

W POSZUKIWANIU
NUT –
WSZYSTKICH NUT:
JOSQUIN
RESEARCH
PROJECT

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w wersji angielskiej; *Searching the Notes – All of Them: The Josquin Research Project*, w: *The Oxford Handbook of Music and Corpus Studies*, red. Daniel Shanahan, John Ashley Burgoyne i Ian Quinn, IV 2022, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190945442.013.19.

Jakże otrzeźwiająca jest myśl, że – będąc dobrze już w trzeciej dekadzie ery internetu – wciąż nie mamy cyfrowych edycji kanonu muzyki zachodniej, nie mówiąc o niezawodnych sposobach ich elektronicznego przeszukiwania.

Oczywiście, wirtualna sieć udostępnia czasowo w zróżnicowanych zakresach partytury w plikach PDF i formacie MIDI¹. Takie narzędzia jak Themefinder czy RISM oferują krótkie fragmenty melodii ze stosunkowo pokaznego korpusu², a oparte na optycznym rozpoznawaniu muzyki (OMR) wyszukiwarki obiecują penetrowanie obszernych baz danych³. Niemniej, wciąż nie zapewniają one dostępu, jakiego poszukujemy.

Weźmy jeden tylko przykład: nie wiemy obecnie, ile XVIII-wiecznych melodii dzieli ten sam wzór rytmiczny i interwałowy z pierwszymi trzema dźwiękami głównego tematu *Symfonii g-moll* KV 550 Mozarta⁴. Nie przeczesując ręcznie tysiący stron partytur, nie dowiemy się, gdzie jeszcze w muzycznym repertuarze motyw ten się pojawia, nie wspominając o tym, gdzie bywa powtórzony dwa razy z rzędu lub w nieznacznie zmienionych melodycznie lub rytmicznie konfiguracjach. Ponieważ tego rodzaju przetrząsanie tysięcy stron jest w większości przypadków niepraktyczne czy wręcz niemożliwe, niemal za każdym razem, gdy charakteryzujemy utwór bądź styl, narażamy się na spektakularne błędy. Im bardziej chcemy stwierdzić, że dany ustęp jest unikatowy, tym silniej ryzykujemy, że nasze argumenty zostaną wręcz zmiecione lawiną czających się w innych miejscach kontrprzykładów. A im chętniej sugerujemy, że dany utwór jest normatywny, tym bardziej wystawiamy się na niebezpieczeństwo natrafienia na przypadek szczególny. Naturalnie, do pewnego stopnia wszystkie nauki zmuszone są zmagać się z tymi problemami; prawdziwa „kontrola” jest trudna do osiągnięcia, a może nawet niemożliwa. Nie wystarczy jednak wzruszyć wobec tego problemu ramionami – jeśli wierzymy, że zanurzenie się w badany repertuar ma wartość, trzeba na razie zaakceptować fakt, że zamoczyliśmy dotąd zaledwie palec.

I w tym właśnie pomocą służyć ma Josquin Research Project (JRP). Zainicjowany w 2010 roku, stanowi otwartą bazę danych obejmującą korpus muzyczny od ok. 1420 do ok. 1520 roku, który da się przeglądać, przeszukiwać oraz odtwarzać. Każdy użytkownik może pobierać kompletne partytury, odsłuchiwać pliki MP3 lub eksplorować zasoby pod kątem linearnych aspektów

1 Najszerzej wykorzystywane są [Petrucci Music Library](#) oraz [Choral Public Domain Library](#). Innym wartościowym zasobem jest [McGill Billboard Project](#).

2 [Themefinder.org](#).

3 Ekscytujące badania w tym duchu są obecnie prowadzone na Uniwersytecie McGilla [w Montrealu] w ramach [projektu uniwersalnego interfejsu](#) Ichiro Fujinagi do przeszukiwania i analizy partytur muzycznych, kierowanego przez Reinerja Typkego. Na razie większość z opartych na OMR wyszukiwań musi bazować na nieskorygowanych, „zanieczyszczonych” danych o zakresie błędów 5–10%. Jakkolwiek użyteczne jako pomoc w podstawowych wyszukiwaniach, narzędzia te z rzadka mogą posłużyć za podstawę do wyciągania wiarygodnych wniosków, także z tej przyczyny, że każdy błąd jest wielokrotniany ze względu na jego kontekst wertykalny (tj. harmoniczny).

4 Mowa o otwierającym temacie w partii smyczków. Używając narzędzia [peachnote](#) można się przekonać, ile mniej więcej razy ta melodyczna – nie rytmiczna – sekwencja pojawia się w szerokim przedziale czasowym. Nie da się jednak zająrzeć do wyników wyszukiwania, nie wspominając już o załączeniu ich do kryteriów kompozytora, gatunku czy innych.

muzyki – tj. odnajdować w całym zasobie wszelkiego rodzaju wzory melodyczne, interwałowe i/lub rytmiczne; swoje wyniki JRP – podobnie jak wyszukiwarka Google – pokazuje, podświetlając dopasowania, a zestaw narzędzi analitycznych umożliwia wgląd w fakturę, formę i operowanie dysonansem w danym dziele, a także predykcję do interwałów równoległych u danego kompozytora lub względną częstotliwość różnych wzorów rytmicznych w obrębie danego gatunku. Wziąwszy pod uwagę repertuar obciążony problemami wynikającymi z niejednorodności wydań (Jak wybór takto- wania i wskazań czasowych odnosi się do oryginalnych oznaczeń menzuralnych? Czy miara taktu powinna być oddana za pomocą ćwierćnuty, półnuty, czy całej nuty?), ujednolicona praktyka edycyjna JRP ułatwia porównanie ich zarówno ze źródłem oryginalnym, jak i z wszelkimi nowoczesnymi partyturami z naszej kolekcji.

Już dziś narzędzia te oferują niespotykany dotąd dostęp. Umożliwiły nowy rodzaj analizy *big data* [dużego zbioru danych], pozwalającej poczynić obserwacje dotyczące nie tylko indywidualnych momentów muzycznych, ale i całych zasobów. Dały także szansę zagłębienia się w konkretne dzieła. Zanim przedstawię kilka reprezentatywnych przykładów tego, w jaki sposób narzędzia JRP usprawniają nowe badania (to omówienie zawiera także parę nowych odkryć), zarysuję poniżej tło projektu. Choć zagadnienia stanowiące przedmiot niniejszych rozważań są do pewnego stopnia specyficzne dla muzyki XV-wiecznej, w większości przypadków odnoszą się do jakiegokolwiek zanotowanego repertuaru. Istotnie, zaskakuje nieco, że możliwe jest dziś przeszukiwanie i cyfrowe analizowanie muzyki Ockeghema czy Josquina, choć nie Bacha, Mozarta czy Berga. Niemniej narzędzia te mają niewątpliwie ogromny potencjał, by wspomagać badania zarówno muzyki dawniejszej, jak i nowszej.

Historia projektu

W roku 1998, wprowadzając faksymila i partytury do programu Finale za pośrednictwem klawiatury MIDI, zacząłem tworzyć cyfrową kolekcję muzyki renesansowej. Nie planowałem digitalizacji konkretnego korpusu, a raczej wykorzystanie komputera jako narzędzia do nauki muzyki. W tym celu w grywałem polifoniczne kompozycje w Finale głos po głosie, w odpowiednim tempie; gdy wprowadzałem kolejną partię, głosy zapisane wcześniej były symultanicznie odtwarzane, pozwalając usłyszeć, jak powstaje utwór. Do roku 2007 moja osobista baza rozrosła się do kilkuset dzieł, które wykorzystywałem we własnych studiach i jako punkt wyjścia zarówno do badań, jak i do wykonań. Nie miałem wszakże możliwości przeszukiwania partytur, nie wspominając o porównaniach czy analizowaniu elementów muzyki w świecie cyfrowym. W 2010 roku wraz z Craigm Sappem oraz przy współpracy Center for Computer Assisted Research in the Humanities (CCARH), organizacją

z siedzibą przy wydziale muzyki Uniwersytetu Stanforda specjalizującą się w cyfrowym kodowaniu muzyki, stworzyliśmy JRP, powołując zarazem międzynarodowe ciało doradcze. Z pomocą studentów znacząco rozszerzyliśmy naszą bazę partytur, począwszy od muzyki przypisywanej Josquinowi, następnie przechodząc do Ockeghema, Pierre’a de La Rue i innych, włączając również rosnący zasób utworów anonimowych.

Początkowe wsparcie finansowe z grantu⁵ pozwoliło nam skonfrontować się z dobrze znanym badawczym problemem – spośród około 346 dzieł przypisywanych Josquinowi w XV- i XVI-wiecznych źródłach jedynie ułamek atrybuowanych nie budzi wątpliwości. Naszym pierwszym celem była digitalizacja owych dzieł na potrzeby analizy porównawczej. Opierając się na eseju o fundamentalnym znaczeniu autorstwa Joshuy Rifkina, wybraliśmy wzorem Rembrandt Research Project, także jak nasz skupionym na kwestii atrybucji, nazwę „Josquin Research Project”⁶. Wkrótce po rozpoczęciu pracy zauważyliśmy jednak, o ile więcej projekt taki mógłby osiągnąć. W ciągu kilku miesięcy Sapp stworzył wyszukiwarkę zdolną do penetrowania całej naszej bazy i pokazującą komplet wyników z podświetleniami wedle żądania. Zaraz potem zaczął rozwijać serię narzędzi analitycznych: „rolkę fortepianową”, która pokazuje daną partyturę w postaci grafu z każdym głosem w innym kolorze; histogram z ambitusem głosów itp. Wszystko to pozwoliło nam rozwinąć nasz projekt zarówno konceptualnie, jak i praktycznie. Choć wciąż interesuje nas badanie atrybucji, stawiamy obecnie różnorodne pytania zmierzające do wychwycenia relacji pomiędzy dziełami, kompozytorami, gatunkami, a nawet całymi epokami. Dla przykładu: jak wraz z upływem czasu zmieniał się styl? co rozgranicza pieśń i mszę? co odróżnia jednego kompozytora od innego?

Przez ostatnich kilka lat rozbudowaliśmy projekt w różnych kierunkach: rozwijając przyjazny dla użytkownika interfejs, współpracując z naukowcami z dziedziny informatyki i inżynierami elektronikami nad modelami statystycznymi, tworząc zestaw standardów kodowania muzyki⁷ oraz prezentując naszą pracę na arenie międzynarodowej. Dzięki wszystkim tym zabiegom zorientowaliśmy się, że im więcej muzyki znajduje się w naszej bazie, tym potężniejszy staje się JRP; kontynuujemy zatem dodawanie do zasobu nowego repertuaru, przyjmując także „darowizny” od innych badaczy⁸. W chwili powstawania niniejszego tekstu [tj. w 2022 roku – przyp. red.] jesteśmy o krok od wdrożenia nowego narzędzia analizy formalnej, stworzonego wspólnie ze Stanford Libraries, i badamy alternatywne sposoby wyświetlania partytur na stronie internetowej, które zapewniłyby jeszcze lepszy dostęp do szczegółów konkretnych utworów (tj. możliwości przeskakiwania za pomocą klawisza „tab” pomiędzy poszczególnymi wynikami w danej kompozycji).

Projekt ten wiele zawdzięcza innym badaniom z zakresu humanistyki cyfrowej. Najważniejszym naszym poprzednikiem był Princeton Josquin kierowany przez Lewisa Lockwooda i Arthura Mendela,

5 Grantem była nagroda Wydziału im. Hellmana 2010. Następnie projekt był sfinansowany dzięki stypendium na innowacje cyfrowe American Council of Learned Societies (ACLS).

6 Joshua Rifkin, *Problems of Authorship in Josquin: Some Impolitic Observations; With a Postscript on „Absalon, fili mi”*, w: Willem Elders, Frits de Haen (red.), *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986, Utrecht 1991*, s. 45–52.

7 Zob. standardy kodowania projektu, http://wiki.ccarh.org/wiki/Josquin_Project_encoding_standards [dostęp: 15 IV 2023]. Proces, dzięki któremu dodajemy utwory do JRP, zapewnia wysoki stopień dokładności tekstów muzycznych. Niemniej, nie kodujemy odczytań wariantowych, a to głównie z powodu ryzyka znacznego spowolnienia procesu rozbudowywania bazy. Bez ogromnych funduszy nie mamy możliwości zakodowania wszystkiego po ostatni wariant, nie rezygnując zarazem z innych naszych celów. W każdym razie większość pytań, jakie można zadać JRP, nie zależy od kompletnej kontroli nad wszystkimi wariantami, z których znakomita większość jest w zasadzie co najwyżej pomniejsza – a gdziekolwiek znajduje sens rozważanie wszystkich zachowanych odczytań danego dzieła, można niemal zawsze odwołać się do współczesnych edycji. W tym względzie trzeba zaznaczyć, że JRP ma być użytecznym narzędziem, nie zaś zamiennikiem wydań krytycznych.

8 Zob. listę na dole strony: <http://josquin.stanford.edu/about> [dostęp: 15 IV 2023].

9

Zob. Arthur Mendel, *Some Preliminary Attempts at Computer-Assisted Style Analysis in Music*, „Computers and the Humanities” 4 (1969), s. 41–52; oraz idem, *Towards Objective Criteria for Establishing Chronology and Authenticity: What Help Can the Computer Give?*, w: Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky (red.), *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference Held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, Londyn 1976, s. 297–308.

10

Mendel, *Towards Objective Criteria*, op. cit. Innej istotnej inspiracji metodologicznej dostarcza Sean Gallagher, *Syntax and Style: Rhythmic Patterns in the Music of Ockeghem and His Contemporaries*, w: Philippe Vendrix (red.), *Johannes Ockeghem: Actes du Xle Colloque international d'études humanistes. Tours, 3–8 février 1997*, Paryż 1998, s. 681–705.

11

Wiecej na ten temat w: Jesse Rodin, *Josquin and Epistemology*, w: Anna Maria Busse Berger, Jesse Rodin (red.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* 2015, Cambridge 2015, s. 19–136.

12

Zob. <http://josquin.stanford.edu/analysis> [dostęp: 15 IV 2023].

13

Z poziomu każdej strony analizy (np. <http://josquin.stanford.edu/work/?id=Ock2004>) można także pobrać kompletną partyturę z podświetlonymi równoległymi interwałami doskonałymi.

który w latach 70. poczynił znaczne postępy właśnie w obszarach interesujących nas najbardziej⁹. W tamtym czasie główną barierę stanowiła technologia – projekt Princeton musiał bazować na perforowanych kartach, które – mówiąc ogólnie – nie ułatwiały szybkiego dostępu ani analizy. Niemniej był on owocny pod względem istotnych odkryć, w tym artykułu Mendela, który stanowi podstawę dla naszej pracy i bezpośrednio się z nią łączy¹⁰.

Trzy zastosowania praktyczne

JRP daje możliwość poszerzenia badawczego dyskursu na temat muzyki renesansu, utrzymując zarazem nasze ustalenia w wysokim standardzie. Dla bieżących celów wyizolowałem trzy przykłady demonstrujące, w jaki sposób był i może być wykorzystany, aby ułatwić uzyskanie wymiernych obserwacji naukowych.

I. Te złe kwinty równoległe

Od pokoleń badania nad muzyką Josquina napotykały metodologiczne przeszkody¹¹. Jak bowiem podejść do charakteryzowania stylu kompozytora, jeśli jego kanon obejmuje liczne dzieła o słabej lub sprzecznej atrybucji, jeśli jego biografia obfituje w luki, jeśli trudno jest ustalić chronologię nawet dzieł autentycznych, jeśli znaczna część naszej wiedzy o nim pochodzi z pośmiertnych świadectw anegdotycznych o wątpliwej często wiarygodności, i wreszcie – jeśli brak nam bliskiej znajomości jemu współczesnych?

W obliczu tak fundamentalnych problemów byliśmy skłonni przeceniać naszą zdolność osądu. Nierzadko prowadziło to do nieprecyzyjnych opisów (w rodzaju „pędzący” kontrapunkt Josquina – czy rzeczywiście nakreśla on swój mechanizm lepiej niż kontrapunkt innych twórców?) i generalizujących twierdzeń (np. na temat skłonności kompozytora do unikania powtórzeń – choć w istocie często je stosował) w miejsce konkretnych, porównawczych i opartych na dowodach obserwacji. Kolejne pęknięcie stanowi dążenie do kontrapunktycznych „zasad” wywnioskowanych z repertuarów późniejszych, zaciemniających nasze zainteresowania muzyką XV i XVI wieku. W szczególności sama obecność w dziele przypisanym Josquinowi równoległych interwałów – zwłaszcza kwint – bywa często dowodem wspierającym negowanie atrybucji.

Podejmując zadanie w miejscu, na którym zatrzymał się Princeton Josquin, narzędzie Parallel w JRP pomaga uporządkować perspektywę i pozwala użytkownikom ujrzeć każdy przypadek równoległych interwałów doskonałych w kontekście danego repertuaru¹². Oprócz pełnego zestawienia ustępów narzędzie to pokazuje wycinki, w których odnośne fragmenty są podświetlone na czerwono (kwinty) lub zielono (unisona/oktawy)¹³. Nawet ograniczając wyszukiwanie do dzieł Josquina o najpewniejszej atrybucji, uzyskujemy ponad 170

przypadków paralelnych interwałów doskonałych¹⁴. Przykład 1 prezentuje fragment *Missa Gaudeamus*.

The image shows a musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius part is in the soprano clef, Altus in the alto clef, Tenor in the tenor clef, and Bassus in the bass clef. The music is in common time (C). The Superius part has a melodic line with some rests. The Altus and Tenor parts move in parallel motion, with the Tenor part being a fifth below the Altus part. The Bassus part has a more rhythmic, accompanimental line.

Przykład 1. *Credo* z *Missa Gaudeamus* – przykład równoległych kwint między altusem i tenorem. Przykładowy wynik działania narzędzia Parallel w ramach Josquin Research Project (<http://josquin.stanford.edu/analysis/parallel/>)

A jednak (by zacytować Rifkina): „są kwinty i kwinty”¹⁵. JRP rozróżnia zatem to, co określamy mianem „twardego” ruchu równoległego, w którym początkowe dźwięki są grane jednocześnie, a równoległym ruchem „miękkim”, gdy pierwsze dźwięki są przesunięte¹⁶. W obrębie tego rozróżnienia można dokonać jeszcze bardziej precyzyjnych: które z głosów są odpowiedzialne za paralelizm? ile głosów współbrzmii? czy kwinty pojawiają się w ustępie kadencyjnym? jakie wartości rytmiczne mają dźwięki (np. czy paralelizm pojawia się „incydentalnie”, w kontekście postępującego ruchu, czy też „strukturalnie”?). Możliwości przebadania każdego przypadku strona po stronie ułatwia ten rodzaj analizy, który jest z pewnością niezbędny, zanim sformułujemy generalizujące twierdzenia, nie mówiąc już o intencji zmiany atrybucji.

Z jednej strony możemy z pewnością podsumować, że Josquin niekiedy stosował równoległe interwały. Ma to sens, zważywszy, że kompozytorów jego czasu nie raziły kwinty, a raczej – by być bardziej precyzyjnym – nie byli aż tak wyczuleni na tę „zasadę” kontrapunktyczną jak Palestrina i jego środowisko¹⁷. Z drugiej strony, Josquin wydaje się dość ostrożny pod względem doboru miejsc i sposobów wprowadzania kwint równoległych. Nawet wśród jego „twardych” paralelizmów ruch ku drugiej kwincie bywa często łagodzony za sprawą dźwięków o krótkich wartościach (np. *semiminima* lub *fusa*) w jednym bądź w obydwu głosach, co oznacza, że druga kwinta ledwie ma szansę wybrzmieć. W innych przypadkach paralelizm osłabia zastosowanie kadencyjnej modulacji w sposób podobny do obecnego u Bacha – pierwszy interwał jest raczej kwintą zmniejszoną niż doskonałą. I faktycznie, jeśli porównamy kwinty Josquina z kwintami innych kompozytorów lub z utworami mu przypisywanymi na słabych podstawach, uderzające się staje, jak rzadko posługuje się on nachalnymi „twardymi” paralelizmami¹⁸. Odkrycia te, wzięte łącznie, skłaniają do ostrożności, jeśli jedynie równoległe kwinty lub oktawy bierzemy za podstawę przyznania atrybucji. W szerszej perspektywie narzędzie Parallel wyraźniej pokazuje, że kwestia wymaga dalszych analiz.

14

Niniejszy esej powstał przed ostatnim etapem badania stanowiącego podstawę do skompletowania listy trwale bądź tymczasowo przypisywanych Josquinowi dzieł; por. Jesse Rodin, *The Josquin Canon at 500, with an Appendix Produced in Collaboration with Joshua Rifkin*, „Early Music” 49 (2021), <https://doi.org/10.1093/em/caab062>. Gdzie było to możliwe, zaktualizowałem przedstawione tu analizy wedle nowej listy, która jedynie nieznacznie różni się od korpusu, na którym opierała się oryginalna wersja tego studium.

15

Prywatna wiadomość mailowa (23 marca 2017 r.).

16

Zob. <http://josquin.stanford.edu/analysis/parallel/> [dostęp: 15 IV 2023].

17

Choć przepis zabraniający równoległych interwałów sięga wieku XIV, do czasów Josquina nie zyskał on jeszcze w literaturze teoretycznej takiego znaczenia, jakie będzie miał później. Zob. Richard L. Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, „Journal of the American Musicological Society” 15 (1962), s. 1–21 i 10–11; oraz Johannes Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, tłum. na jęz. ang. Albert Seay, „Musicological Studies and Documents” 5 (American Institute of Musicology, 1961), s. 133–134.

18

Niemniej kilka niezłagodzonych, „złych” paralelizmów pozostaje. Por. na przykład (w przybliżonym porządku chronologicznym) *Credo* z *Missa „L’Homme armé sexti toni”* (t. 243), *Gloria* z *Missa Gaudeamus* (t. 32–33), *Liber generationis* (t. 124) oraz *Credo* z *Missa „Malheur me bat”* (t. 116). Najbardziej uderzający przypadek zob. w *Credo* z *Missa Faisant regretz* (t. 122), w którym nieukrywane paralelne duodecymy w zewnętrznych głosach w fakturze homorytmicznej mogą, choć nie muszą, stanowić rodzaj imitacji słów dźwiękami (do tekstu: „num baptisma”).

II. Edytowanie to trudna sztuka

Każdy, kto przygotowuje naukowe edycje, doświadczył zapewne kiedyś pragnienia, by dane dzieło przetrwało w jednym tylko źródle. Jakąkolwiek wdzięczność deklarowalibyśmy za liczne świadectwa (i jakkolwiek frustrujące byłyby unikaty), zmaganie się z dwoma, trzema lub – nie daj Boże – dwudziestoma źródłami może znakomicie uprzykrzyć życie redaktorowi. Im bardziej serio traktujemy zadanie krytyka tekstu, tym poważniejsze stają się problemy. Jeśli bowiem celem redakcji – a ściśle mówiąc, celem umiarkowanym – jest określenie najlepiej jak to możliwe, co kompozytor stworzył, chcąc wnioskować na podstawie dowodów ze źródeł, zmuszeni jesteśmy w wielu przypadkach zaprząć wszystkie nasze intelektualne zdolności. A przeszkody czają się wszędzie: bogate prezentacje rękopisów, które choć zdają się autorytatywne, utrwalają w istocie marnej jakości odczytania muzyki, wariant łączący dwa źródła mimo że wprowadzony najprawdopodobniej niezależnie przez różnych kopistów, widoczne interwencje zmyślnych kompozytorów-skrybów, które okazują się przypadkowymi emendacjami błędów z utraconych egzemplarzy. W takich sytuacjach (oraz w wielu innych przypadkach) redaktor winien zapytać: jakie jest najlepsze (co zazwyczaj przekłada się na najprostsze) wyjaśnienie odkrytych rozbieżności; które z wariantów są, a które nie są istotne przy konstruowaniu drzewa genealogicznego (większość nie jest), a co najważniejsze, które z odczytań mogło dać początek innemu (innym)?

Edytując *Mszę „L'Homme armé sexti toni”* niejednokrotnie czułem, że fantazja w rodzaju „gdybyż to był unikat” bierze górę. A to dlatego, że źródła tego dzieła są tyleż łatwe w obróbce, co liczne – dzieło w całości lub we fragmentach przetrwało w 23 dokumentach, z których dziewięć powstało w przybliżeniu w latach 1498–1508¹⁹. I choć można je bez trudu podzielić na dwie rodziny, „włoską” i „północną”, żadnej z nich nie przysługuje oczywisty priorytet. Jest to bowiem sytuacja, w której za obydwoma tymi tradycjami stoi „wspólny rodzic”. Efekt jest taki, że najwłaściwsze rozwiązanie w redakcji tego utworu to edycja mieszana, w której redaktor musi nierzadko decydować krok po kroku, które z odczytań wybrać.

W niektórych przypadkach wybór jest oczywisty. Częściej jednak trzeba niemałej kreatywności, by znaleźć dźwiękowy argument na korzyść wybranej wersji. Zapewnieniu tym argumentom siły utrzymania się pod naporem analizy pomogłoby wykazanie, które z odczytań jest bardziej wiarygodne w kontekście danego dzieła lub – ogólniej – praktyki kompozytora. I tu właśnie poręcznym narzędziem jest JRP. Redaktor może bowiem wyszukać każdy melodyczny i/lub rytmiczny wariant zarówno w tym, jak i we wszystkich innych dziełach tego twórcy. To zaś pozwala skonkludować: „w tym utworze jest dużo tego, a brak tego”; albo: „Josquin nigdy nie robi tego, ale za to często stosuje to”. Tego rodzaju wnioski nie tworzą

19

Zob. *Josquin des Prez: New Edition of the Collected Works (New Josquin Edition)*, 30 t., Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1987–2015), t. 6, red. Jesse Rodin; oraz w *Critical Commentary*, s. 5–91, zwł. 25–43.

dowodu, ale wykorzystują poszlaki, którym musimy dać się poprowadzić najdalej, jak to możliwe.

Szczególnie dokuczliwy fragment pojawia się w *Credo*. W źródłach pochodzących z Północy znajdujemy duet, w którym *bassus* śpiewa nietuzinkową figurę *cambiata*, zapowiadającą frygijską kadencję na *A*. We włoskich zapis melodii jest znacznie śmielszy – po osiągnięciu półnuty z kropką *d* głos *bassus* przestępuje (głównie) z dźwięku *c* na *d* z powrotem, wykonując przed kadencją co najmniej siedem ćwierćnut. Żadna z tych wersji nie jest problematyczna ze względu na kontrapunkt czy podpisany tekst. Trzeba zatem wybrać jedną ze standardowych interpretacji: a) kopista „włoskiego” hyparchetypu ozdobił Josquina formułą kadencyjną, albo b) skryba z Północy uprościł Josquinowską ekscentryczną ruladę.

Początkowo bardziej prawdopodobna może wydać się ta pierwsza interpretacja. W końcu kopiści częściej ozdabiają, niż upraszczają, a włoska tradycja zachowała więcej odczytań ornamentowanych niż północna. A jednak ten specyficzny rodzaj opracowania nie odpowiada bardziej powszechnym przykładom. W przeciwieństwie do takich sytuacji, w których kopista wypełnia skok tercjowy dźwiękiem przejściowym lub opracowuje formułę kadencyjną dwu- lub trzynutowym obiegnikiem, „wymyślniejsza” wersja jest tutaj czymś znacznie więcej niż tylko minimalnym dopiskiem. A skoro tak, istnieje powód, by rozważyć, czy włoski wariant może w istocie reprezentować *lectio difficilior* – „mocniejsze”, a tym samym bardziej prawdopodobne odczytanie.

Chcąc pójść dalej za tym pytaniem, musimy postawić kolejne: jaki kontekst dla tego typu ruchu melodycznego możemy odnaleźć w tej mszy oraz utworach Josquina o bezdyskusyjnej atrybucji? Z poziomu podstrony w JRP dla Mszy „*L’Homme armé sexti toni*”²⁰, wpisując poniższe schematy, można wyszukać powiązane wzory.

interwał: - 2 + 2 - 2 + 2	melodia złożona z małych kroków, w dół, do góry, w dół i do góry
rytm: 2. 4 4 4	półnuta z kropką oraz trzy ćwierćnuty

Wyniki wyszukiwania sygnalizują nam analogiczną formułę w *Pleni* (t. 33–34)²¹. Tu, zarówno w tradycji włoskiej, jak i północnej, dolny głos duetu wykonuje ruch obiegnikowy niezwykle podobny do tego w *Credo*. Możemy zatem co najmniej stwierdzić, że przyjęcie włoskiej wersji nie będzie oznaczało akceptacji pojedynczego odstępstwa od melodycznej praktyki Josquina w tej mszy.

JRP pozwala jednak pójść dalej. Wyszukanie tych wzorów na stroonie głównej²² wyświetla jeszcze jeden analogiczny przypadek z dzieła bezspornie autorstwa Josquina, tj. *Benedictus z Missa „Malheur me bat”* (t. 182), gdzie znów zwrot ten pojawia się w dolnym głosie duetu. Precyzując, analogia nie jest pełna, bo ów głos w zupełnie inny sposób prowadzi do kadencji, niemniej związek wydaje się jasny²³.

20

<http://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos0602c> [dostęp: 15 IV 2023].

21

Wzór pojawia się ponownie w *Gloria tua* (t. 52–53), odcinku identycznym z tym w *Pleni*, choć w transpozycji.

22

<http://josquin.stanford.edu/search/> [dostęp: 15 IV 2023]

23

Zob. także *Ave verum corpus*, t. 14–15 (=38–39).

Z jeszcze większego dystansu dostrzeżemy, że wersja włoska rezonuje z tym, co nazwałem w innym miejscu „obsesyjną osobowością kompozytorską” Josquina: jego zamiłowaniem do (między innymi) obiegnikowego ruchu, stosowanego często jako środek budowania napięcia w oczekiwaniu na nadejście kadencji. Choć zabieg taki nie ogranicza się do twórczości Josquina, kompozytor ten ma zazwyczaj silną doń inklinację.

Jak często bywa, żadna z tych konkluzji nie pozwala nam odpowiedzieć na nasze pytanie definitywnie. Brak poszlaki – żadnego fragmentu w tej mszy czy też innym pewnym dziele o dokładnie takim samym przedkadencyjnym przebiegu w głosie basowym. (Nie ma też powodu, by oczekiwać, że taki znajdziemy, choć byłoby miło). Co więcej, północna wersja pozostaje wiarygodna, a nawet ma odpowiednik w *Kyrie* (t. 60–61). Niemniej, o ile trudno dopuścić myśl o skrybie rozwijającym standardowy gest tak swobodnie, o tyle łatwiej jest wyobrazić sobie, jak ostrożniejszy kopista mógł być sprawę uprościć lub (co być może bardziej prawdopodobne), zobaczywszy błąd, wpadł na rozsądne rozwiązanie, które znajdujemy w źródłach północnych²⁴. Zbilansowanie możliwości z uwzględnieniem praktyki kopistów w połączeniu z kompozytorskimi preferencjami Josquina przemawia zatem na korzyść wersji włoskiej. I choć pewności nie będziemy mieć, JRP pomaga nam w ustaleniu, jak daleko wolno nam się posunąć, by jeden lub drugi argument zadziałał.

III. Wielkie skoki jako rzadkość i zarazem użyteczne narzędzie badań nad atrybucją

Panuje obecnie zgoda co do faktu, że najbardziej znaczący przełom w XV-wiecznej polifonii franko-flamandzkiej pojawił się około roku 1480, wraz ze zmianą pokoleniową pomiędzy Ockeghemem, Antoine’em Busnois i Johannesem Regisem a generacją Josquina, Jacoba Obrechta, Heinricha Isaaca oraz Pierre’a de La Rue²⁵. Fenomen ten badacze wyjaśniają zazwyczaj takimi elementami, jak nardziny imitacji, zarzucenie sztywnych form *chansons* oraz wzrost tendencji do sylabowego opracowywania tekstu. Dopiero jednak niedawno przeszliśmy do sedna sprawy – do tych subtelnych modyfikacji praktyki kompozytorskiej, które – potraktowane łącznie – sprawiają, że Ockeghem brzmi zupełnie inaczej niż Josquin. Warunkiem wstępnym obserwowania i interpretowania tego rodzaju zmian jest dobra znajomość muzyki. Niemniej zdarza się, że wiedza nabyta dzięki słuchaniu, śpiewaniu i czytaniu partytur nie wystarcza. Potrzebujemy niekiedy tego, co Franco Moretti określił mianem „ogromu faktów”²⁶. Nie dysponując zliczającą nuty armią, musimy czasem odwołać się do narzędzi cyfrowych.

Jednym z parametrów wymagających analizy w sposób bardziej systematyczny jest wysokość dźwięku, zwłaszcza zaś rozmieszczenie typowych gestów melodycznych. Wiadomo, że Ockeghem i jemu

24

Rozważmy *semiminimy* c–d pojawiające się trzykrotnie w wersji włoskiej. Kopista należący do północnej tradycji mógł omyłkowo przeskoczyć do trzeciego powtórzenia dźwięków c–d, pomijając tym samym kopiowanie szeregu c–d–c–A–c; wersja północna może więc stanowić prawdopodobną emendację. Trudno natomiast wyobrazić sobie, w jaki sposób nieumyślne wypełnienie przez skrybę dwu *minim* w wersji północnej – czy też analogiczny błąd kopisty – mogłoby stanowić źródło wersji włoskiej.

25

Wraz z Clare Boku-lich przedstawiłem wcześniejszą wersję niniejszego materiału w ramach spotkania American Musicological Society (Nowy Orlean) w 2012 r. Referat nosił tytuł „A Large Mass of Facts” [Ogrom faktów].

26

Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londyn – Nowy Jork 2005, s. 3.

współcześni preferowali długooddechowe linie melodyczne, szybkimi przeskokami z rejestru do rejestru wymuszające na śpiewakach docieranie do granic [ich możliwości]; Josquin i jego rówieśnicy z kolei zwracali się coraz częściej ku krótkim motywom, łatwo poddającym się imitacji, sekwencyjnemu powtarzaniu, fakturze ostinatowej itd. Która z tych strategii – możemy zapytać – wywołuje efekt silniejszej melodycznej nieciągłości? Odpowiedź okazuje się dość złożona (zob. tabelę 1 oraz ilustrację 1; uwaga, każdy z wykresów ilustracji 1 wykorzystuje inną skalę)²⁷.

27
Por. także Cory McKay, Julie Cumming, Ichiro Fujinaga, [Characterizing Composers Using Symbolic JSymbolic2 Features](#), rozbudowane abstrakty najnowszej sesji 18. International Society for Music Information Retrieval Conference w Suzhou (Chiny) 2017 [dostęp: 15 IV 2023].

Tabela 1. Wielkie skoki w muzyce kompozytorów XV-wiecznych

Guillaume Dufay (wg stanu na grudzień 2017 JRP przechowuje w bazie 34 742 znaki nutowe Dufaya)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	1,78	62
septyma	0,17	6
oktawa	6,36	221
nona	0,03	1
decyma	0	0
Johannes Ockeghem (87 640 nut)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	0,76	67
septyma	0,05	4
oktawa	4,82	423
nona	0	0
decyma	0,01	1
Antoine Busnois (34 233 nuty)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	0,93	32
septyma	0,26	9
oktawa	5,2	178
nona	0,03	1
decyma	12,4	
Trwale lub tymczasowo przypisane Josquinowi (176 098 nut)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	42,29	403
septyma	0,02	3
oktawa	9,57	1685
nona	0,01	2
decyma	0,23	37

Pierre de La Rue (229 629 nut)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	1,85	424
septyma	0,04	10
oktawa	4,39	1009
nona	0,004	1
decyma	0,03	8
Marbrianus de Orto (52 862 nuty)		
Interwał	Liczba/10 tys.	Skoków łącznie
seksta	1,66	88
septyma	0,15	4
oktawa	7,96	421
nona	0,01	1
decyma	0,04	2

Wbrew swojej reputacji Ockeghem – łącznie z muzyczną złożonością (melodyczną, rytmiczną i wszelką inną) – w kategorii wielkich skoków jest kompozytorem ze wszystkich najbardziej konserwatywnym²⁸. Choć może to wydać się nieoczekiwane, po zastanowieniu nabiera sensu: im większą heterogeniczność – określaną przez Dahlhausa jako „zróżnicowanie materiałowe” – obserwujemy w jednym z parametrów kompozycyjnych, tym silniej ograniczone są pozostałe²⁹. Tytułem przykładów: najbardziej złożone rytmicznie pasaża z XV-wiecznych mszy pojawiają się nie w pełnej, czterogłosowej fakturze, ale w dwugłosie; wprowadzenie dla efektu kolorystycznego wyraźnych oznaczeń *mi* oraz *fa* (tj. krzyżyków i bemoli) zdarza się nie we fragmentach polifonicznie gęstych, ale raczej w kontekstach homofonicznych; a wracając do skoków melodycznych, tego rodzaju złożoność, jaką preferuje Ockeghem, osiągnana jest kosztem akrobatycznych przeskoków melodycznych. Co ciekawe, z tego punktu widzenia generacja kompozytorów po roku 1480 w istocie powróciła do chwili, w której stanął zegar Dufaya, a Busnois uważany obecnie za postać „przełomu”, która zapoczątkowała niektóre ze stylistycznych innowacji późnego wieku XV, jest również twórcą „przełomowym” pod względem zastosowania skoków³⁰.

Jeśli chodzi o skoki oktafowe, praktyka La Rue okazuje się zbliżona do Ockeghemowskiej, co oznacza, że jest znacznie bardziej konserwatywna niż wówczas dominująca. By umieścić ten fenomen w kontekście: w przeciętnej części mszalnej Ockeghema czy La Rue można oczekiwać około czterech skoków oktafowych wobec ośmiu w muzyce Marbrianusa de Orto oraz 9,5 u Josquina. Różnice te mogą wydać się niewielkie. Ponieważ jednak wyniki opierają się na zbiorze znacznie przekraczającym 500 tys. nut (niewiele mniej niż cały zasób JRP), możemy mieć pewność, że są znaczące. Ogromna liczba

28

Pierre de La Rue używa średnio mniej oktaf niż Ockeghem, aczkolwiek seksty pojawiają się w jego kompozycjach dwukrotnie częściej.

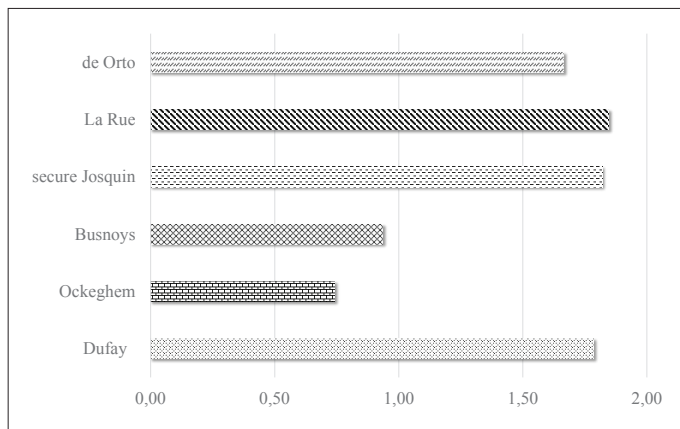
29

Kwestia ta bliska jest Dahlhausowskiemu różnieniu na to, co „materialne” i „funkcjonalne”; por. idem, *Analysis and Value Judgment*, tłum. Siegmund Levarie, Nowy Jork 1983, s. 43–45 (oryg. wyd. niem. *Analyse und Werturteil*, Moguncja 1970). Dziękuję Seanowi Gallagherowi (kontakt prywatny) za podzielenie się swoimi spostrzeżeniami na ten temat.

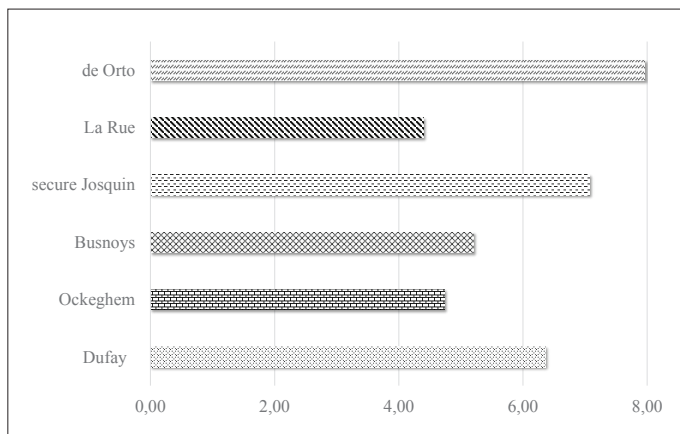
30

Co dziwne, skoki kwintowe okazały się mniej ciekawe. Pięciu z sześciu rozważanych tu kompozytorów wprowadziło od 26,3 (z niewątpliwych dzieł Josquina) do 30,3 (Dufay) na 1000 nut.

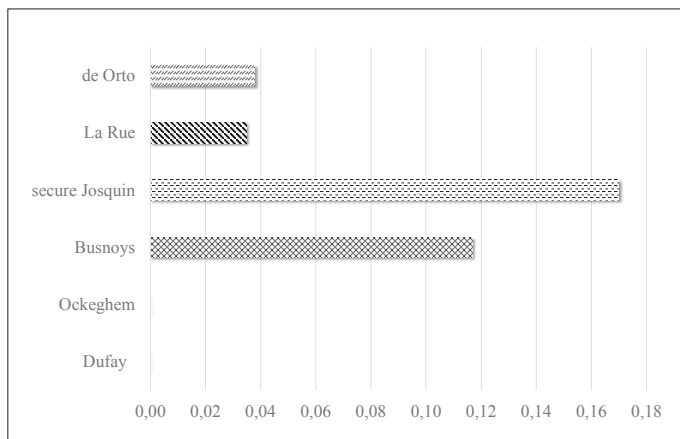
Skoki sekstowe (na 1 tys. dźwięków)



Skoki oktauwowe (na 1 tys. dźwięków)



Skoki decymowe (na 1 tys. dźwięków)



Ilustracja 1. Wykresy przedstawiają liczbę wielkich skoków melodycznych [przypadających na 1 tys. dźwięków] w twórczości kompozytorów XV-wiecznych

przypadków – skoro nawet zachowane dzieła Ockeghema zawierają przeszło 400 skoków oktaowych – wymaga dalszej analizy.

Spoglądając ponownie na szerszą perspektywę pokoleniową pokazaną w tabeli I oraz na ilustracji I, możemy zauważyć, że ów generacyjny podział rozciąga się na największe skoki melodyczne badanego repertuaru. W muzyce Ockeghema (czy u Dufaya) nie znajdujemy niemal żadnych skoków decymowych i choć praktyka ta pojawia się u de Orto i La Rue, to jedynym (jak dotąd) kompozytorem, który dostarcza nam garstkę tego rodzaju przykładów, jest Josquin³¹. Skoki decymowe wypełniają partytury jego muzyki religijnej przeznaczonej na cztery głosy lub więcej. Najczęściej spotykamy je w partiach altowej oraz basowej i wszystkie z wyjątkiem dwóch mają kierunek wznoszący. Niemal trzy czwarte tych skoków następuje szybko, a śpiewak musi wybić się z wartości *minimy* a nawet *seminimy*. Jak dowodzą trzy zlokalizowane blisko siebie przykłady z *Praeter rerum seriem*, skoki decymowe stanowią czasem element gestów imitowanych (przykład 2).

Przykład 2. *Praeter rerum seriem*, t. 134-40 – przykład skoków decymowych

W ustępie tym dwa głosy basowe katapultują się jeden po drugim do środkowego rejestru. Jak w przypadku prawie połowy skosów decymowych u Josquina, każdy skok w górę wytrąca kadencję do tercji poniżej dźwięku górnego, generując dodatkowe napięcie przez (zapewne) świdrujące kadencyjne zderzenia (*fis* z *fi*). I faktycznie, odpowiada to miejscu końcowej kulminacji *secunda pars*; gęsta faktura, w której występowały skoki, ustępuje nagle znacznie lżejszemu metrum trójdzielnemu.

Fragment ten, jak inne mu podobne, dowodzą, że Josquin wykorzystywał swego rodzaju melodyczną kulturystykę którego inni XV-wieczni kompozytorzy unikali³². Ale ów atletyzm niesie ze sobą pewne koszty, bo po wykonaniu wielkiego skoku możliwości kompozytora znacznie się kurczą. Dufay, Ockeghem, de Orto i większość współczesnych im twórców mogli unikać takich właśnie sytuacji z obawy przed zniewoleniem konwencjami, i tu bowiem melodyczne zróżnicowanie postrzegać można jako ograniczenie dla innych elementów.

31

W całym przechowywanym przez JRP repertuarze pojawiają się jedynie dwa przykłady skoków większych niż te: dwa duodecymowe w opracowaniu O *Venus bant* przypisywanym zarówno Josquinowi, jak i Gasparowi (27,29). Jak można się spodziewać, oba te skoki zawiera partia kontratenoru.

32

Jak widać wyraźnie na ilustracji 1, pod względem skoków sekstowych, oktaowych i decymowych Josquin przewodzi stawce.

Ze skokami septymowymi sprawa jest prostsza: niemal nikt ich nie stosował. Śpiewacy dzieł Dufaya czy de Orto stykali się z nimi nieczęsto; La Rue i Ockeghem stosowali je od wielkiego dzwonu, a Josquin – jeśli skupimy się na razie na kompozycjach niezbitcie mu atrybuowanych – sięga po skok septymowy trzy- bądź czterokrotnie rzadziej³³. Jedy- nym od tej normy wyjątkiem jest jak dotąd Busnois, wpro- wadzający ten środek stosunkowo często. A pojawia się on w jego *chansons* głównie w partii kontratenora, głosu prze- cież z natury nieciąglego³⁴. Odkrycie to może szczęśliwie pomóc nam przy atrybucji: słynna pieśń *Quand ce viendra* przypisywana Busnois w śpiewnikach z Labord i Dijon, ale „hockeghenowi” przez źródło Escorial B, zawiera dwa skoki septymowe, obydwa w kontratenorze³⁵. Jeśli zauważymy, że żaden z czterech Ockeghenowskich skoków sekstowych nie pojawia się kontratenorze, możemy spokojnie podnieść z poziomu „silne” na „wyjątkowo silne” prawdopodobień- stwo, że to Busnois skomponował *Quand ce viendra*.

Skoki nonowe – jak można by powiedzieć: septymowe na sterydach – bywają jeszcze rzadsze. Najniezwyklejszy zapewne przykład stanowi jeden z dwu takich skoków bez wątpliwości przypisywanych Josquinowi. Pojawia się on przy końcu *Gloria* w *Missa* „*Malheur me bat*”³⁶. W taktie 144 *altus* wybija się w górę do najwyższego dźwięku *a*¹, by następnie na trzy pełne takty osiąść na *g*¹ (t. 145–147). W tym czasie *superius* powraca uparcie do swej najwyższej nuty (*e*²), tań- cząc radośnie na szczycie czterogłosu (równolegle w decy- mach z partią basu), nim zejdzie w kierunku kadencji (t. 150). W tym kontekście skok głosu altowego stanowi punkt szczy- towy, wręcz triumf: to *altus* zapowiada afektywną kulmina- cję całej części. Ustęp ten demonstruje, jak nietypowe mogą być kompozytorskie środki użyte do wywołania zaskakują- cego efektu³⁷.

Mając to w pamięci, możemy wykorzystać JRP do roz- wiązania innego, bardziej dokuczliwego jeszcze problemu związanego z atrybucją *Missa* „*Une musique de Biscaye*”, dzieła, które może – choć nie powinno – zostać pomyłone z pieś- nią Josquina o tym samym tytule³⁸. Jak odnotował Rob Wegman, msza zachowała się w kilku źródłach, z których wszystkie przypisują utwór Josquinowi. Co więcej, najwcześ- niejsze z nich (Berlin 40021, kopia z lat ok. 1497–1498) sta- nowi jedno z najstarszych zachowanych źródeł dla mszalne- j twórczości tego kompozytora³⁹. Niemniej Jaap van Benthem i Rifkin zauważyli, że wszystkie te źródła łączą pewien zbiór błędów. A skoro tak, wielokrotne atrybucje josquinowskie sprowadzają się w zasadzie do jednej⁴⁰. Samo w sobie nie jest to argumentem przeciw autorstwu Josquina; istotnie, stosunkowo wczesna data powstania źródła Berlin 40021

33

Wspomniane trzy przykłady to: *La plus des plus* (t. 7) – w głosie *contra*, *Miserere mei, deus* (t. 218) – tenor II oraz *Virgo salutiferi* (t. 78) – *bassus*.

34

Takiego rodzaju użycie pojawia się w ośmiu na dziewięć przypadków, a ostatni stanowi głos najwyższy w *Missa* „*L’Homme armé*”.

35

Odnosnie do źródeł zob. David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oksford 1999, s. 335–336.

36

Por. partyturę: <http://josquin.stanford.edu/data?a=notationEditText&f=Jos0901b> [dostęp: 25 IV 2023].

37

Jedyny przykład podobnego zabiegu spośród bezdyskusyjnych atrybucji stanowi *altus* w *Vultum tuum* (t. 428–429), gdzie jednak rozdzierający walor skoku łagodzą bardzo długie wartości rytmiczne (*breve–breve*).

38

Poniższa analiza kontynuuje drogę dwu wcześniejszych studiów opartych na komputerowym badaniu: Mendel, *Towards Objective Criteria*, op. cit., s. 300–302, oraz Anne-Emmanuelle Ceulemans, *A Stylistic Investigation of Missa Une mousse de Biscaye, in the Light of its Attribution to Josquin des Prez*, „*Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*” 48 (1998), nr 1, s. 30–50; <https://doi.org/10.2307/939155>.

39

Rob C. Wegman, *Who Was Josquin?*, w: *The Josquin Companion*, red. Richard Sherr, Nowy Jork – Oksford 2000, s. 21–50, zwf. 30–33.

40

Jaap van Benthem, *Was „Une mousse de Biscaye” Really Appreciated by L’ami Baudichon?*, „*Muziek & Wetenschap*” 4 (1991), 175–194; oraz Joshua Rifkin, „*Masses and Evidence: Petrucci’s Josquin*”, referat nieopublikowany. Zob. także Bonnie J. Blackburn, *Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables*, w: *The Josquin Companion*, op. cit., s. 51–87, tu: 72–76; oraz Jesse Rodin, *Confronting the Josquin Canon*, folder festiwalowy Laus Polyphoniae Josquin Festival, Antwerpia, VIII 2021.

41

W tomie z 2010 r. *New Josquin Edition* Martin Just broni autorstwa Josquina (t. 5, *Critical Commentary*, s. 79–89). Por. także cytowane tu źródła dodatkowe.

42

Por. ugruntowaną metodologiczną krytykę Wegmana wobec porównawczej analizy Bentheima w *Who Was Josquin?*, op. cit.

43

Sugestii Justa (*New Josquin Edition*, t. 5, *Critical Commentary*, s. 82), jakoby mylenie utworów o podobnych tytułach nie miało miejsca w przypadku różnych gatunków, przeczą takie przykłady, jak oparta na czterogłosowym motecie Josquina msza *Missus est Gabriel Angelus* przypisywana krzyżowo zarówno temu twórcy, jak i Pierre'owi Muolu.

44

W mszy tej opracowanie muzyczne *Agnus Dei* pokrywa się z *Kyrie* (*Agnus super Kyrie*).

45

Gloria, t. 53–54. Msza ta zachowała się w pięciu źródłach przypisujących ją Pierre'owi de La Rue wobec jednego dokumentu z 1539 r., wskazującego autorstwo Josquina. Dla porównania, cały repertuar zebrany w JRP zawiera jedenaście skoków nonowych, w tym w *Pourquoy tant de la Rue* (t. 31–32) – *superius*. Pozostałe przypadki to: anonimowa *Missa „L'Ardant desir”*, *Agnus Dei* (t. 19–20) – tenor; *Agricola*, *Missa „Malheur me bat”*, *Sanctus* (t. 36) – *bassus*; *Busnois*, *Quelque pauvre homme II* (t. 48–49) – kontratenor; *Gaspar*, *Ave regina celorum mater*, motet V z cyklu *Quam pulchra es* (t. 58–59) – *altus*; *Dufay*, *Resvellies vous* (t. 52–53) – kontratenor oraz de Orto, *D'ung aultre amer* (t. 12–13) – *bassus*. W wielu z tych ustępów co najmniej jeden z dźwięków składających się na skok to *minima*.

46

Pojawiają się one w *Glorii* (t. 4 i t. 44–45), *Credo* (t. 121) oraz *Sanctus* (t. 157–158), a wszystkie z wyjątkiem ostatniego zrealizowane są w małych wartościach rytmicznych. Cała msza obejmuje 6154 nuty.

zdaje się obdarzać je poważnym autorytetem⁴¹. A jednak geograficzne oddalenie od Josquina (źródło było zapewne skopowane w południowych Niemczech), brak liczniejszych tradycji artybucyjnych, obfitość stylistycznych odstępstw w stosunku do najpewniejszego korpusu⁴² oraz możliwość pomylenia z bezwątpliwości przypisaną Josquinowi pieśnią *Une musique de Biscaye*, domagają się zachowania ostrożności⁴³.

Przeszukanie mszy ujawnia obecność w *Kyrie / Agnus Dei* rzadkiego skoku nonowego (t. 83–84, *b-c*)⁴⁴. Skok ten pojawia się nie tylko w drobnych wartościach (*minima* – *minima* z kropką), ale i w najważniejszym głosie – *superius*. Wprawdzie odnotowaliśmy już dwa skoki nonowe w korpusie o pewnej atrybucji, obydwa jednak umieszczone są w partii altu, w stosunkowo długich wartościach rytmicznych, a to oznacza zupełnie inną muzycznie okoliczność. Jeśli nawet rozszerzylibyśmy nasze badanie do wszelkich dzieł kiedykolwiek przypisanych Josquinowi, a wiele spośród nich jest nieautentycznych, do naszego obrazu moglibyśmy dodać zaledwie jeden skok nonowy. Ów nowy przypadek rzeczywiście pojawia się w głosie *superius*, i to w porównywalnych wartościach (*semi-breve-mimima*), niemniej dzieło to, *Missa „Sub Tuum praesidium”*, zostało niemal na pewno skomponowane przez Pierre'a de La Rue⁴⁵. Z jednej strony wydaje się to niepokojące, że tak uderzający gest znajduje swój odpowiednik w dziele najprawdopodobniej innego kompozytora. Z drugiej jednak, wyjątkowa rzadkość skoków nonowych w szerszym repertuarze sprawia, że niechętnie ów pojedynczy przypadek powołujemy na świadka przeciw autorstwu Josquina. Skoki nonowe nie wydają się bowiem szczególnie użyteczne w roli stylistycznych „odcisków palców”; ich egzotyczność (jak dotąd zasób JRP zawiera zaledwie 11 przykładów, a zatem mniej niż 1 na 100 tys. nut) sugeruje, że kompozytorzy rozmieszczali je świadomie. Statystyka wprawdzie może nam pomóc w wykryciu tych cech muzycznych danego dzieła, które wykraczają poza praktykę przypisywaną danemu kompozytorowi, niemniej cechy te zyskują na znaczeniu przy sporych szansach, że zostały wprowadzone bezwiednie.

Bardziej obiecujące są zatem pojawiające się w tej mszy cztery skoki septymowe – co daje jeden na 1,5 tys. nut lub (średnio) 33 razy więcej, niż możemy odnaleźć w większości całego pewnie atrybuowanego korpusu⁴⁶. Wszystkie cztery pojawiają się w głosie basowym i obejmują ruch od *G* do *f*. Jeśli rozszerzymy zakres przeszukiwania do całego repertuaru zgromadzonego w JRP, uzyskujemy intrygujące rezultaty. Pomimo relatywnie rzadkiego występowania skoków septymowych w porównaniu z bardziej typowymi interwałami, są one dobrze reprezentowane w bazie, obejmując 100 przykładów; a skoro tak, mogą potencjalnie okazać się odkrywcze z punktu

widzenia atrybucji⁴⁷. Zazwyczaj powielają one wzór z *Missa „Une musique de Biscaye”* – ruch wznoszący w basie od toniki do siódmego stopnia. Dźwięk niższy przypada najczęściej na mocną część taktu, po czym następuje kadencja zmierzająca ku tonice (zob. przykład 3 pokazujący dwa tego rodzaju przypadki z naszej mszy).



Przykład 3. *Missa „Une musique de Biscaye”* (*Sanctus*, t. 121) – przykłady skoków septymowych

Takiej tendencji nie odnajdujemy jednak w kompozycjach uznanych za Josquinowskie, które z kolei wykorzystują raczej skok septymowy dla ułatwienia repetycji motywów lub imitacji. Nawet jeśli korpus Josquina rozszerzymy do utworów nieco mniej pewnych, nadal będziemy odkrywali korelację septym w melodii z powtórzeniami motywów i nie odnajdziemy skoków analogicznych do tych z *Une musique de Biscaye*⁴⁸. Czy to możliwe, by Josquin zastosował w jednym jedynym dziele kilkakrotnie więcej skoków septymowych niż zwykle, wykorzystując przy tym konwencję, której w innych unikał? Oczywiście. Czy to prawdopodobne? Z pewnością nie.

Wziąwszy wszystko to pod uwagę, istnieje jeszcze jedna przesłanka dla wątpliwości co do autorstwa *Missa „Une musique de Biscaye”*. W podobnych sytuacjach pozostają jedynie argumenty na korzyść deatrybucji. Nie ma konieczności niebudzącej wątpliwości identyfikacji innego autora, a w każdym razie cyfrowe narzędzia nie mogą nas w niej wspomóc – na razie w bazie JRP nie zgromadzono nawet większości utworów Isaaca, Loyseta Compère’a, Agricoli czy Obrechta, by wymienić czwórkę najważniejszych rówieśników Josquina. Niemniej w innym miejscu pisałem o twórcy przejawiającym nietypową skłonność do skoków septymowych tego właśnie rodzaju, Gasparze van Weerbeke⁴⁹. Podobnie jak w przypadku wspomnianych kompozytorów JRP obecnie zawiera jedynie garść utworów Gaspara⁵⁰, co powstrzymuje nas przed rozwinięciem tej hipotezy. Wraz ze wzrostem liczebności korpusu stanie się zapewne możliwe dostarczenie argumentów na rzecz sugestii Benthema, że to ten ostatni twórca jest autorem dzieła, lub dla potwierdzenia wątpliwości wyrażonych przez redaktorów edycji utworów Gaspara⁵¹.

47

Omówiłem już tę praktykę w odniesieniu do Busnois; można przytoczyć znaczącą liczbę dodatkowych przykładów. Zob. np.: anonimową *chanson Donne vidue / Tarrach barach / Jeus diray* (t. 77); *Craindre vous vueil* (t. 24) oraz *Adieu ces bons vins de Lannoys* (t. 18–19) Dufaya; *Tota pulchra es* (VIII motet z cyklu *Quam pulchra es*, t. 26) Gaspara; *Trois fillez estoient* (t. 20) Jeana Japarta; *D’ung aultre amer* (t. 30, w dwu głosach) Marbrianusa de Orto.

48

Zob. zwłaszcza generujące repetycje skoki septymowe w *Vous l’arez* (t. 43–44) – bassus. Co znaczące, związek pomiędzy tymi skokami a powtórzeniami motywicznymi zanika, jeśli rozszerzymy wyszukiwanie o dzieła, których atrybucja opiera się na wątlejszych podstawach. W każdym razie żaden z tych utworów nie zawiera takiego skoku septymowego, jak badany w mszy *Une musique*.

49

Dziewięć analogicznych przykładów podaję w *Josquin’s Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel* Nowy Jork – Oksford 2012, s. 141–146, zwł. tabela 4.2 na s. 142.

50

A nawet pośród nich odnajdujemy skok nonowy w zbliżonych wartościach rytmicznych, choć w głosie altu: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationWitHEditWithText&f=GasQ3Q2e&themax=-1%229%22>, t. 58–59 [dostęp: 11 VIII 2023].

51

J. van Benthem, *Was „Une mousse de Biscaye...”, op. cit.* Por. Eric F. Fiedler, *A New Mass by Gaspar van Weerbeke? Thoughts on Comparative Analysis, Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, red. Annegrit Laubenthal, Kara Kusan-Windweh, Kassel 1995, s. 72–87. Andrea Lindmayr-Brandl i Paul Kolb podzielił się ze mną swoimi wątpliwościami na temat autorstwa Gaspara (korespondencja prywatna).

Nawet jednak pozostawiając na boku kwestę atrybucji, szerszy korpus pozwoli nam zbadać więcej odnośnie do zjawisk, które wydają się uderzającymi stylistycznymi liniami papilarnymi.

W powyższych przykładach JRP jawi się jako użyteczne narzędzie, nie zaś Święty Graal. Istotne jest, by rzeczywiście uznać, że tego rodzaju zasoby mogą zostać nadużyte, jeśli zaniedbamy drążenie konkretnych przykładów, błędnie zinterpretujemy dane lub zignorujemy problemy tekstu, gatunku i chronologii. By nie narazić się na pomyłki jeszcze bardziej spektakularne niż te opisane na początku niniejszego rozdziału, nie wolno cyfrowych narzędzi traktować jako zwolnienia z obowiązku poznania muzyki w „staromodny” sposób, za sprawą wykonania, słuchania, studiów nad partyturą oraz zaangażowania w badania oryginalnych źródeł i edycji krytycznych. Mimo to, nawet w odniesieniu do utworu, który znamy właściwie na pamięć, zawsze możemy dowiedzieć się więcej, zadając pytania analityczne. Na dodatek, przy znakomitej znajomości choćby setek dzieł, wciąż pomocne może się okazać zastosowanie narzędzia zdolnego zarysować znacznie szerszy obraz. Taką obietnicę dają bazy podobne do JRP – mogą pozwolić na odróżnienie norm od oczekiwań, odpowiadając na pytania, których badanie w przeciwnym razie wymagałoby ogromnego wysiłku. Mogą też postawić inne kwestie, z których nie zdawaliśmy sobie sprawy, zwracając naszą uwagę na taką cechę, jakiej w innych okolicznościach nie mielibyśmy powodu poszukiwać, lub na związek, o jakim nigdy byśmy nie pomyśleli. We wszystkich tych działaniach nie chodzi zatem o fetyszyzację technologii, co wydaje się obecnie przekleństwem, ale o roztropne jej wykorzystanie, gdy po omacku torujemy sobie drogę ku muzycznej przeszłości.

tłum. Sylwia Zabieglńska

ABSTRACT**Searching the Notes—All of Them: The Josquin Research Project**

To understand a musical corpus one must attend to its details. But musical details are not toriously hard to control: without months or even years of close study, how can one know if a given melodic gesture is rare or commonplace, a given contrapuntal progression mysterious or mundane? This essay introduces the Josquin Research Project (<http://josquin.stanford.edu>), a tool for exploring a central repertory of polyphonic music, ca. 1420–1520. A series of case studies shows how digital resources can facilitate finely tuned musical search and analysis of a sort that is otherwise all but impossible—and how research of this kind can profitably change our engagement with musical corpora.

KEYWORDS

Josquin, authorship, editing, digital humanities, fifteenth-century music

ABSTRAKT

Zrozumienie repertuaru muzycznego wymaga poświęcenia uwagi jego szczegółom. Te wszakże – naturalnie – trudno jest kontrolować. Jak bowiem bez miesięcy czy wręcz lat dogłębnych badań dowiedzieć się, czy konkretny gest melodyczny jest unikatowy, czy powszechny, a dana progresja kontrapunktyczna niezwykła, czy prozaiczna? Niniejszy esej stanowi wprowadzenie do projektu badawczego Josquin Research Project (<http://josquin.stanford.edu>), narzędzia badania głównego korpusu dzieł muzyki polifonicznej z lat ok. 1420–1520. Seria studiów konkretnych przypadków pokazuje, jak zasoby cyfrowe ułatwiają precyzyjnie skalibrowane badania oraz analizy, które inną metodą byłyby niemożliwe, oraz to, jak tego typu badania mogą z korzyścią wpłynąć na naszą wnikliwość w podejściu do muzycznego materiału.

SŁOWA KLUCZOWE

Josquin, autorstwo, edycja, humanistyka cyfrowa, muzyka XV wieku

JESSE RODIN

profesor muzyki na Uniwersytecie Stanforda i współredaktor „Journal of Musicology”. Opublikował wiele prac na temat muzyki XV wieku. Wydanie jego najnowszej książki *The Art of Counterpoint from Du Fay to Josquin* nakładem Cambridge University Press planowane jest na 2025 r. Laureat nagród i stypendiów m.in. Fundacji Guggenheima, American Council of Learned Societies, Université Libre de Bruxelles, American Musicological Society oraz American Society of Composers, Authors, and Publishers. Jest dyrektorem projektu badawczego Josquin Research Project (<http://josquin.stanford.edu>), narzędzia cyfrowego do eksploracji dużego zbioru muzyki renesansowej, oraz szefem zespołu wokalnego Cut Circle (<http://cutcircle.org>). Album tego zespołu z utworami Guillaume’a Dufaya (*Guillaume Du Fay: Les messes à teneur*, 2016) został wyróżniony Prix Olivier Messiaen od Académie du Disque Lyrique, wybrany przez redakcję czasopisma „Gramophone” oraz otrzymał Diapason d’Or. Ostatni album Cut Circle i Rodina *Josquin: I. Motets & Chansons* ukazał się w 2023 roku w wytwórni Musique en Wallonie i otwiera serię kompletu rejestracji dzieł tego kompozytora.