dopĺňa akord o tón *a¹*, ktorý je intavolovaný o oktávu nižšie (hmat *a*). To vyplýva z protipohybu vedenia hlasov susedných akordov. Tón *c²* zo sopránu Besard intavoluje o oktávu nižšie (hmat *d*), pravdepodobne na základe nasledujúceho hmatu F dur (hmat *a-d-c*), ktorého je súčasťou. Lutnista tým rešpektuje polohu hmatníka a lepšie zvukové možnosti lutny. Záverečnú kadenciu necháva vyznieť vo vokálnych hlasoch a prieťažnú kvartu (tón *g¹*, hmat *a*) opakuje až po jej nástupe v alte. Finálny akord necháva zaznieť v štvorhlase s durovou terciou a podporuje tak unisono vo vokálnych hlasoch.

Príklad 22: Jean-Baptiste Besard: *Voi sete la mia stella* – intavolácia, takty 1 – 3



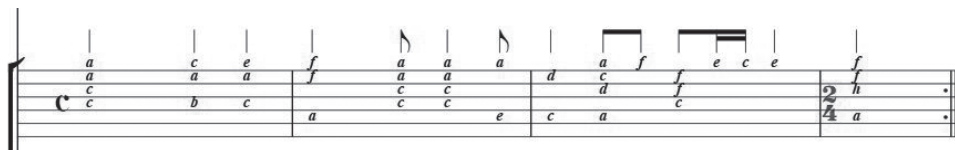
V druhom diele villanelly Besard pokračuje metódou intavolovania basu a altu rovnakým spôsobom s dopĺňaním akordických tónov do tabulatúrneho zápisu lutny. Z tohto hľadiska vidíme, že už v prvom takte podporuje nástup basu trojhlasným akordom bez kvinty, ale so zdvojeným basom, ktorý využíva ako zádrž, a pokračuje tónom *e¹* zodpovedajúcim nástupu altu. Na tretej dobe zapisuje do tabulatúry tón *e¹*, ktorým podporuje zvukovosť sopránového partu, a aj na štvrtej dobe preberá tón zo sopránového hlasu (*d²*), ktorý však umiestňuje o oktávu nižšie, aby využil zvukovosť prázdnych zborov lutny.

Na prvej dobe nasledujúceho taktu obohacuje vokálne hlasy začlenením tónu *c¹* do tabulatúry, čím vytvára kvintakord F dur. Na druhej dobe používa sopránový tón *e²* intavolovaný o oktávu nižšie, nepoužíva však altový hlas *g¹*, pomocou ktorého mohol využiť prázdny zbor lutny. Nevytvoril by tým nežiaduce paralelizmy v krajných hlasoch. V nasledujúcom akorde zotrúva na intavolovaných tónoch *c* a *e* z predchádzajúceho hmatu a dopĺňa ich o oktávu *c¹*, ktorá je súčasťou altového hlasu. To má logické vyústenie v nasledujúcom hmate, ktorým dochádza k protipohybu, vrchný hlas lutny klesá poltónovým krokom a vnútorný hlas poltónovým krokom stúpa, bas klesá o kvintu podľa vokálneho basového hlasu. Tu Besard opäť používa techniku hmatu *barré*, použitého v druhej polohe hmatníka lutny, a v nasledujúcom hmate dopĺňa vokálne hlasy o kvintu (*e¹*).

V šiestom takte villanelly sledujeme prieťažný akord (*e-a-h*), ktorému sa však vyhne použitím oktávy *e-e¹*, a na druhej dobe zapisuje len rozvedenie kvarty do tercie (*gis¹*, hmat *b*), čím vytvára súzvuk E dur bez kvinty. Prieťažnú kvartu necháva len v parte vokálneho altového hlasu. V nasledujúcom akorde dochádza k rozvedeniu do tónu *a¹*, ktorý Besard umiestňuje podľa rozsahu lutny do vrchného hlasu. V ďalších dobách taktu vidíme, že zápis altového a basového hlasu zodpovedá vokálnej predlohe, na

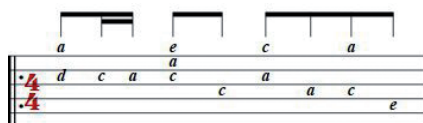
v tomto prípade za nedostatok, pretože mohol hmat rozviesť do nasledujúceho akordického tónu *d* (hmat *f* alebo *a* ako prázdny zbor).⁸¹ Kadenciu v treťom takte stavia na base a alte vokálnych hlasov a dopĺňa ich o akordické tóny daných akordov. Aj v tomto prípade vidíme križenie hlasov, soprán intavoluje pod alt. Z rytmického hľadiska nenachádzame žiadnu odchýlku, Besard sa snaží dodržiavať rytmickú štruktúru vokálnej predlohy.

Príklad 25: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takty 1 – 4

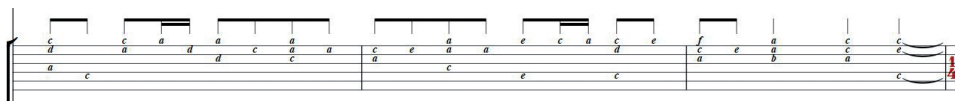


Od piateho taktu evidujeme dôsledné intavolovanie basového hlasu, ktorý je na jednotlivých dobách doplnený tónmi z altu a sopránu. V šiestom takte, vzhľadom na rozsah nástroja, spracováva predovšetkým alt a bas, s občasným dopĺňaním akordických tónov ako v prípade tretej doby, keď pridáva do najvyššieho hlasu lutnového zápisu tón *g*¹ (hmat *a* / prvý zbor). V ôsmom takte na prvej dobe intavolátor pridáva tón *fis*¹ (hmat *e*) ako smerný tón do tónu *g*¹ v nasledujúcom akorde, avšak v ďalšom akorde smeruje chybné do tónu *d*¹ (hmat *a* / druhý zbor). Adíciou tónu *fis*¹ vytvára súzvuk tónov *fis*¹-*c*²-*e*² (tóny *c*²-*e*² sa nachádzajú vo vokálnom parte) s tritónom medzi *fis*¹ a *c*². Na tretej dobe taktu pozorujeme intavoláciu akordu A dur, ktorý Besard zapisuje v záujme prísneho sledovania tónov basového vokálneho hlasu bez tercie (*cis*²) v tvare *a*-*e*¹-*a*¹ (hmat *a*-*c*-*c*). Súzvuk vokálnych hlasov (unisono v oktávovej vzdialenosti) na poslednej dobe oproti tomu dopĺňa o tón *fis*¹ (hmat *e*), čím vytvára durový akord *d*-*fis*¹-*a*¹ (hmat *c*-*e*-*c*).

Príklad 26: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takt 5



Príklad 27: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takty 6 – 8

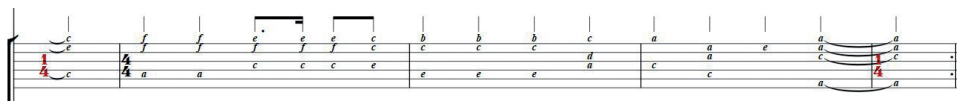


V záverečných štyroch taktach nachádzame v zápise lutnového partu rytmickú zhodu s vokálnymi hlasmi villanelly. Použitím hmatu *barré* sa dostáva do druhej polohy hmatníka lutny (tretia doba / takt 10). Keďže si Besard v jedenástom takte

⁸¹ Pojem prázdny zbor znamená v terminológii lutnových nástrojov nestlačený hmat, zbor zaznieva samostatne len rozkmitom pravej ruky.

zvolil hmat v prvej polohe ako výsledok vedenia hlasov z predchádzajúceho taktu, a teda vynecháva kvintu akordu E dur (tón *h*), nemôže vytvoriť intavoláciu zväčšeného kvintakordu na tretej dobe v takte. Prikláňa sa k jednoduchšiemu variantu intavolácie. V záverečnej kadencii umiestňuje prieťažnú kvartu sopránu do vnútorného hlasu tabulatúry, altový hlas zapisuje ako najvyšší hlas lutnového partu a prísne rešpektuje zápis basu. Kadenciu uzatvára akordom G dur a obohacuje zvukovosť vokálnych partov o terciu a kvintu.

Príklad 28: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia viñe amata* – intavolácia, takty 9 – 13

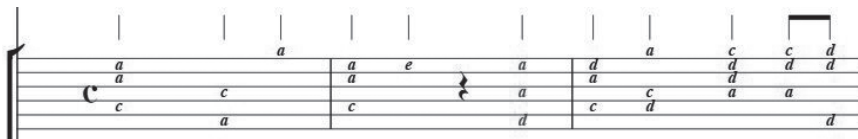


Mi parto ahi sorte ria

RISM ID no.: neuvedené

Skladba pochádza zo štvrtej knihy villanell Lucu Marenzia, ktorú v Benátkach publikoval tlačiar Giacomo Vincenti (Benátky, 1587). Je v rozsahu štyroch strof o štyroch veršoch. Skladba je vytlačená na stranách 32 a 33 – prvá strofa a noty na jednej strane a zostávajúci text piesne na druhej strane. V Besardovej lutnovej antológii nájdeme skladbu na fóliu O 3v, strana 55v, v obsadení pre soprán, alt, bas a lutnový part v podobe francúzskej tabulatúry.⁸² V prípade intavolovania Besard používa ako základ altový a basový hlas vokálnej predlohy, ktoré dopĺňa o akordické hlasy. Z rytmického hľadiska môžeme konštatovať dodržiavanie vokálnej predlohy basového hlasu, v prípade kadencií však kombinuje rytmus všetkých hlasov villanelly. V súvislosti s druhým taktom však chybné uviedol tón *fi*¹ na tretej dobe, čo sme pre zrozumiteľnosť opravili na druhú dobu.⁸³ Aj v tomto prípade sa stretne s krížením vokálnych hlasov v tabulatúrnom parte lutny, sopránový hlas je často intavolovaný o oktávu nižšie, čím sa dostáva do altovej polohy, čo súvisí s využívaním prázdnych zborov a dosiahnutím väčšej zvukovosti nástroja. Záverečný akord C dur intavoluje do piatej polohy hmatníka nástroja s ohľadom na rozvedenie tónu *h*¹ do tónu *c*². Pri akorde C dur používa hmat malého *barré* (takt 5).⁸⁴

Príklad 29: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 1 – 3

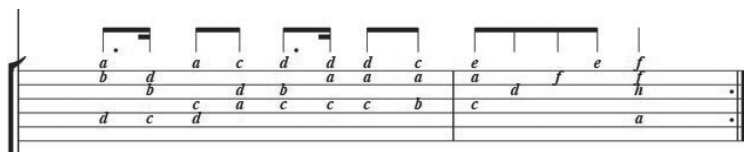


⁸² Originál Marenziovej villanelly je zapísaný o tón vyššie, my sme z hľadiska prispôsobenia vokálnych partov jednotnému ladeniu lutny *in g* pristúpili k transpozícii o veľkú sekundu nadol. Villanellu analyzujeme už v pretransponovanej podobe. Všetky vzťahy sú teda analogické s pôvodnou tóninou.

⁸³ Tým sme rešpektovali vedenie vokálnych hlasov.

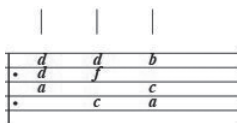
⁸⁴ Struny sa stláčajú prvým prstom do polovice hmatníka nástroja, nie v jeho celej šírke.

Príklad 30: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 4 – 5

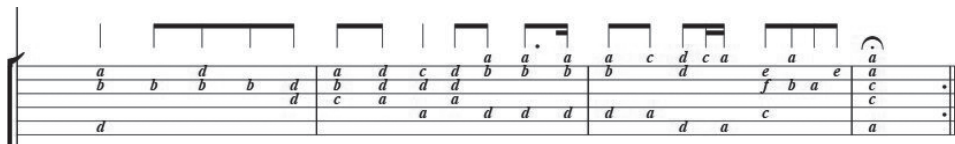


V druhom diele v šiestom takte na druhej dobe vynecháva tón h^1 (soprán) a pri-držiava sa altového a basového vokálneho hlasu. Pre druhý diel je príznačné použitie najmä prvej polohy nástroja, kde je vedenie hlasov menej náročné. Besard podľa vokálnej predlohy pridáva k jednému z tónov akordov spodnú oktavu (to je podmienené basovým vokálnym hlasom) a intavoluje terciu, ktorá sa zväčša nachádza vo vokálnom alte. V predposlednom takte používa pri akorde D dur druhú polohu hmatníka lutny s hmatom *barré*, ale v nasledujúcej osminovej note už polohu opúšťa a používa prázdne zbory. Pre akord D dur Besard z nášho hľadiska použil komplikovanú formu hmatu, ktorá neumožňuje prirodzené znenie lutny, nedodržia dĺžku basovej noty. Záverečným akordom v prvej polohe s využitím prázdnych zborov podporuje oktavový súzvuk vokálnych partov.

Príklad 31: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takt 6



Príklad 32: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 7 – 10



Dice mi la mia stella

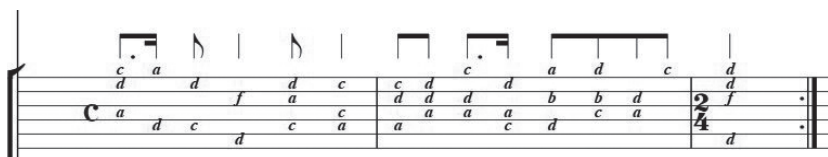
RISM ID no.: 451019596

Skladba pochádza z prvej Marenziovkej knihy villanell z roku 1584 (Benátky 1584). Villanella v rozsahu piatich strof o štyroch veršoch sa nachádza na 28. a 29. strane. V pôvodnej Marenziovkej tlači sa začína skladba od tónu d^2 a končí sa tónom h^1 . V Besardovom *Thesaure* sa nachádza intavolácia pre lutnu v ladení *in a*.⁸⁵ Lutnista uskutočnil intavoláciu altového a basového hlasu, pričom dôsledne dodržiaval basový hlas ako fundamentálnu líniu. Altový vokálny hlas predstavuje v jeho tabulatúrnom zápise diskantovú líniu a sop-

⁸⁵ Kvôli zachovaniu unifikácie ladenia pre jeden nástroj sme zachovali ladenie *in g* a skladbu pre-transponovali o jeden tón nižšie. Vzhľadom aj na tento fakt sme pristúpili k analýze intavolácie už v jej transponovanej forme.

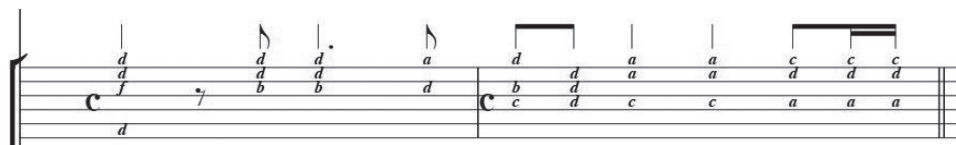
ránový vokálny hlas parciálne zaznamenáva o oktávu nižšie, používa ho ako stredný hlas lutnového zápisu. V prvom diele sledujeme zápis s využitím prázdnych zborov lutny, čím lutnista dosahuje väčšiu rezonanciu nástroja, jedine v prípade hmatu B dur na druhej osmine druhej doby používa hmat *f* (tón d^1), ktorý však mohol tiež využiť ako prázdny druhý zbor. Záverečný akord B dur rieši hmatom *barré* v tretej polohe hmatníka lutny, s doplnením durovej tercie a kvinty do kvintakordického tvaru.

Príklad 33: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 1 – 3



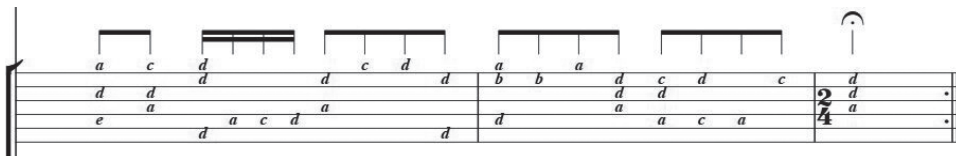
V štvrtom takte na poslednej osminovej hodnote vynecháva durovú terciu, ktorá zaznieva v sopránovom hlase, namiesto nej k tónu c^1 pridáva tón g^1 . Podobný prípad vynechania sopránového tónu sa vyskytuje v nasledujúcom takte. Jediná výnimka je na druhej osminovej note prvej doby, keď tón c^2 zapisuje do altu v lutnovom parte.

Príklad 34: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 4 – 5



Záverečné tri takty villanelly intavoluje nasledovne: na prvej dobe šiesteho taktu umiestňuje sopránový tón c^2 do altu lutnovej tabulatúry, na tretej dobe vytvára kombináciou basového a altového vokálneho hlasu linearitu v tabulatúrnom zápise a dopĺňa ju o tón f^1 (hmat d), kvintu v kvintakordickej štruktúre B dur. V predposlednom takte anticipuje tón g^1 jeho zápisom do lutnovej tabulatúry, pričom jeho reálny nástup v sopráne je až na druhej osminovej note prvej doby. V záverečnej kadencii zdôrazňuje predovšetkým lineárnu štruktúru altového hlasu v kombinácii s basovým fundamentom.

Príklad 35: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 6 – 8



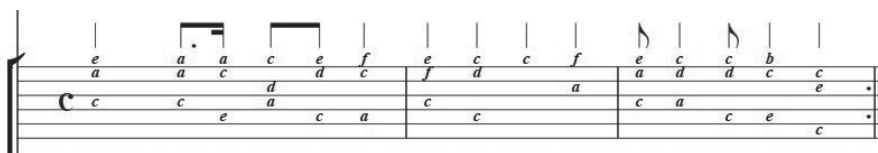
Non posso più soffrire

RISM neuvedené

Skladba pochádza z piatej knihy Marenziových villanell (Benátky, 1587), kde je uvedená na strane 14. Villanella má 4 strofy po 6 veršov, začína sa od tónu d^2 a končí sa

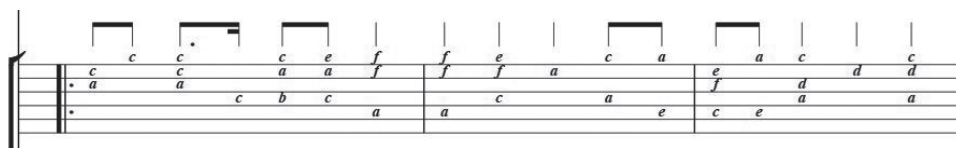
na g^1 . Nachádza sa na dvoch stranách 15 – 16. V Besardovej antológii uvedenú skladbu nájdeme na fóliu O 4r, strana 56r, v rozsahu deviatich taktov. Ako sme už vyššie spomenuli, pod tromi hlasmi *superius*, *altus*, *bassus* sa vyskytuje francúzska lutnová tabulatúra pre lutnu v ladení *in g*. V prípade intavolovania vokálnych hlasov do lutnovej tabulatúry vychádzal Besard z basového a altového vokálneho hlasu. Marenziovu skladbu neobohacuje melodicky, stavia na prísnom dodržiavaní rytmu vokálnych hlasov. V niektorých prípadoch však dopĺňa tóny do tabulatúrnej horizontálnej štruktúry. Sopránový hlas umiestňuje do tabulatúry ako vnútorný hlas alebo dopĺňa neúplný vokálny súzvuk o niektorý akordický tón. Takýto prípad môžeme vidieť už v prvom takte na prvej dobe (umiestňuje soprán d^2 o oktávu nižšie, v tabulatúre znak *a*) alebo na tretej dobe, kde druhá osminová nota dopĺňa súzvuk *d-h¹-d²* vo vokálnom parte o tón f^1 v tabulatúrnom zápise (znak *d*).

Príklad 36: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 1 – 3



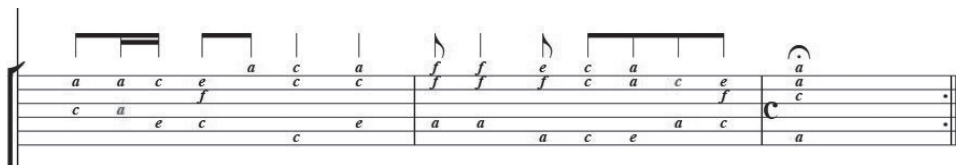
Druhý diel villanelly Besard intavoluje so začiatkom v štvrtom takte. Na prvej dobe dopĺňa znak *c* (tón e^1), ktorým vytvára kvintakord *a-c-e* a obohacuje ním Marenziovu vokálnu predlohu. Na druhej osminovej note následne intavoluje reálny altový tón a^1 prostredníctvom znaku *c* na prvej linajke tabulatúry. Druhá doba taktu zdôrazňuje basovú líniu tým, že súzvuk zaznieva iba na jej prvej osminovej note, ďalej pokračuje len bas, čím sa Besard vyhol opakovaniu rovnakého súzvuku. Nasledujúca doba je založená na zápise altu a basu vokálnych hlasov v pôvodnej hlasovej polohe. Sopránový part je umiestnený o oktávu nižšie, do stredného hlasu tabulatúry (znak *a*). Posledná doba v lutnovom parte pokračuje zápisom basu a altu, vynecháva však terciu. Namiesto toho Besard umiestňuje do súzvuku kvintu (hmat *f* na druhej linajke). V piatom takte na druhej dobe intavoluje kvintakord G dur znejúci vo vokálnej predlohe počas dvoch dôb. Besard však zvolil rytmický variant dvoch štvrtových hodnôt, keď tón *g* (znak *a*) zaznie až na tretej dobe. Posledná doba predstavuje zápis basu a altu vokálnej predlohy. V šiestom takte intavolátor zdvojuje na prvej dobe v oktáve tón *d* (znaky *c* a *f* v tabulatúre) a vynecháva kvintu. Tercia, ktorou je tón fis^1 , je tým pádom zachovaná v najvyššom hlase tabulatúrneho zápisu. Podobnú štruktúru vidíme aj na tretej dobe predchádzajúceho taktu, teraz však Besard pracuje s akordom F dur, keď na tretej dobe dopĺňa tón *f* a vytvára tým opäť oktavové zdvojenie.

Príklad 37: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 4 – 6



V siedmom takte Besard v basovom hlase tabulatúrneho zápisu uvádza dvakrát znak *c*, čo však nekorešponduje s basovým vokálnym partom. Pravdepodobne ide o chybu pri tlači. Kým basový vokálny hlas klesá na tónoch *g – f – e*, pôvodný tabulatúrny zápis ostáva na rovnakých tónoch *g – g* (hmaty *c – c* / štvrtý zbor).⁸⁶ Podobne ako v predchádzajúcich prípadoch nie je jeho spôsob zápisu lutnového partu veľmi nápaditý, striktne dodržiava rytmus vokálnej predlohy. Intavolovaný vokálny alt a bas dopĺňa o kvintu, zriedkavo o terciu. Zaujímavo, avšak skôr chybne, riešil záverečnú dobu taktu 8, keď do vrchného hlasu na druhom zbore zapisuje hmat *c* (hmat predstavuje tón *e*¹), pričom v altovom hlase necháva Marenzio zaznieť terciu durovej dominanty *fis*¹, čím vzniká súzvuk *c-e-fis-a*, ktorý, samozrejme, môže vo vokálnej polyfónii 16. storočia vzniknúť prostredníctvom linearity hlasov, tu však predpokladáme skôr chybný zápis v lutnovom parte.⁸⁷ Finálny tón *g* vo vokálnych hlasoch villanelly obohacuje Besard akordom *G dur* v štvorhlasnej úprave s použitím prázdnych zborov.

Príklad 38: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 7 – 9



Komparácia villanell

Pri vyhľadávaní konkordancií sme boli úspešní v prípade villanelly *Fuggirò tant' Amore*, z *Il primo libro...*, ktorej konkordanciu sme našli v lutnovej zbierke holandského lutnistu Emanuela Adriansena *Novum Pratum Musicum* (Antverpy, 1592), fólio 56v,⁸⁸ a villanelly *Mi parto ahi sorte ria* z *Il quarto libro...* s konkordanciou v lutnovej tlači talianskeho lutnistu Giovanniho Antonia Terziho *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovanni Terzi da Bergamo*. (Benátky, 1599), fólio 53.⁸⁹ To nám umožnilo sledovať rozdielny spôsob intavolovania vokálnych partov do lutnovej tabulatúry. V Adriansenovej tlači sme na základe analýzy tabulatúrneho partu zistili, že ide o intavoláciu pre lutnu v ladení *in a*. Besard však intavoloval pre nástroj v ladení *in g*. Adriansenov spôsob intavolácie má virtuóznejší charakter. Vidíme to predovšetkým na rozmanitom rytmickom členení, používaní ozdôb, melodických behov a hre vo vyšších polohách hmatníka lutny. Besard sa snažil čo najviac rešpektovať vokálne party a pohyb hlasov, čoho výsledkom je prevažne akordický charakter interpretácie. Besard uvádza hlasy v poradí soprán, alt, bas a lutna, Adriansen zas v poradí lutna, *canto*, *tenore* a *basso*. V tlači textu používa repetičné znamienka, čo je bližšie súčasnej praxi, kým Besard používa značenie „*ij*“, ktoré malo tú istú repetičnú funkciu; v tom vykazuje zhodu s Marenziovou predlohou.

⁸⁶ Znak *c* sme opravili na *a* / štvrtý zbor.

⁸⁷ Znak *c* sme opravili na *e* / druhý zbor.

⁸⁸ BROWN, Ref. 18, 1592₆.

⁸⁹ BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

Autorstvo villanelly *Mi parto ahi sorte ria* sa podľa Browna pripisuje Giovannelli-mu, ale podľa *Grove Music Online* Marenziuvi. V našom porovnávacom výskume sme brali zreteľ na spôsob, akým uskutočnil intavoláciu uvedenej villanelly Jean-Baptiste Besard v *Thesauze* a taliansky lutnista Giovanni Terzi v *Il secondo Libro de Intavolatura...* (Benátky, 1599).⁹⁰ V zozname skladieb Terziho lutnovej knihy, nachádzajúcim sa na strane 123, uvádza v časti knihy nazvanej *Canzonette a 3 4 et 5 voci con le sue parole* skladbu s názvom *Mi parto ahi sorte ria* s odkazom na stranu 53. Ako autor villanelly je zapísaný Ruggiero Giovannelli. Vzhľadom na to, že Brown a Grove ju uvádzajú so sporným autorstvom, zaradili sme ju ako komparatívny materiál k Besardovým intavoláciám villanell.

Giovanni Antonio Terzi pristúpil k intavolovaniu uvedenej villanelly inak ako Besard. Terzi neuvádza samostatné vokálne party a sprievodnú lutnovú tabulatúru, ale rovno zapisuje celú villanellu do talianskej lutnovej tabulatúry⁹¹ v trojhlasnej úprave. Villanella má dvojdielnu repetičnú formu AABB. V zápise, ktorý uvádza Terzi, nachádzame terciové paralelizmy vo vrchných hlasoch doplnené basovým hlasom. Rytmus je zaznamenaný menzurálnou notáciou a všetky hlasy sú vedené prevažne syrytmicky, podporujúc homofónnu faktúru a deklamáciu textu. V porovnaní s Besardovým spôsobom intavolovania Marenziovej skladby *Mi parto ahi sorte ria* je Terziho spôsob intavolácie veľmi jednoduchý a podporuje vokálnu interpretáciu.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0006/21 „Transregionálne vzťahy prameňov duchovnej a svetskej hudby z územia Slovenska v 12. – 17. storočí“ (2021 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁹⁰ *Il secondo libro de intavolatura di liuto di Gio. Antonio Terzi da Bergamo. Nella quale si contengono fantasie, motetti, canzoni, madrigali passè mezi, et balli di varie, et diverse sorti. Novamente da lui data in luce.* (Giacomo Vincenti; Venezia, 1599) RISM 1599¹⁹.

⁹¹ Na rozdiel od francúzskej lutnovej tabulatúry používa čísla na označovanie hmatov a má inverzne zoradené linajky oproti francúzskej lutnovej tabulatúre; pozri HOTTMAR, Lutnová hudba, Ref. 9, s. 25-31.

PRÍLOHA

Konkordancie

Skladba	Originál	J.-B. Besard: <i>Thesaurus Harmonicus</i> (Kolín nad Rýnom, 1603)	Konkordancie
<i>Fuggirò tant’ Amore</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio 4 – 5.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 52r.	Emanuel Adriansen: <i>Novum Pratum Musicum</i> (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592), fólio 56v.
<i>Ard’ogn’hor il cor</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio 11r.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 52v.	
<i>Ahime che col fuggire</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio A4r (fólio 6 – 7).	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 53r.	
<i>Andar vidi un fanciul</i>	<i>Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio</i> (Benátky, 1592) fólio 9. ⁹²	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 53v.	
<i>Lasso quand’avran fin</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592) fólio 25.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 54r.	
<i>Voi siete la mia stella</i>	<i>Il Terzo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592) fólio 23.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 54v.	
<i>Dolce mia vitè’amara</i>	<i>Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marenzio</i> (Benátky, 1592) fólio 13.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 55r.	
<i>Mi parto ahi sorte ria</i> ⁹³	<i>Il Quatro Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio</i> (Benátky, 1592) fólio 30	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 55v.	Giovani Terzi: <i>Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovani Terzi da Bergamo</i> (Giacomo Vincenti, Benátky, 1599), fólio 53r.
<i>Dice mi la mia stella</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle a tre Voci</i> (MDXCV) (Vincenti, Benátky, 1595), fólio 28.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 56r.	
<i>Non posso più soffrire</i>	<i>Il Quinto Libro Delle Villanelle A tre Voci con una a Quatro</i> (Girolamo Scotto, Benátky, 1591), fólio 14 .	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 56v.	

⁹² MARENZIO, Luca *Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio* (Venetia 1592) [online]. [cit. 16. 05. 2021] <dostupné na internete> <https://play.google.com/books/reader?id=zhDq1lgC9MgC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA30>

⁹³ V Brownovom katalógu tlači do roku 1600 sa nachádza uvedená skladba s pripísaním autorstva Ruggierovi Giovanellimu, pozri BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, s. 436, 532.

⁹⁴ BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

DI GIO: ANTONIO TERZI. 53

ciffime pa role che mi può far bea to Come ui uer pois'io

senz'alm'e core Porgim'aita Amo re Porgim'a- ita A mo re.

Del Gio- uanello.

Mi parto ahi forteria e'l cor ui lascio e l'affitt'alma mi a

Nè morò nò nò ch'amor non uole nò ch'amor non uole à dio à dio dol-

ciffi mo ben mio dolciffi mo ben mi o.

Di Giulio Renaldi à Cinque Voci

Se di dolor Se di dolor io potef si mori re io potef si mori-

re donna crudele m'hauresti già morto già mor to già mor to m'hauresti

Obr. 1: MARENZIO Luca: *Mi parto ahi sorte ria*.

In: Giovanni Terzi: *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovanni Terzi da Bergamo* (Benátky, 1599), fólio 53r.

PRATVM

F Vggiò. A 3. *f*

CANTO.

F Vggiò / Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiam-
m'e le cate- ne Che tengono quest'alm'in tanto pene.

TENORE.

F Vggiò / Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiam-
m'e le cate- ne Che tengono quest'alma in tante pe- ne.

BASSO.

F Vggiò / Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiamm'e ca-
te- ne Che tengono quest'alma in tante pene.

Fuggirò tanto, tanto,
Che cessarà il mio pianto,
Il nodo, l'arco, e l'itrale,
Che tien qu'est'alma, in doglia aspra e mortale.

Fuggirò dunque Amore,
Sciolto dal fiero ardore,
E diò nel fuggire
Donna tu se cagion del mio martire.

Fuggirò il forte laccio,
E evvirò d'impaccio,
Ne di fuggir mi pento,
E scemar qu'est'ardor che nel cor sento.

Obr. 2: MARENZIO Luca: *Fuggirò tant' Amore*.

In: ADRIANSEN, Emanuel: *Novum Pratum Musicum*. (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592),
fólio 56v.

Summary

INTABULATION OF THE VILLANELLES OF LUCA MARENZIO IN THE LUTE PUBLICATION “THESAURUS HARMONICUS” (KÖLN, 1603) ACCORDING TO JEAN-BAPTISTE BESARD

The study presented here has evaluated the occurrence of compositions by the Italian composer Luca Marenzio in Slovak music collections of the 16th and 17th centuries. Essential information from the findings hitherto is the fact that in an inventory of the music collection of the Church of St. Martin in Bratislava in 1616 we find under Number 20 the publication Marenzio Luca. *Madrigalia quinque vocum antea Venetis* ... (Paul Kaufmann, Nürnberg, 1601), which, as RISM 1601 attests,¹² contains 146 of Marenzio's compositions and one composition by Antonio Bicci from Florence. Besides Bratislava, we find Marenzio's works also in the Bardejov and Levoča collections of music from the 16th and 17th centuries. These are sacred compositions, which we find in publications by Abraham Schade especially from 1611 and 1612, and also among manuscript music items like *Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I.* (Ján Šimbracký's Tablature Collection I.) sign. 13 992 (3A) and *Rukopisný zborník* (Manuscript Collection), sign. 74 A. Myrányi's catalogue of the *Bardejov Collection of Music* registers 5 pieces by Luca Marenzio.

What was of particular interest to us, however, was Jean-Baptiste Besard's lute publication *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), where we find ten of Marenzio's villanelles from the years 1584 – 1587, which Besard intabulated. We were also interested in his method of approaching the individual vocal compositions and bringing their music into the tablature entry of the lute. Having analysed the intabulation of all compositions, we have ascertained that the lutist took the bass and alto/tenor voice of the vocal model as his foundation and either omitted the soprano voice, or at an opportune moment incorporated it in the tablature as a median voice. In many cases he sought to respect the acoustic potential of the instrument, and at suitable places he complemented the vocals with chordal tones in a context of triads. As regards the rhythms, he sought to respect the structuring of the vocals. Compared, however, with Adriansen's intabulation of *Fuggirò tant' amore*..., Besard's is not so inventive and “virtuoso”. On the other hand, when compared with the intabulation by the Italian lutist Giovanni Terzi of the Giovanelli/Marenzio villanelle *Mi parto* ..., Besard's mode of intabulation represents an adequate answer to the lyrical villanelle.