

Johannes Tourout: Ascribed and Attributable Compositions in 15th-Century Sources from Central Europe. Wyd. Jaap van Benthem. T. I. Missa Mon oeil. Missa Groß Sehnen ich im Herzen trage. Utrecht 2015 Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, ss. XXXIII+93. ISBN 978-90-6375-225-5

Johannes Tourout bardzo długo znajdował się na marginesie głównego nurtu badań nad muzyką XV wieku. Do niedawna pozostawał twórcą pozbawionym biografii, a tym samym nieposiadającym wyrazistej tożsamości. Można o nim było powiedzieć tylko tyle, ile wynikało z analizy kilkunastu kompozycji oznaczonych w rękopisach jego nazwiskiem (odczytywanym niegdyś „Touront”). Ponieważ utwory te zachowały się niemal wyłącznie w źródłach z terenu Europy Środkowej, przypuszczano, że był w jakiś sposób szczególnie związany z tym regionem. Próbowano utożsamiać go z muzykami o podobnie brzmiących nazwiskach, w tym z młodym śpiewakiem Johannesem Tirionem, wymienionym w motecie żalobnym *Romanorum Rex* Johanne-sa de Sarto z 1439 r., poświęconym Albrechtowi II Habsburgowi. Reinhard Strohm wysnuł nawet ostrożne przypuszczenie o możliwym związku kompozytora z dworami Jagiellonów w Krakowie i Pradze¹. Owym spekulacjom biograficznym

towarzystwo przekonanie o niezwyklej jakości tworzonej przez niego muzyki. Louis-Edward Gottlieb pisał w 1958 r. o mszy *Tertii toni* Tourouta, że jest jednym z największych osiągnięć artystycznych XV w.² Inna msza – wydana w recenzowanym tomie *Missa Mon oeil* – została zaliczona przez Roberta Mitchella w pracy z 1989 r. do najwspanialszych dzieł swego gatunku³. Podobne opinie wyrażali również inni badacze, podczas gdy utwory Tourouta czekały przez dziesięciolecia na swoje systematyczne opracowanie i kompletną edycję.

Zasadniczą zmianę przyniosły w tym względzie badania ostatnich dwóch dekad. U progu XXI w. Tourout znalazł się w polu zainte-

² Louis-Edward Gottlieb: *The Cyclic Masses of Trent Codex 89. The Cyclic Masses of Trent Codex 89*. University of California 1958 (niepublikowana dysertacja doktorska) s. 152.

³ Robert J. Mitchell: *The Paleography and Repertory of Trent Codices 89 and 91, together with Analyses and Editions of Six Mass Cycles by Franco-Flemish Composers from Trent Codex 89*. University of Exeter 1989 (niepublikowana dysertacja doktorska) t. 1 s. 174.

¹ Reinhard Strohm: *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge 1993 s. 512.

resowania kilku muzykologów, pracujących nad źródłami środkowoeuropejskimi (m.in. Rebecca Gerber, Martin Kirnbauer, Robert Mitchell, Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková), a także zyskał uznanie wybranych muzyków, czego wyrazem może być szczególna edycja jego dzieł wszystkich – w opracowaniu na lutnię renesansową przy użyciu notacji tabulaturowej⁴. W 2002 r. piszący te słowa natknął się na wzmiankę o dokumencie z kancelarii papieskiej, który umożliwił bliższą identyfikację tajemniczego twórcy. W tym samym czasie Jaap van Benthem przypisał Touroutowi jedną z mszy wiązanych dotąd z nazwiskiem Johanna Ockeghema, publikując ją w 2004 r. w serii *Johannes Ockeghem: Masses and Mass Sections*⁵. Sprzężenie tych różnych badań i związanych z nimi odkryć stworzyło dobrą podstawę do krytycznego wydania *opera omnia* Johanna Tourouta i sięgnięcia na nowo po jego utwory, edytowane dotąd w rozproszonych i często niepublikowanych pracach. Tęgo ambitnego i trudnego zadania podjął się niezwykle zasłużony i doświadczony badacz muzyki II poł. XV w. i początku XVI w. – Jaap van Benthem.

Wypada przypomnieć, że wedle tych niedawnych ustaleń Tourout pochodził z diecezji Tournai, najprawdopodobniej z flamandzkiego miasta Torhout (franc. Thourout), na co wskazuje pisownia jego nazwiska ustalona na podstawie wspomnianego już dokumentu. Urodził się zapewne ok. 1430 r., a więc należał do rówieśników Antoine’a Busnoys’a, młodszych od Ockeghema i o generację starszych od Josquina des Prez. Wiadomo z całą pewnością, że w 1460 r. był kantorem na dworze cesarza Fryderyka III i otrzymał prebendę w kolegiacie mariackiej w Antwerpii. Zakłada się, że wraz z kilkoma innymi kantorami flamandzkimi przybył na austriacki dwór cesarski pod koniec lat pięćdziesiątych XV w. i pozostawał tam nie dłużej niż do 1467 roku. Przyjeżdżając do Europy Środkowej, miał już okazałą tekę swoich kompozycji; niewyku-

zione, że po okresie służby u Fryderyka III powrócił do Niderlandów⁶.

Lista utworów Johanna Tourouta obejmuje siedemnaście pozycji: znalazły się na niej trzy msze oraz czternaście mniejszych kompozycji (motety i chansons), przekazanych z tekstami łacińskimi lub – rzadziej – bez tekstu. Do listy tej dołącza się jeszcze *Magnificat*, nieoznaczony w rękopisie nazwiskiem kompozytora, lecz opatrzonej atrybucją „Cecus” („niewidomy”). Ponieważ taka atrybucja pojawia się też przy innym utworze, bez wątplenia należącym do spuścizny Tourouta, przyjmuje się, że *Magnificat* wyszedł spod jego pióra, zwłaszcza, że wykazuje cechy stylistyczne zbliżone z pozostałą twórczością; samo zaś określenie „Cecus” powstało w wyniku pomyłki. Większość dzieł flamandzkiego kompozytora zachowała się w rękopisach powstałych w kręgu wpływów dworu cesarza Fryderyka III: chodzi tutaj mianowicie o kodeksy trydenckie (zwłaszcza nr 89) oraz kodeks Strahov (zob. „General Introduction”, s. XII–XIII). Ponadto istotnymi źródłami jego utworów są: niemiecka tabulatura organowa znana pod nazwą *Buxheimer Orgelbuch*, czeski kodeks Specjálník, a także partesy żagańskie określane dawniej mianem śpiewnika głogowskiego (*Glogauer Liederbuch*). Trzy spośród krótszych kompozycji Tourouta zachowały się też w źródłach włoskich, ale tylko jedna spotkała się tam z szerszą recepcją – znany z kilkunastu odpisów motet *O gloriosa regina*, po który sięgnął w swej mszy Johannes Vincenet.

Dotychczasowe spisy twórczości Tourouta wymagają jednak – i to właśnie dzięki badaniom Jaapa van Benthema – zasadniczych korekt. Udało się ustalić, że część jego kompozycji z tek-

⁶ Paweł Gancarczyk: „Johannes Tourout and the Imperial Hofkantorei ca. 1460”. *Hudební věda* 50 (2013) nr 3–4 s. 239–257. Należy wskazać, że *Encyklopedia Muzyczna PWM*, w odnośnym haśle z 2009 r., nie uwzględniła tych informacji pomimo ogłoszenia ich drukiem w języku polskim już w 2004 r., zob.: Jerzy Morawski: „Tourout, Johannes”. *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Red. Elżbieta Dziębowska. T. XI t–v. Kraków 2009 s. 136; por.: Paweł Gancarczyk: „Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III”. *Muzyka* 49 (2004) nr 2 s. 84–86 oraz Martin Staehelin: „Uwagi o wzajemnych związkach biografii, twórczości i dokumentacji dzieł Piotra Wilhelmgiego z Grudziądza”. *Muzyka* 49 (2004) nr 2 s. 16–18.

⁴ *The Polyphony of Johannes Tourout and his World. Newly Intabulated for Renaissance Lute*. Wyd. Dick Hoban. Forth Worth 2006 (= *Masters of Polyphony* 2).

⁵ T. III/1: *Missa Primi toni, Presumably by Johannes Tourout. Missa Quinti toni*. Utrecht 2004.

stami łacińskimi, określanych wcześniej w literaturze jako motety lub „motety pieśniowe”⁷, jest w istocie kontrafakturami chansons. Tourout miał je najprawdopodobniej w swoim *dossier* kompozytorskim już przed przyjazdem na dwór Fryderyka III, jednakże w nowym środowisku ich oryginalne teksty francuskie okazały się bezużyteczne i zostały zastąpione tekstami łacińskimi o tematyce religijnej. Spotkało to między innymi *rondeau* powiązane oryginalnie – jak wynika z analiz Benthema – z wierszem „Adieu m’amour, adieu ma joye”, które w kodeksie Specjálník zostało zapisane z tekstem „Chorus iste pie Criste”⁸. Znamienny *passus* „sit pax bone voluntatis nobis in Boemia” służył niegdyś za argument związków kompozytora z Czechami i stał się jednym z punktów wyjścia do przypuszczenia Strohma o jego pobycie na dworach jagiellońskich w Pradze i Krakowie. Jednocześnie trwają poszukiwania dzieł Tourouta wśród utworów anonimowych, znanych ze źródeł środkowoeuropejskich II poł. XV w. i wykazujących zbieżność z jego twórczością cechy stylistyczne. Na takie zbieżności wskazywali już m.in. Adelyn Peck Leverett i Robert Mitchell⁹. Jaap van Benthem poddał te hipotezy krytycznej ocenie i zdecydował włączyć do pierwszego tomu swojej edycji anonimową mszę *Groß Sehnen ich im Herzen trage* z kodeksu trydenckiego (nr 89). Z jego dotychczasowych publikacji i konferencyjnych referatów wynika, że takich kompozycji będzie więcej. Znajdzie się wśród nich z pewnością *chanson Joye me fuit*

zachowana bez tekstu w partesach żagańskich¹⁰, będąca kolejnym dowodem zauważonych już wcześniej zależności tego śląskiego źródła od wpływów płynących m.in. z dworu cesarskiego.

Problem atrybucji jest jednym z centralnych zagadnień, które wymagają krótkiego komentarza w kontekście omawianej tu edycji. Autor zaplanował ją na pięć tomów. W tomie inauguracyjnym serię znalazły się dwie msze czterogłosowe: pierwsza z atrybucją Tourout (*Missa Mon oeil*), zaś druga – bez atrybucji (wspomniana *Missa Groß Sehnen*). W woluminie drugim znajdują się – jak wiemy z zapowiedzi – msze trzygłosowe: dwie z atrybucją Tourout (*Missa Sine Kyrie*, *Missa Tertii toni*¹¹) i jedna anonimowa (*Missa Fa Ut „Prolatio perfecta”*). Kolejne tomy przeznaczone zostaną na msze anonimowe (t. 3), motety (t. 4) i miscellanea (t. 5). Edytor zdecydował się więc na wydanie nie tylko dzieł bezsprzecznie zaliczanych do dorobku Tourouta, lecz również utworów pozostających z nimi w zależnościach stylistycznych, a zatem jedynie możliwych do przypisania temu kompozytorowi (stąd w tytule edycji obok słowa „ascribed” pojawia się trudne słowo „attributable”). Jest to zabieg bardzo śmiały, który – jak udało mi się zaobserwować – spotkał się z żywą reakcją środowiska. Niezależnie od pewnego ryzyka zawartego w takim rozwiązaniu trzeba podkreślić, że wszystkie utwory anonimowe, wiązane ze stylem Tourouta, pojawiają się w edycji z określeniem „Anonymous”. Są to zarazem utwory bardzo wartościowe, które w innym przypadku spotkałoby zapomnienie – przykład Tourouta doskonale pokazuje co spotyka twórców (i ich dzieła) bez określonej tożsamości. Założenia edytorskie – w tym wyjaśnienie kwestii atrybucji – zostały omówione w „Editorial Preface” (s. VII).

Jak argumentuje Jaap van Benthem zarówno we wstępie do wspomnianej edycji (s. XV), jak

⁷ Julie E. Cumming: *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge 1999 s. 201–204.

⁸ Jaap van Benthem: „Rescue by Transplantation. An Unorthodox approach to «Lost» Chansons by Johannes Tourout in Polyphonic Sources from Bohemia”. *Hudební věda* 50 (2013) nr 3–4 s. 221–238.

⁹ Zob.: Adelyn Peck Leverett: *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio 91 (1378)*. Princeton University 1990 (niepublikowana dysertacja doktorska) t. I s. 234–249; Adelyn Peck Leverett: „Song Masses in the Trent Codices: The Austrian Connection”. *Early Music History* 14 (1995) s. 205–256; Robert J. Mitchell: op. cit., t. I s. 177–184; Robert J. Mitchell: „Regional Styles and Works in Tr 89 and Related Sources: A Short Survey”. W: *Manoscritti di Polifonia nel Quattrocento Europeo. Atti del Convegno internazionale di studi. Trento [...] 18–19 ottobre 2002*. Red. Marco Gozzi. Trento 2004 s. 153–178.

¹⁰ Jaap van Benthem: „Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout?”. W: *The Musical Culture of Silesia before 1742: New Contexts – New Perspectives*. Red. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech. Frankfurt am Main 2013 s. 71–82.

¹¹ We wcześniejszym pracach *Missa Tertii toni* funkcjonowała również pod tytułem *Missa Sine nomine*, zaś *Missa Sine Kyrie* nazywana była *Missa Chorus iste*.

również w innych swoich pracach, twórczość Johannesa Tourouta posiada dość wyraziste cechy stylistyczne, odróżniające go od innych twórców II poł. XV wieku. Należy do nich płynna melodyka, budowana z użyciem sekund, przerywanych małymi skokami interwałowymi, wyraziste kadencje, spójność rytmiczna głosów i unikanie dysonansów. Tourout chętnie stosuje imitacje wybranych głosów, powraca też do niektórych motywów i fraz, poddając je subtelnym przekształceniom. Niektóre z elementów jego stylu – np. szerokie użycie imitacji czy elementy techniki parodii, nie są zbyt rozpowszechnione w twórczości kompozytorów jego czasów i kontrastują np. ze stylem Johannesa Ockeghema. Zamieszczona w tomie *Missa Mon oeil* uchodzi za najwcześniejszy przykład mszy parodii: oparta została na materiale niezachowanej chanson (zrekonstruowanej jednak przez Benthema, zob. Appendix 1, s. 88–89), której głosy pojawiają się w discantus i tenorze w Kyrie I oraz w obydwu kontratenorach i tenorze – w innych częściach. Na twórczość religijną Tourouta wielki wpływ miały jego doświadczenia zdobyte na gruncie pieśni. Pieśniowy materiał – tym razem głównie funkcji *cantus firmus* – pojawia się również w anonimowej mszy *Groß Sehnen ich im Herzen trage*, uwzględnionej w edycji. Warto dodać, że sposób opracowania melodii stałej w tym cyklu – podlegającej manipulacjom menzuralem wyjaśnionym w stosownych komentarzach (tzw. *canones*) – przypomina słynną mszę *Spiritus almus* Petrusa de Domarto. Msza ta zachowała się nie tylko w jednym z kodeksów trydenckich (nr 88), lecz również w tzw. fragmentach lwowskich przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, co wzbogaca środkowoeuropejski kontekst interpretacji twórczości Tourouta (lub twórczości pozostającej w jego kręgu stylistycznym).

Trudno zakładać, że mistrzostwo stylu Tourouta było łatwe do podrobienia, jednakże badając anonimowy repertuar rękopisów środkowoeuropejskich pod kątem jego potencjalnego autorstwa, warto wziąć pod uwagę jeszcze inną możliwość. Cesarz Fryderyk III utrzymywał na swoim dworze w interesującym nas czasie zespół ośmiu kantorów flamandzkich, do których dołączali czasem członkowie kapeli „niemiec-

kiej”, specjalizującej się przypuszczalnie w wykonywaniu chorału. Część z tych obcych kantorów przybyła na dwór wraz Touroutem, być może z tego samego ośrodka. Zapewne nie posiadali oni jego talentu, ale mogli mieć podobne doświadczenia, kompetencje i preferencje estetyczne. Trudno wykluczyć, aby pośród tych anonimowych kompozycji nie znalazły się jakieś utwory skomponowane przez jego rodaków, osiadłych niekiedy w Europie Środkowej znacznie dłużej niż mistrz z Torhout. Należeli do nich Johannes Blidenberg, Johannes de Bubay, Egidius Garin, Johannes Oliverii alias de Marbasio i Nicolas Mayoul¹². Być może więc można by mówić nie tylko o dziełach możliwych do przypisania Touroutowi, lecz również innym wymienionym kantorom, należącym do tej samej szkoły kompozytorskiej. Doświadczenia badań np. nad Josquinem des Prez wskazują, jak skomplikowane bywają kwestie atrybucji w muzyce tego czasu i jak silne może być oddziaływanie wybitnego twórcy na innych kompozytorów.

Pozostaje żywić nadzieję, że najnowsze badania dotyczące Johannesa Tourouta i źródeł zawierających jego utwory, których ukoronowaniem jest edycja Jaapa van Benthema, wpłyną na jeszcze większe zainteresowanie tym kompozytorem. Z całą pewnością powinien on trafić do szerszego dyskursu historycznomuzycznego i znaleźć swe miejsce na kartach opracowań syntetycznych i podręczników jako jeden z najwybitniejszych twórców piętnastowiecznych i prekursor nowych rozwiązań technicznokompozytorskich (np. techniki parodii). Wydaje się też oczywiste, że edycja ta powinna przyczynić się do szerszego zainteresowania dziełem Tourouta przez wykonawców – staranna edycja nut umożliwi korzystanie z nich w praktyce koncertowej. Przypadek Tourouta jest również istotny dla naszej rodzimej muzykologii i polskiej spuścizny kulturowej – w końcu mówimy tu o twórcy aktywnym w Europie Środkowej, do której Polska w znacznym stopniu należała i nadal – jak się zdaje – należy.

Paweł Gancarczyk
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

¹² Paweł Gancarczyk: op. cit., s. 239–257.