

Wilheim András

Ötszáz éve halt meg Ockeghem

Az európai zene történetében vannak olyan alkotók, akiknek nagyságát, elsőrangú fontosságát soha nem kérdőjelezi meg senki, mégis ha műveikről vagy műveik bizonyos csoportjától van szó, néhány általánosságon, összefoglaló leírason túl alig lehet róluk megtudni valamit. Nem jobb a helyzet, ha maguknak a műveknek az ismeretéről beszélünk: életművek egésze s egy-egy szerző valamely műfajban írt alkotásainak zöme annak ellenére jószerivel ismeretlen a mai zenehallgató előtt, hogy e szerzők és művek jelentőségét mindenki csak a legteljesebb elismeréssel említi. Nem kuriózumokról van szó; Bach összes kantátáját, Palestrina miséit vagy Scarlatti hatszáznál több szonátáját hagyományosan a zene-történet legfontosabb alkotásai közé soroljuk, annak ellenére, hogy alig van valaki, aki valóban tudja, mert zeneként s nem pusztá adatokként dolgozta fel őket, hogy mit is jelentenek ezek a hatalmas korpuszok. A példák tetszőleges számban szaporíthatók; megdöbbentő tanulságaként egy olyan kornak, amely azt az ideálképet alkotta meg önmaga tükörképéül, hogy számára valóban hozzáférhetővé vált a zene-történet csaknem egy évezredének termése. Különös élességgel vetődik föl a történeti fontosság és a tényleges ismeret kettőssége az európai zenekultúra egyik legtalányosabb alkotója, a most ötszáz éve meghalt Johannes Ockeghem esetében.

Már e dátum említése is a tudománytörténet sűrűjébe vezet: két és fél évtizeddel ezelőtt találták csak meg azt a dokumentumot, amely bizonyítja, hogy Ockeghem 1497. február 6-án halt meg. Azt azonban ma sem tudja senki, hogy hány éves korában: születésének dátumát a különféle hipotézisek egy csaknem húszéves periódus bármely évére teszik; bizonyíték nincs, legföljebb feltételezések, számítások, valószínűségek. S alig látszanak az életmű körvonalai: az attribúciók csak a művek egy bizonyos hányadában cáfolhatatlanok, másutt Ockeghem szerzősége csak valószínűsíthető, olykor erősen kétes. Egyetlen névalírásáról, melyben sokáig hiteles kézjegyét sejtették, bebizonyosodott, hogy nem tőle származik; egy sokat reprodukált miniatúráról, amelynek egyik alakjában Ockeghem alakját vélték meglátni, biztonsággal tudjuk, hogy halála után jó félszázaddal készült, amikor az élő személy emléke elhalványult, s valószínűleg nem is az a figura hivatott őt ábrázolni, amelyre alapozva a zene-történetírás a maga erősen ezoterikus jellemképét megalkotta.

Sokáig nem csak az ember, hanem a zeneszerző alakja is ismeretlen volt. Ha hivatkozott is rá a kortárs teoretikus, jobbára csak felsorolásokban élt tovább a neve (miként például az egyik Monteverdi-madrigálkötet előszavában is), néhány műve pedig példaként hagyományosan továbböröklődött a következő századok zenetörténeti irodalmában; ám az összkiadás első kötetének megjelenéséig, azaz 1927-ig, e darabok szinte ismeretlenek voltak. Dragan Plamenac kiadatlan, 1925-ös disszertációja egy szűk olvasóközönség számára legalább felhívta a figyelmet Ockeghem motettáira és chansonjaira, a két évvel később (az ő gondozásában) megjelent kottakiadvány pedig miséinek mintegy felét tett hozzáférhetővé, ám a folytatásra húsz esztendőtt kellett várni. A második mise-kötet csak 1947-ben jelent meg, az újabb kutatásokat összefoglaló revideált kiadásai csak 1959-ben illetve 1966-ban. Plamenac 1983-ban, nyolcvannyolc éves korában halt meg, anélkül azonban, hogy közrebocsátotta volna az összkiadás harmadik kötetét, amely Ockeghem motettáit és chansonjait tartalmazta volna, mintegy lezárásaként annak a tudományos pályának, amely éppen az e műveket tárgyaló egyetemi disszertációval vette kezdetét. A tudományos etika furcsa példája, hogy hatvan esztendőn át senki nem vette a bátorságot ahhoz, hogy külön kötetben, a maga teljességében megjelentesse az Ockeghem-életmű e hiányzó darabjait; az összkiadás harmadik kötetének tavalyi megjelenéséig az életmű mintegy harmada kiadatlan, vagy legalábbis egy szélesebb érdeklődő közönség számára hozzáférhetetlen volt. Mára már néhány részletes és alapos tanulmány feldolgozta Ockeghem életművének műfajait; a forráskutatás és forráskritika is —hacsak a véletlen újabb, nagy jelentőségű kéziratokat nem hoz felszínre— megbízhatóan pontos eredményeket mondhat magáénak. Mégis megdöbbentő a tény, hogy a zeneszerző Ernst Křenek 1953-ban publikált, tanulmány-méretű s nagyon személyes hangütésű könyvecskéjén kívül eleddig egyetlen monográfia sem foglalkozik Ockeghem életművének egészével. A hanglemez-összkiadások korában az is meglepő, hogy még mindig vannak olyan Ockeghem-misék, amelyek soha nem jelentek meg hangfelvételen, s bár ezt bizonyítani aligha lehet, nagy valószínűséggel fél évezrede nem is szólaltak meg újból. Korántsem jogosulatlan tehát a kérdés, hogy min is alapul az a közmegegyezés, mely szerint Ockeghem egyike zenekultúránk legnagyobb, kikezdetlenül legjelentékenyebb alkotóinak?

Megnyugtató választ aligha lehet adni — nem kis mértékben azért, mert Ockeghem életművének tudományos feldolgozása csak a kezdeteknél tart. Nem lebecsülhetők természetesen a nehézségek; a kor zenéjének stíluselemző módszerei kimunkálatlanok, nincs olyan stíluselemző eljárás, amellyel biztosan meg lehetne állapítani, hogy egy-egy anonim hagyományozású mű — pusztán zenei megoldásainak elemzése révén— valóban hozzákötethető-e egy komponista életművéhez? Hiányzanak az összehasonlító elemzések, a kompozíciós módszerek alapos megértése. A mai hallgató csak nagy nehézségek árán tud tájékozódni azokban a technikai megoldásokban, amelyek alapján e művek íródtak. Mindazoknak az alapfogalmaknak, eljárásoknak, amelyek-

kel a történeti stúdiumok során találkoztunk, elmarad a valóban zenei szempontok szerinti szembesítése a műalkotásokkal: egy *cantus firmus* meglétének felismerése nem okoz nehézséget a kotta tanulmányozójának, de hogy e kézen átvett dallam milyen kompozicionális következményekkel jár, s főként milyen egyéni következtetésekre vezet az egyes mestereknél, az már jóval nehezebben elemezhető. Az összehasonlító anyag mennyisége is fokozza a gondokat: néhány név szerint ismert komponistától alig néhány darab maradt ránk, s ezek elemzése olykor nem elegendő bonyolultabb hipotézisek megfogalmazásához. Mégis: egészen biztosan szerencsésebb helyzetben van a mai érdeklődő, mint a közvetlen kortárs; ha érezzük is a hiányokat, az nem lehet kétséges, hogy soha ilyen mennyiségű zene nem volt egyidejűleg hozzáférhető a XV. század terméséből.

Az Ockeghem-kutatás több nyomon is elindulhatott. Megkísérelték rekonstruálni az életutat, s bár nagy hiányokkal, s legfőképpen pontos adatok híján, csak az életpálya kereteit lehet megrajzolni — Ockeghem életéről jóval kevesebbet lehet tudni számos kortársánál. 1410 és 1425 között született, valahol Flandriában; 1443-ban és 1444-ben az antwerpeni Miasszonyunk-templom énekesei között említik a nevét, majd I. Károly Bourbon-herceg szolgálatában találjuk. Hamarosan a francia udvarba szegődött, s élete utolsó negyvenhét esztendejét három francia király szolgálatában töltötte. 1459-ben kinevezték a Tours-i Szent Márton-apátság kincstárnokának, ezt a magas javadalmazással járó hivatalt töltötte be haláláig. Tudjuk, hogy 1470-ben diplomáciai küldetésben Spanyolországban járt, sejtjük, hogy Cambrai-ban legalább egy ízben Dufay-jal is találkozott. Valószínűleg Binchois tanítványa volt, s valószínűleg az ő tanítványa volt Josquin des Prez — csupa olyan adat, amelyet egyelőre nem lehetett bizonyítani.

Az életpálya eseményei alig igazítanak el Ockeghem ráánkmaradt műveinek kronológiájában. Tudjuk, hogy egy művét Binchois halála után írta, egy másikról, hogy csakis a spanyol utazása során keletkezhetett. Más esetekben a műfaj választása segít a tájékozódásban: ilyen típusú kompozíció korábról senki másnál nem mutatható ki. Legpontosabbak azonban azok a dátumok, amelyek alapján legalább azt tudjuk, hogy ennél későbbben az adott mű nem keletkezhetett: a fennmaradt forrás datálható ugyanis különböző módszerekkel, s így legalább néhány darab hozzávetőleges időbeli elhelyezkedése feltételezhető. A többi már a stíluselemzésre marad: e pontos dátumok köré többkevesebb valószínűséggel elrendezhető még néhány kompozíció — egy sok évtizedes alkotói pálya vonalának megrajzolásához azonban ez nagyon kevés. A kutatás alig vállalkozik a stílárís elvek alapján való kategorizálásra: a kiadványok általában az egyes források feltételezhető sorrendje alapján osztályozták mindaddig a kompozíciókat.

Feltételezve, hogy Ockeghem műveinek többsége fennmaradt, azt kell mondanunk, hogy nem volt túlságosan termékeny komponista. Ha igaz, hogy csaknem kilencven évet ért meg, a tizenegy ráánk maradt teljes mise, egy Re-

quiem, néhány mise-tétel, illetve hat motetta és huszonkét chanson: nem tűnik különösebben soknak. Néhány kétes hitelességű mű egészíti ki a kompozíciók csoportját, s újabban felbukkant néhány ismeretlen, nagy valószínűséggel Ockeghemnek tulajdonítható kompozíció is, két névtelenül fennmaradt miséről pedig a kutatás azt látszik bizonyítani, hogy valószínűleg az ő műve. A kutatás következő évtizedeinek irányát aligha lehet előre sejteni — az Ockeghem-évforduló alkalmából február elején, Tours-ban rendezett tudományos konferencia témáiból arra lehet következtetni, hogy a sokban a szerencsétől is függő levéltári munka mellett főleg az összehasonlító elemzések jutnak majd nagyobb szerephez.

Aligha vállalkozhatnánk arra, hogy e rövid áttekintésben Ockeghem művészetének egészéről adjunk képet. Legföljebb csak utalhatunk legfontosabb műfajaira, megemlíthetjük kompozíciós technikájának egynémely sajátosságát, s amennyire lehetséges, főbb vonalaiban jellemezhetjük pályájának periódusait. Alább következő példáinkban a technikai mozzanatoknak, a darabok jellegzetességeinek leírásai megmutatják a rendelkezésünkre álló stíluskritikai módszerek bizonytalanságait, a közelítésmód letagadhatatlan tétovaságait.

Ockeghem művészetének bizonyosan legkönnyebben megközelíthető műfaja a chanson. Különbözőek a formák: találunk közöttük rondeau-t, bergerette-t, balladát; valamennyi a kor hagyományos formai megoldásait, rímképleteit és szerkezeteit követi. Újabban néhány darabját elég pontosan sikerült datálni, így például tudjuk, hogy a *Ma maîtresse* című bergerette valószínűleg Ockeghem eléggé korai kompozíciói közül való, bár ritmikai megoldásai már a kései stílust előlegezik. A háromszólamú darab szerkesztésmódja sokban emlékeztet még Binchois műveire, jól megfigyelhetően a *superius* a legdallamosabb szólam. E chansont használta fel később Ockeghem a *Missa Ma maîtresse* című kompozíciójának alapanyagaként.

Valószínűleg a legkésőbbi Ockeghem-kompozíciók egyike a *Baissez moi* című rondó — a fennmaradt forrásokban a szövege töredékes. A szólamok egyetlen helyet kivéve nem keresztezik egymást, megmaradnak saját regiszterükben. megfigyelhető az imitációs szerkesztés, bár ez az elv nem hat ki a darab egészére. Érdekes megoldás, hogy a három szólam együttes megszólalása előtt Ockeghem az összes kétszólamú kombinációt is megmutatja — a mű rövid terjedelme ellenére is igen változatos textúrájú, ez is valószínűsíteni a késői datálást.

A *Mort tu as navré* című kompozíció ballada-formában íródott; ismereteink szerint ez Ockeghem egyetlen próbálkozása a műfajjal. Binchois halála alkalmából készül — ennek alapján feltételezik, hogy Ockeghem az ő tanítványa volt. A négy szólam kétféle szöveget használ: a *superius* egy Binchois emlékezetére írott költeményt — valószínűleg Ockeghem saját szövegezése —, a három alsó szólam pedig a *Dies irae* tropizált latin parafrázisát. A tenor szólamban a *Dies irae* dallamának idézetét is megtaláljuk.

Példának kínálkozik a *Se vostre cuer* című rondó is. Teljes szövege ennek a darabnak sem maradt fenn, csak a refrén ismert. Szerkesztésmódja, hangzása egyedülálló Ockeghem világi kompozíciói között. Jellemző rá az imitációs technika szinte teljes hiánya, a homofón, már-már akkordikus szerkesztés — nagy valószínűséggel ez a mű is a szerző kései korszakából való.

Említettük, hogy Ockeghem világi művei viszonylag könnyebben megközelíthetőnek tűnhetnek a hallgató számára. Talán csak a véletlenül múltott, hogy mégis éppen ezek a kompozíciók maradtak sokáig szinte ismeretlenek, s ennek következtében alakult ki az a máig közkeletű Ockeghem-kép, mely szerint ezoterikus, nehezen megfejthető komponista volt, akiről az évszázadokon át örökölt értékelés még azt is kimondta, hogy műveiben inkább teoretikus indíttatás vezette. Túlságosan is kézenfekvő volt párhuzamot vonni az ő művészete és a zeneirodalom más nagy, nehezen interpretálható művei, mint például a kései Bach-sorozatok vagy Beethoven-opuszok között, ezzel némiképp felmentést is kapva az alól, hogy darabjait megszólaltassák s valóban zeneként foglal kozzanak velük.

Kétségtelen, hogy a hallgató, az elemző úgy érezheti, titokzatos világ az Ockeghem-műveké. Azok a szabályok, amelyek korának teoretikus műveiből s más komponisták fennmaradt darabjaiból megtanulhatók, az ő műveiben csaknem érvényüket veszítik. Egy XX. századi elemzője fogalmazta meg ezt talán a legradikálisabban, mondván, hogy Ockeghem darabjaiban nincsen rendszer. A korszak művészetének egyik legempathikusabb elemzője, Manfred Bukofzer ehhez azt teszi hozzá, hogy zenéjében ugyanakkor mindig megfigyelhető egy markáns alapeszme, nevezetesen a szólamok minden ízében lineáris elgondolása. Ha jól értelmezzük a kor zenei gondolkodását, akkor ebben Ockeghem művészetének kettős arculatát kell látnunk. A szólamok lineáris elgondolásából fakadó függetlensége kétségtelenül egy korábbi zenetörténeti korszak megkülönböztető jegye, a gótikus polifónia emléke, amikor is az egyes szólamokat mintegy hozzáadták a korábban már meglévőkhöz. Maga Ockeghem is dolgozott ezen a módon, hiszen négy szólamra egészítette ki például egy spanyol kortársának háromszólamú tételét. Műveit vizsgálva azonban az is szembeötlő, hogy a szólamok nem egymástól alig függő rétegekben tagozódnak egymásra, hanem gazdag kontrapunktikus szövetet alkotnak, s erről azonnal nyilvánvaló, hogy csakis egyszerre, a teljes szerkezet egyidejű koncipiálása révén jöhettek létre. Ockeghem szólamai, szemben azal, amit egy korábbi korszak alkotásaiban, Dufay vagy Binchois műveiben láttunk, tökéletesen egyenrangúak, nincs közöttük hierarchia. Míg korábban s bizonyos chansonokban a superius szólama határozza meg a darabnak mind frazeálását, mind harmóniai irányát, a valóban polifón kompozíciókban, nevezetesen a misékben és motettákban nem működik ez a fajta determináció.

Az ellenpontoszó művészet fejlődésének történetében különös hely illeti meg Ockeghemet. Az ő lineáris kontrapunkt-technikájából jellegzetesen hiányzik az imitáció elve; nincs tehát igaza annak a zenetörténeti interpretációnak,

amely bizonyosan Hugo Riemann írásaiból eredeztethető s nyilvánvalóan Ockeghem műveinek hiányos ismeretéből fakad, nevezetesen hogy ő lett volna az állandó és strukturális jelentőségű imitáció atyja. Művei összességét látva ennek éppen az ellenkezője igaz: ha bizonyos műveiben az imitációs technika mesterének mutatkozik is, többnyire ritkák a valóban imitatív szakaszok, s általában a tételkezdetek fej-motívumaira korlátozódnak, s aligha lehet arról beszélni, hogy e néhányhangos szakaszoknak a tételek egészét meghatározó szerkezeti jelentősége volna. Kockázatos persze azt állítani, hogy Ockeghem művészetének ne lehetne megalkotni a szabályrendszerét, s bár összbenyomásunk az, hogy a szólamok szinte improvizáltak, valószínű, hogy csak az elemzésükhöz használható terminológia kimunkálatlan.

Ockeghem dallamképzésének legáltalánosabb jellemzője, hogy hiányzanak belőle a jól körvonalazható, könnyen felismerhető és felidézhető motívumok, tematikus anyagok. Valószínűleg éppen ezeknek a témáknak a hiánya a magyarázat arra, hogy miért is oly kevésbé számottevő az imitáció szerepe: az egyes szólamok közötti megfeleléseket csak a motivikus rokonságok kimunkálásával lehetne hallhatóvá tenni. Ockeghem azonban még radikálisabb utat választott: egy szólamon belül is ritka az ismétlődés, tehát dallamformálása sem épít a melodikus fordulatok ismétlésére, szekvenciákra, idézetekre; szólamképzésében olyasfajta szabadságot lehet megfigyelni, mint majd talán csak századunkban, azoknak a komponistáknak a műveiben, akik aligha véletlenül definiálták stílusukat a nem-konzonáns, nem imitációs ellenpont kifejezésekkel. Korántsem aktualizálni akarjuk e történeti párhuzam felvillantásával Ockeghem művészetét; mindenesetre figyelemre méltó, hogy különböző stílusokban és korokban is megmutatkozik olykor technikai megoldások párhuzamossága, anélkül, hogy közvetlen mintavételt vagy áttételesebb hatást sejtetnének mögötte.

Az *Alma Redemptoris mater* kezdetű motetta jó illusztrációja lehet ezeknek a kompozíciós megoldásoknak. A mű alapja a gregorián hagyományból ismert Mária-antifóna, amelyek egyes elemei néhányhangos imitációkként felbukkannak ugyan valamennyi szólamban, a szövés mód szabadsága azonban mindvégig megfigyelhető. A motetta jellegzetessége, hogy azok közül a darabok közül való, amelyekben Ockeghem, szokásaitól eltérően, viszonylag kevesebb szünetet használ, azaz a szólamok folyamatosabbak, a textúra pedig sűrűbb. A szólamok mindvégig tökéletesen egyenrangúak, nagy szerepük van az aszimmetrikus ritmusoknak, alig van imitáció, a zárlatokat pedig mindig körülírják, elfedik a dallami fordulatok.

Ha megfigyelhető volt is ebben a motettában a ritmikus karakterek puhasága, az ismétlődő fordulatok elkerülése, a belső zárlatok át komponálása, egyfajta spontaneitás, már-már rapszodikus csapongás, amely mintha az előzetes kompozíciós tervet is nélkülöznél, feltűnhet az is, hogy Ockeghem mennyire gondosan készítette elő a nagy formai szakaszok lezárását. A motetta két szakaszának végéhez közeledve jól érzékelhető a feszültség fokozódása, amely

az ellenpont sűrűségének növekedésében, a harmónia-ritmus megváltozásában mutatkozik meg — olyan formai megoldás ez, amelynek kezdeményezője, mai ismereteink szerint, minden bizonnyal Ockeghem volt, s visszhangját Obrecht és Josquin darabjaiban lehet majd megtalálni.

Többször említettük már azt a közkeletű vélekedést, hogy Ockeghem művészetében uralkodó jelentősége volt a spekulatív eljárásoknak, s hogy az ő darabjaiban lelhetők fel az ellenpontozó művészet legbonyolultabb, legösszetettebb eljárásai. Kétségtelen persze, hogy a kortársak híradásaiban éppen azok a kompozíciói szerepelnek a leggyakrabban, amelyek valamilyen szempontból különlegességnek, kivételnek számítanak, amelyek radikálisan eltérnek attól, amit a kor szélesebb körű repertoárja képviselt. Ockeghem leghíresebb kompozíciója ily módon egy harminchatszólamú motetta, amelyben a kortársak az ellenpontozó művészet és szerkesztés csodáját látták. Valószínű azonban, hogy az a ránk maradt tétel, amelyet sokáig Ockeghem művének tartottak, nem az ő munkája; ellentmond az attribúciónak, hogy a mű kánon, s mind formálása, mind szólamkezelése eltér a komponista szokásaitól.

Két olyan kompozíciós terület volt azonban, ahol Ockeghem valóban a szerkesztőművészet, a kombinációs logika magasiskoláját mutatta meg. Az első ilyen terület a hangnemek, a modusok egy speciális felhasználásában rejlik. Ockeghem művei között találunk olyanokat, amelyeket a korban használatos valamennyi modusban, ez esetben tehát négy különféle olvasatban, különféle kulcs-elhelyezésekkel is olvashatók. A szerkesztés különös nehézsége abban rejlik, hogy adódhatnak olyan fordulatok, amelyek kizárnák a modus megváltoztatását — Ockeghem tehát nagy gonddal ügyelt arra, hogy ezek a harmóniai összefüggések ne szerepeljenek a tételekben. Két ilyen technikájú darabját ismerjük. A terjedelmesebb, bonyolultabb, a kézikönyvekben legalább címében gyakrabban idézett mű a *Missa cuiusvis toni*. A másik kompozíció pedig egy chanson, a *Prenez sur moi*. Igazi illusztrációként akkor használhatnók csupán őket, ha valamennyi transzformációjuk rendelkezésünkre állna hangfelvételen vagy kotta-közreadásban, párhuzamos közlésben. Akkor ki-ki összehasonlíthatná a mű karakterének változásait, az azonos fordulatok különféle értelmezhetőségét a különböző modális olvasatokban — egyetlen transzpozícióját nézve is az a virtuozitás sugárzik azonban belőle, amely éppen abban a tényben rejlik, hogy nem is érzékeljük: milyen technikai mesterfogás húzódik meg hangjai között.

A másik kompozíció valóban egyedi helyzetű Ockeghem alkotásai között. A *Missa prolationum*, amely valószínűleg a szerző középső korszakának lezárásaként született, a kánonszerkesztés különleges módszerével él. A négyszólamú műnek mindössze két szólama van lejegyezve, a másik kettőt belőlük lehet kikövetkeztetni. A misciklus úgy van megtervezve, hogy az újabb tételek során mindig újabb hangköz-távolsággal kezdődik az imitáció, az első *Kyrie* uniszónójától jut el végül az *Osanna* oktáv-távolságáig.

Ennek a ciklikusan változó kánon-elvnek párhuzamát látjuk majd később Palestrina egyik miséjében illetve egy más műfajú példára is hivatkozva most, Bach Goldberg-variációiban.

Ockeghem a kánon-elveket azonban e darabjában még egy sajátos ritmikai konstrukcióval is kiegészítette. Kihaszználva a notáció és a gondolkodásmód adta lehetőségeket, az azonos hanganyagot tartalmazó szólampárok egyik illetve másik szólamát a perfekt illetve az imperfekt tempus-ban mozgatja; ily módon az olvasástól függően jelentősen különböznek a hanghosszúságok, s ha egyidejűleg indul is a két szólam, egymástól való időbeli távolságuk állandóan változik. A mű paradoxonja, hogy mikor a kánon-szerkesztés legrafináltabb, legpompázatosabb megoldásait választja Ockeghem, ez a szerkesztés a legkevésbé feltűnően történik. A kotta tanulmányozója, kidolgozója szembe-sül csak a technika kérdéseivel, a hallgató számára ezek a megoldások szinte azonosíthatatlanok. (*Ld. a 138. oldal kottamellékletét — A Szerk.*)

A racionális elemzés ellenére is a zenetörténetírás hajlamos volt ebben egy-fajta zenei miszticizmust látni — a szerkesztő módszerek olyasféle öncélúságát, mint amilyeneket például a gótikus katedrálisok emberei szem számára láthatatlan részletei rejtenek. A miszticizmus feltételezése helyett azonban több joggal említhetjük azt, hogy talán Ockeghem volt egyike az elsőknek az európai zenetörténetben, aki valóban szétválasztotta egymástól a kompozíciós módszert és a létrehozott kompozíciót. A szerkesztő módszer a komponista műhelymunkájának része, amely a mű felől nézve bizonyos mértékig közömbös. Mai zenetörténeti tapasztalatokkal hallgatva Ockeghem művészetének atematikus vonásai, a formálás szabályosságának állandó ellentételezése, a referenciapontok ritkítása talán nem tűnik már oly meglepőnek, mint korábbi hallgatóknak, elemzőknek.

Ockeghem műveinek hallgatása és elemzése azonban nagyon fontos, megszívlelendő tanulságokat is kínál. Még ma is, vagy csak ma igazán, hihetetlen nehézségbe ütközik bármilyen olyan zenéről beszélni, amely nem szorítható valamely módszertan sémáiba, s amelyhez nincsenek meg könnyen alkalmazható kategóriáink. A megnevezés ténye nem helyettesítheti az érzékeny elemzést, s Ockeghem minden darabja elméleti eszköztárunk állandó revíziójára serkent.*

* A magyar Rádióban 1997 februárjában elhangzott két előadás szerkesztett szövege. A megírás alkalmával indokolhatja, hogy az adatok és egyes reflexiók forrásait nem kísérjük jelen közlésben sem bibliográfiai hivatkozásokkal — ezen a helyen együttesen rójuk le a hálánkat a mára mind gazdagabb Ockeghem-szakirodalom egészének, amelynek megismerése valóban a tudománytörténet egy fejezete megismerésének izgalmas kalandja is volt.