

Marcin Szelest

„IO SON FERITO, AHI LASSO” GIOVANNIEGO PIERLUIGIEGO  
DA PALESTRINA I „VENITE EXSULTEMUS” ADAMA  
JARZĘBSKIEGO — WOKALNY PIERWOWZÓR  
W INSTRUMENTALNYM OPRACOWANIU

Wśród dwudziestu siedmiu utworów instrumentalnych Adama Jarzębskiego zachowanych w rękopisie nr 111 Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu<sup>1</sup>, znajdujemy się obecnie w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie<sup>2</sup>, osiemnaście tytuły łacińskie. Tytuły te są incipitami tekstów słownych opracowanych przez Jarzębskiego utworów wokalnych innych kompozytorów. Dotychczas zidentyfikowano pięć pierwowzorów „transkrypcji instrumentalnych” polskiego twórcy<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> *Canzoni Concerti | A Due, Tre è Quattro Voci, | Cum Basso Continuo | Di | Adamo Jarzēbsky | Polono | Anno | MDCXXVII*. Opis rękopisu znajduje się w: Adam Jarzębski: *Canzoni e concerti*. Wyd. Wanda Rutkowska. W: *Monumenta musicae in Polonia*. Red. Jerzy Morawski. Seria A (*Opera omnia*). Red. Zygmunt M. Szwejkowski. Kraków 1989 s. VIII—IX. Wprawdzie manuskrypt ten wyróżnia za pomocą numeracji dwadzieścia osiem utworów Jarzębskiego, jednak koncerty: *Cantate Domino* i *Secunda pars*, stanowią bez wątpienia dwie części tego samego utworu: na końcu pierwszego z nich widnieje inskrypcja „sequitur Secunda Pars”. Tak też potraktowała je Wanda Rutkowska, numerując utwory kompozytora w indeksie tematycznym (jw., s. XXII—XXVII).

<sup>2</sup> Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Ocalone źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*. „Muzyka” XXXIX 1994 nr 2 s. 3—4.

<sup>3</sup> Podaje za: Andrzej Chodkowski: *Adama Jarzębskiego transkrypcje instrumentalne dzieł włoskich mistrzów*. W serii: *Pagine*. T. III Kraków, Warszawa 1979 s. 112.

tytuł utworu Jarzębskiego	pierwowzór wokalny
<i>Diligam te Domine</i>	Alessandro Striggio: <i>Nasce la pena mia</i> (madrygał 6-głosowy)
<i>In Deo speravit</i>	Claudio Merulo: <i>In Deo speravit</i> (motet 6-głosowy ze zbioru <i>Il primo libro de Motetti</i> )
<i>Susanna videns</i>	Orlando di Lasso: <i>Susanne un jour</i> (chanson 5-głosowa)
<i>Cantate Joh. Gabrielis</i>	Giovanni Gabrieli: <i>Cantate Domino</i> (motet 6-głosowy ze zbioru <i>Sacrae Symphoniae</i> )
<i>Corona aurea</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina: <i>Corona aurea</i> (motet 5-głosowy)

Podczas prac przygotowawczych związanych z IX Festiwalem Muzyki Dawnej w Krakowie, poświęconym Adamowi Jarzębskiemu w 350. rocznicę jego śmierci, natrafiłem na pierwowzór wokalny jeszcze jednego utworu tego kompozytora. Koncert *Venite exsultemus* okazał się opracowaniem madrygału Giovanniego Pierluigiego da Palestrina *Io son ferito, ahi lasso*<sup>4</sup>. Różnica w tytułach obu kompozycji sugeruje, iż Jarzębski miał do czynienia raczej z łacińską kontrafakturą tego madrygału, niż z samym oryginałem<sup>5</sup>. To „ogniwo

<sup>4</sup> Wydanie współczesne: *Pierluigi da Palestrina's Werke*. T. XXVIII: *Erstes und zweites Buch der vierstimmigen und drittes Buch (aus Sammelwerken) drei- bis sechsstimmiger Madrigale von Pierluigi da Palestrina*. Wyd. Franz Xaver Haberl. Leipzig [b. d.] Breitkopf & Härtel. Reedycja brytyjska Farnborough 1968 Gregg International Publishers Limited s. 179—183. Według przedmowy wydawcy (jw., s. VII—VIII) madrygał ten zachował się w trzech głównych źródłach: *Il III libro delle Muse à 5 v.* (Venetia 1561 Ant. Gardano), *Prima stella de' Madrigali à 5 v.* (Venetia 1570 Girol. Scotto), *Gemma musicalis. Libro I.* (Noribergae 1588 Cath. Gerlach), oraz w trzech pobocznych: *Galilei Vinc. II. Fronimo Dialogo ecc.* (Venetia 1568 Girol. Scotto) — tabulatura lutniowa; *Regole, passaggi etc.* (Venetia 1594 Giac. Vincenti) — jako modelowy przykład do figuracji w rozdziale traktującym o regulach śpiewu i ćwiczeniach interwałowych; *Hortus musicus* (Pataviae 1606 Matth. Neuninger) — jako motet z następującym łacińskim tekstem: „Succurrite ah lasso, vos sancti Dei, tergite flebiles nostras et genas; considerate jam nostros labores, quibus onusti olim et fuistis. Ergo communem ob gratiam Sanctorum afferte miseris vestram opellam in hac tristitia funesta valle, et intercedite pro nobis semper”.

<sup>5</sup> Analogiczna sytuacja zachodzi w przypadku pary *Diligam te Domine* (Jarzębski) — *Nasce la pena mia* (Striggio). W drugim tomie tabulatury pelplińskiej (k. 45v—46r) zachowała się intabulacja madrygału Striggia, zatytułowana *Nasce la penlnia mia | Alexandri Striggii | à 6 | Textus suppositus Diligam te Domine*. Por.: *The Pelplin Tablature. A Thematic Catalogue*. Wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska. W serii: *Antiquitates musicae in Polonia*. T. I Warszawa 1963 s. 108 (nr 202), oraz: *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 2*. Wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska. W serii: *Antiquitates musicae in Polonia*. T. III Warszawa 1965 s. 98—99. (Za informację tę, jak również za wiele cennych uwag związanych z tym artykułem, składam serdeczne podziękowanie dr Aleksandrze Patałas z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.) W tomie trzecim tej samej tabulatury (k. 12v—13r) znajduje się również intabulacja madrygału Giovanniego P. da Palestrina *Io son ferito, ahi lasso*, określona jednak jako „Palestinae | à 5 | In tono | «Quanti mercenarii»”. Por.: *The Pelplin Tablature. A Thematic Catalogue...*, jw., s. 198 (nr 314), oraz: *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 3*. Wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-

pośrednie” pozostaje jednak nieznane, a z analizy utworu Jarzębskiego wynika, że jego warstwa muzyczna musiała być niemal (jeśli nie całkowicie) identyczna z wersją Giovanniego Pierluigiego da Palestrina. Z tego też powodu w poniższych rozważaniach odnoszę opracowanie polskiego kompozytora do madrygału *Io son ferito, ah! lasso*<sup>6</sup>.

W opracowaniu Jarzębskiego dają się wyraźnie wyodrębnić dwie warstwy: 1) warstwa zaczerpnięta z wokalnego pierwowzoru. Jest ona tworzona przez głos basso continuo, będący w istocie basso seguente madrygału, oraz przez głos Soprano, cytujący frazy głosów wyższych madrygału lub ich fragmenty; 2) warstwa stworzona przez Jarzębskiego za pomocą diminuowania warstwy pierwszej oraz wypełniania autonomicznym materiałem przerw pomiędzy (ozdobionymi) cytatami z wyższych głosów madrygału. Przybiera ona postać dialogowo-koncertującą dzięki wprowadzeniu obsady a due.

Głos basso continuo w utworze Jarzębskiego pokrywa się niemal całkowicie z najniższym aktualnie brzmiącym głosem madrygału Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, czyli z jego „idealnym» basso seguente”<sup>7</sup>. Wyjątki od tej reguły są niezbyt liczne i należą do trzech kategorii:

1) Alteracje. Jarzębski w głosie basso continuo swojej kompozycji dziesięciokrotnie obniża lub podwyższa odpowiednie dźwięki madrygału Palestriny (obniżenie dźwięku *h* w t. 12/6<sup>8</sup>, 30/15, 51/26, 121/61, 130/65; podwyższenie dźwięku *c* w t. 15/8, 57/29, 86/43, 142/71; podwyższenie dźwięku *g* w t. 18/9). Dwie z tych alteracji — zachodzące w t. 15/8 i 18/9 — jako mniej oczywiste nie zostały zaproponowane przez wydawcę utworu *Io son ferito*... Ich wprowadzenie przez Jarzębskiego może wynikać z jego własnego stosunku do *musica ficta*, ale może też być odzwierciedleniem sytuacji w źródle będącym podstawą jego opracowania.

2) Zmiana wysokości dźwięków. W t. 65 utworu Jarzębskiego pierwszym dźwiękiem jest *f*<sup>1</sup>. W odpowiednim miejscu wokalnego pierwowzoru (t. 33) znajdujemy jednak dźwięk *d*<sup>1</sup> (najniższym głosem kompozycji jest w tym miejscu Tenor I). Wyjaśnienie tej sytuacji może być również dwojakie: albo polski

-Sutkowska. W serii: *Antiquitates musicae in Polonia*. T. IV Warszawa 1965 s. 40—41. Pod intabulacją tą podpisany jest następujący tekst: „Quanti mercenarii in domo patris mei abundant p[er] anibus], ego autem hic fame pereo. Surgam et ibo ad patrem meum et dicam ei: Pater, peccavi in caelum et coram te; iam non sum dignus vocari filius tuus, fac me sicut unum de mercenariis tuis”. Wobec odmiennego tekstu, którego struktura wpłynęła na obraz rytmiczny tej intabulacji, nie można doszukiwać się jej bezpośredniego związku z opracowaniem Jarzębskiego. Stanowi ona jednak świadectwo znajomości tego utworu w Polsce, i to w wersji z łacińskim tekstem.

<sup>6</sup> Numeracja taktów obu utworów oraz wszystkie przykłady nutowe oparte są na cytowanych wydaniach współczesnych (zob. przyp. 1 i 4).

<sup>7</sup> Por.: Andrzej Chodkowski: op. cit., s. 115.

<sup>8</sup> Numeracja taktów: Jarzębski/Giovanni Pierluigi da Palestrina.

kompozytor zaczerpnął tę wersję ze źródła, z którego korzystał, albo też zdecydował się na zmianę w stosunku do niego<sup>9</sup>. Zmiana ta uściśliła imitację względem taktu 59/30, gdzie w analogicznym punkcie tej samej frazy, przeprowadzanej w głosie basowym madrygału o sekstę niżej, znajdujemy dźwięk *a*.

3) Łączenie krótszych wartości rytmicznych w dłuższe. Jarzębski w swoim opracowaniu ośmiokrotnie łączy dwa sąsiadujące ze sobą w madrygale Giovanniego Pierluigiego da Palestrina dźwięki o tej samej wysokości po to, by uzyskać jeden dłuższy. O ile trzy pierwsze przypadki rozproszone są po różnych odcinkach utworu (t. 41/21, 55—56/28, 69/35), o tyle wystąpienie pięciu takich sytuacji w zakończeniu (t. 121/61, 124/62, 131/66, 137/69, 143/72), związanym w kompozycji wokalne z ostatnią liniijką tekstu („che sol m'abbia a sanar chi m'ha ferito”), pozwala przypuszczać, iż wersja przekazana przez Jarzębskiego może odzwierciedlać w tych przypadkach stan źródła, z którego korzystał. Łączenie krótszych wartości w dłuższe byłoby tam związane z przystosowaniem istniejącej muzyki do nowego (łacińskiego) tekstu<sup>10</sup>. Z tą samą procedurą może wiązać się także sytuacja w t. 41/21<sup>11</sup>.

Najwyższy głos *Venite exsultemus* Jarzębskiego („Soprano”) również oparty jest na materiale pochodzącym z madrygału *Io son ferito, ah! lasso*. Czerpie on głównie z dwóch najwyższych głosów pierwowzoru. Materiał głosów środkowych (Tenor I i Tenor II) wykorzystany jest tylko sześć razy (Tenor I: t. 60—62/30—31, 131—133/66—67, 139—141/70—71; Tenor II: t. 26—28/13—14, 53—55/27—28, 89—93/45—47), z czego dwa przypadki (t. 60—62/30—31 i 89—93/45—47) dotyczą sytuacji, w których wyższe głosy pauzują. Jarzębski nie wprowadził w swoim opracowaniu ani jednego dosłownego (niezornamentowanego) cytatu całej frazy madrygału. Często jednak fragment frazy pierwowzoru pojawia się w niezdiminuowanej wersji, jak choćby w przypadku początku utworu:

<sup>9</sup> W utworze Jarzębskiego dźwięk *d*<sup>1</sup> obecny jest w tym miejscu w głosie Bastarda.

<sup>10</sup> Na temat analogicznych zmian w intabulacji utworu Giovanniego P. da Palestrina zachowanej w tabulaturze pelplińskiej zob. przyp. 5.

<sup>11</sup> Andrzej Chodkowski (op. cit., s. 115) pisze, że różnice pomiędzy basso continuo w utworach Jarzębskiego a „idealnym» basso seguente” pierwowzorów wokalnych są „mało istotne”. Postawiona tu hipoteza, iż w przypadku pary *Venite exsultemus—Io son ferito, ah! lasso* przynajmniej część tych różnic może odzwierciedlać sytuację w znanej Jarzębskiemu kontrafakturze, jest oczywiście — do czasu jej odnalezienia — nieweryfikowalna. Szczegółowe porównanie linii continuo utworów polskiego kompozytora z ich znanymi bezpośrednimi pierwowzorami pomogłoby jednak ustalić, czy jest prawdopodobne, że Jarzębski zastosował opisane powyżej zabiegi w sposób arbitralny.

WOKALNY PIERWOWZÓR W INSTRUMENTALNYM OPRACOWANIU

Cantus  
 Altus  
 Tenor I  
 Tenor II  
 Bassus

lo son fe - ri - to, ahilasso,  
 lo son fe - ri - to, ahilasso,  
 lo son fe - ri - to, ahilasso, io son fe - ri - to, ahilasso, [so]  
 lo son fe - [rito]

1a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ahilasso*, t. 1—5.

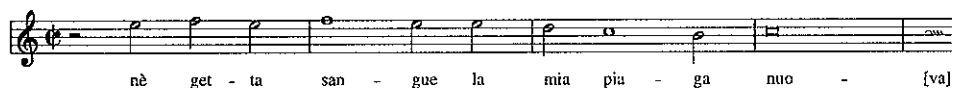
Soprano  
 Bastarda  
 Basso Continuo

Soprano  
 Bastarda  
 Basso Continuo

1b. Adam Jarzębski: *Venite exultemus*, t. 1—10.

MARCIN SZELEST

Nawet w przypadku silnego zornamentowania odpowiedniej frazy pierwowzoru, kolejne jej dźwięki stają się u Jarzębskiego „punktami zaczepienia” dla figuracji.



2a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ahi lasso*, Cantus, t. 32—35.



2b. Adam Jarzębski: *Venite exultemus*, Soprano, t. 63—69.

Sytuacje, w których głos Soprano kompozycji Jarzębskiego prowadzony jest samodzielnie, bez związku z którymkolwiek z głosów utworu Palestriny, są nieliczne (t. 16—17/8—9, 28—32/15—16, 40—42/20—21, 58—59/29—30, 79—80/40, 84—85/42—43, 101—107/51—54) i dotyczą w większości stosunkowo krótkich odcinków. Najdłuższy z nich (t. 101—107/51—54) wiąże się w madrygale ze znacznym spowolnieniem ruchu, spowodowanym deklamacją słów „che fia”. Pozbawiło to Jarzębskiego materiału melodycznego do opracowania; wykorzystanie jednak krótkich motywów, wymienianych pomiędzy obydwojma głosami solowymi, pozwoliło polskiemu kompozytorowi zachować powolny ruch zmian harmoniczných pierwowzoru, mimo iż plan harmoniczny został zmodyfikowany:

Cantus				
	[ritro]- va.		Che	fia
Altus				
		Che	fia,	[che] fia]
Tenor I				
	[ritro]- va.	Che	fia,	che
Tenor II				
		Che	fia,	[che] fia]
Bassus				
		Che	fia,	[che]

3a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ahi lasso*, t. 51—53.

WOKALNY PIERWOWZÓR W INSTRUMENTALNYM OPRACOWANIU

3b. Adam Jarzębski: *Venite exultemus*, t. 101—106.

Zakończenie utworu *Venite exultemus* (t. 144—149/72—74) na pozór wydaje się pozbawione związków z melodyką madrygału, a to za sprawą dwukrotnego wydłużenia przez Jarzębskiego przedostatniego dźwięku basso continuo. Trzykrotnie „zahaczane”  $d^2$  (pierwsze dźwięki t. 146, 147 i 148 w głosie Soprano) może być jednak interpretowane jako uwypuklenie  $d^1$  z głosu Tenor II, albo jako kontynuacja diminuowanej wcześniej linii głosu Altus. Kadencja w t. 148—149 kompozycji Jarzębskiego jest natomiast wyraźnie sfigurowaną kadencją głosu Altus madrygału:

4a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ah! lasso*, Altus, t. 73—74.

4b. Adam Jarzębski: *Venite exultemus*, Soprano, t. 147—149.

MARCIN SZELEST

O ile materiał basso continuo był z góry określony, o tyle przy doborze materiału do opracowania w głosie Soprano Jarzębski dysponował znaczną swobodą. Aczkolwiek kompozytor korzystał z posiadanych w tym zakresie możliwości w sposób nieszablony, tak iż nie można ustalić żadnej sztywnej reguły rządzącej owym doбором, można zauważyć tendencję do stosunkowo szerokiego wykorzystywania w opracowaniu imitacji poszczególnych fraz pierwowzoru. Jarzębski często wybiera do opracowania w najwyższym głosie swojego utworu ten głos madrygału, który w danym momencie imituje frazę podaną przez głos najniższy. Widać to szczególnie wyraźnie w ostatnim odcinku kompozycji:

Cantus  
 Altus  
 Tenor I  
 Tenor II  
 Bassus

Che sol m'ab - bia a sa - nar. che

che sol m'ab - bia a sa - nar chi m'ha  
 - - - to, che sol m'ab - bia a sa - nar chi m'ha  
 - nar - - - chi m'ha fe - ri - - to, che sol m'ab - bia a sa - nar  
 che sol m'ab - bia a sa - - nar chi m'ha fe - ri - to,  
 sol m'ab - bia a sa - - nar chi m'ha fe - ri - - to

5a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ahi lasso*, t. 60—69<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Strzałki wskazują ruch basso seguente w kompozycji Jarzębskiego, klamry oznaczają materiał wykorzystany i ozdobiony w głosie Soprano opracowania, krzyżyki zaś — dźwięki odpowiadające kolejnym dźwiękom pierwowzoru.



WOKALNY PIERWOWZÓR W INSTRUMENTALNYM OPRACOWANIU

Soprano

Bastarda

Basso Continuo

Second system of the musical score, continuing the vocal and instrumental parts.

Third system of the musical score, continuing the vocal and instrumental parts.

Fourth system of the musical score, continuing the vocal and instrumental parts.

5b. Adam Jarzębski: *Venite exsultemus*, t. 119—138.



Efekt takiego doboru materiału jest w obydwu przypadkach podobny. Kompozytor, wybierając z różnych głosów pięciogłosowego pierwowzoru te same frazy lub ich fragmenty i ignorując materiał innych głosów, wrywa je tym samym z polifonicznej tkanki, której są częścią składową. Wybrany materiał, przeniesiony do kompozycji a due, przeradza się w zwykłą progresję. Obecne w madrygale imitacje pomiędzy głosami stają się powtórzeniami tego samego materiału rozpoczynającymi się od innego dźwięku w tym samym głosie. Sprzyja temu także fakt, iż również w basso continuo — jako basso seguente madrygału — często „wpisane są” imitacje pomiędzy dwoma lub trzema najniższymi głosami pierwowzoru.

Głos Bastarda w opracowaniu Jarzębskiego nie cytuje samodzielnie żadnego z głosów pierwowzoru wokalnego. Jego rola balansuje pomiędzy dublowaniem i diminuowaniem głosu continuo (często o oktawę niżej od tego ostatniego) a zaangażowaniem w wymianę figuracyjnych motywów z głosem Soprano<sup>13</sup>. To właśnie obecność tego głosu pozwala Jarzębskiemu na wprowadzenie w drugą warstwę opracowania techniki dialogowo-koncertującej, właściwej dla sonaty a due<sup>14</sup>.

Ze zrozumiałych względów w percepcji utworu właśnie warstwa druga — z dużą ilością sukcesywnie wprowadzanych figuracji — wysuwa się na plan pierwszy. Czynnikiem porządkującym jej materiał są związki motywiczne między odcinkami. Szczególnie często w ciągu utworu powtarzają się dwa motywy, oba zresztą inspirowane przez pierwowzór. Pierwszy z nich to motyw repetycyjny, wywodzący się przede wszystkim z pierwszych dźwięków początkowej frazy madrygału<sup>15</sup>. W kompozycji Giovanniego Pierluigiego da Palestrina pojawia się on jeszcze jako czoło kilku innych fraz, zawsze jednak w wartościach półnutowych. Jarzębski wykorzystuje go głównie w diminucji, ponieważ wobec rozdrobnienia rytmicznego w opracowaniu zachowanie oryginalnych wartości być może uczyniłoby ów motyw mniej zauważalny dla słuchaczy.

<sup>13</sup> Z tego względu Jason Paras (*The Music for Viola Bastarda*. Bloomington, Indianapolis 1986 s. 15—16) uważa, iż poza nazwą „bastarda”, używaną w odniesieniu do instrumentu, kompozycje Jarzębskiego nie mają nic wspólnego ze stylem violi bastardy. Wiele jednak cech, które Paras identyfikuje jako charakterystyczne dla tego stylu, jak diminuowanie przez jeden instrument wielu głosów pierwowzoru i wypełnianie przestrzeni między głosami przez samodzielny materiał, czy też progresje będące wynikiem przeniesienia imitacji z kompozycji wielogłosowej do jednego głosu opracowania, możemy znaleźć u Jarzębskiego, choć — nieco paradoksalnie — nie w głosie Bastarda, a w głosie Soprano.

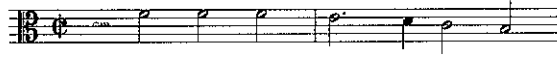
<sup>14</sup> Na temat różnic pomiędzy sonatą a due i a tre zob.: Peter Allsop: *The Italian „Trio” Sonata Form its Origins Until Corelli*. Oxford 1992 s. 25—26.

<sup>15</sup> Zob. przykł. I.

MARCIN SZELEST



Cantus, t. 20—21



Tenor II, t. 45—46

7a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ah! lasso.*



Soprano, t. 39—42



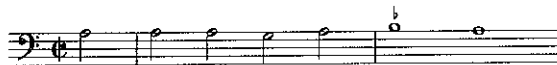
Soprano, t. 89—92



Soprano, t. 52—53

7b. Adam Jarzębski: *Venite exsultemus*<sup>16</sup>.

Drugi motyw związany jest z zakończeniem pierwszej frazy madrygału, gdzie Jarzębski diminuuje charakterystyczny krok sekundy małej w dół (*clausula tenorisans*)<sup>17</sup>. Takim samym krokiem kończy się jeszcze kilka innych fraz pierwowzoru. Polski kompozytor niemal zawsze ozdabia go za pomocą identycznej figury diminucyjnej, nawiązując przez to kilkakrotnie w ciągu utworu do jego początku.



Bassus, t. 25—26



Bastarda, t. 49—52

8a. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Io son ferito, ah! lasso.*

<sup>16</sup> Zob. także przykl. 2.

<sup>17</sup> Zob. przykl. 1.



Cantus, t. 62—63



Soprano, t. 123—125.

8b. Adam Jarzębski: *Venite exultemus*.

Także ostatnia kadencja, zaczerpnięta z głosu Altus madrygału, zdiminuowana jest za pomocą tej właśnie figury, co przyczynia się walnie do uzyskania wrażenia spójności motywicznej kompozycji<sup>18</sup>.

Jeszcze jednym świadectwem dużej zależności opracowania Jarzębskiego od pierwowzoru jest partykulacja formy. Polski kompozytor zachował w swoim utworze wiele szczegółów rozczłonkowania madrygału: przede wszystkim najważniejsze kadencje w t. 37—38/19, 88—89/44—45, 117—119/59—60, ale także charakterystyczne zwodnicze rozwiązanie w t. 100—101/50—51<sup>19</sup>.

W wyniku nałożenia na siebie dwóch warstw — pierwszej, zaczerpniętej z pierwowzoru wokalnego i drugiej, dialogowo-koncertującej — powstał udany utwór instrumentalny a due, który dopiero przy bliższej analizie ujawnia swoją silną zależność od oryginału. Na pytanie Andrzeja Chodkowskiego, czy powiódł się eksperyment Jarzębskiego, związany z zastosowaniem obsady a due do transkrypcji dzieł wokalnych<sup>20</sup>, także i w przypadku *Venite exultemus* należy odpowiedzieć twierdząco.

<sup>18</sup> Zob. przykł. 4.

<sup>19</sup> Całe przeprowadzone tu porównanie opracowania z pierwowzorem wymaga odniesienia do podobnej dyskusji w artykule Andrzeja Chodkowskiego (op. cit., s. 115—116). Wyznacznikiem zależności aranżacji Jarzębskiego od oryginałów wokalnych jest tam dla autora z jednej strony linia basso continuo (basso seguente) i związana z nią konieczność zachowania struktury harmonicznnej pierwowzorów, z drugiej zaś strony motywika opracowania, nawiązująca do materiału melodycznego oryginałów i będąca podstawą odmian wariacyjnych. Kwestię cytatów z wyższych głosów pierwowzorów autor najwyraźniej ogranicza do cytatów dosłownych (niezdiminuowanych), ponieważ pisze, iż „jest ich mało i nigdy nie przekraczają paru taktów”. O ile jednak opisany przez mnie model nałożenia na siebie przez Jarzębskiego dwóch warstw nie jest zjawiskiem jednorazowym, właściwym jedynie dla pary *Venite exultemus—Io son ferito, ah! lasso*, Chodkowski pominął w swej analizie nader istotny fakt, że ornamentyka w opracowaniach Jarzębskiego stanowi w większej części diminucje fraz zaczerpniętych z oryginałów wokalnych. Opisywane przez autora związki motywiczne i odmiany wariacyjne motywów są wobec tej podstawowej zasady transkrypcji zjawiskiem wtórnym. Szczegółowa analiza zależności pozostałych opracowań Jarzębskiego od ich znanych pierwowzorów wykracza jednak poza ramy tego krótkiego opracowania.

<sup>20</sup> Andrzej Chodkowski: op. cit., s. 115. Autor używa tam określenia „obsada triowa” (zob. jednak przyp. 14).

## MARCIN SZELEST

### SUMMARY

Eight out of a total of twenty seven instrumental compositions by Adam Jarzębski, adaptations of vocal compositions by other composers, possess Latin titles — the incipits of the verbal text. Among the three compositions, whose originals have remained unidentified, the author managed to distinguish *Venite exsultemus* as an adaptation of *Io son ferito, ah! lasso* — a madrigal by Palestrina.

As the title of the version suggests Jarzębski accomplished it upon the basis of a Latin countertexture of the madrigal, which remains unknown. Its musical stratum was, however, probably almost identical with the original, and thus the presented analysis refers the composition by Jarzębski to the Palestrina madrigal.

The Jarzębski version contains two distinguishable strata:

1. The stratum borrowed from the vocal original, created by the basso continuo and the soprano.

2. The stratum created by Jarzębski with the assistance of diminishing the first version and the filling of intervals between quotations from the upper voices of the madrigal by means of autonomous material.

The basso continuo voice in the composition by Jarzębski is almost identical with the „ideal” basso seguente of the Palestrina madrigal. Scarce exceptions (chromatic alterations, a change in the pitch of a single note and the combination of shorter values into longer ones) quite possibly reflect the situation prevailing in the source used by the Polish composer.

The soprano is almost entirely based on material originating from the madrigal, mainly from the two top voices. A major part of this material is figured. Jarzębski frequently chose that voice of the madrigal, which initiates the phrase offered by the bottom voice. Thus selected material, deprived of polyphonic context and transferred to the a due composition, changes into progression.

The bastard voice does not cite independently any of the voices of the original, but only doubles and diminishes the continuo voice or conducts a dialogue with the soprano. Its presence is decisive, however, for the introduction into the second stratum of a dialogue-concerto technique, characteristic for the a due sonata.

In the perception of the composition the second stratum comes to the forefront. Nonetheless, Jarzębski put its material into order by linking particular sections with motifs borrowed from the vocal original. His version also retains many details of the particulation of the form of the original.

The combination of the two strata described in the article produced a successful instrumental a due composition, whose closer analysis revealed marked dependence upon the original.

*Translated by Aleksandra Rodzińska-Chojnowska*