

Bali János

## Ockeghem stílusai\*

Johannes Ockeghem a Dufay és Josquin közti generáció tagja, 1420 körül született Den-dermonde-ban vagy esetleg Mons-ban.<sup>1</sup> Úgy

*Bali János fuvolaművész, zenetanár, az Ars Nova Secunda énekegyüttes vezetője (Budapest).*

tűnik, azon kivételes művészek közé tartozott, akiknek társadalmi helyzetük lehetővé tette, hogy komponálásakor csak belső késztetéseikhez igazodjanak. Már harmincéves kora körül a francia udvar alkalmazásába került, s itt hamarosan első káplán, majd a tours-i apátság kincstárnoki címének birtokosa lett. Nemes és szeretetreméltó személye, lenyűgöző kompozíciói és gyönyörű baszszushangja igen megbecsültté tették mind a zenészek, mind az udvar előtt.<sup>2</sup>

Tíz teljes, öttételes és négy részben elkészült mise, az első fennmaradt Requiem, talán öt autentikusnak tekinthető motetta és kéttucatnyi chanson: ennyit ismerünk jó ötvenévnnyi munkásságából. Tudomásunk van négy elvesztett miséről és két elvesztett motettáról<sup>3</sup> (közülük az egyik 36-szólamú volt), s valószínű, hogy a XV. század néhány anonim, eddig azonosítatlan vagy soha nem azonosítható kompozíciója is Ockeghem keze alól került ki.<sup>4</sup> Persze az általában hitelesnek elismert művek közt is akadhat olyan, melyet tévesen tulajdonítottak neki.

Glareanus tudósítása, miszerint a cantus firmus-korszak következő nemzedékéhez tartozó Jacobus Obrecht egyetlen éjszaka alatt képes volt megírni egy misét,<sup>5</sup> a darabok némelyike alapján hihetőnek tűnik. Az áttekinthető, racionális, mértánias forma- és tonalitási terv, kevés, ám hajlékony, kifejező motívumból álló szótár, a 2–4 ütemes periódusokban való gondolkodás kimunkálása lehetővé teszi elsőrangú művek gyors megalkotását, viszont Ockeghem első pillantásra a szürrealistákat idéző alkotásai, az egyes darabok finom belső stílus-eltérései a hosszantartó, a már megírtat a végén folytató komponálásra utalnak. A szabad formák, a sok aszimmetria, a minden helyzetben egyedi megoldások keresése, a hangok szerteágazó tonális vonatkozásainak és a ritmus-elemek sokrétű kapcsolatainak állandó feszültségben tartása is lassú,

---

\* A Magyar Egyházzenei Társaság „szabadakadémiája” 1995/1996-os évfolyamának keretében, a Régi Zeneakadémián elhangzott előadás szerkesztett változata.

<sup>1</sup> Az életrajzi adatokat Pickertől vettük.

<sup>2</sup> Ld. pl. a Tours-t 1477-ben meglátogató olasz humanista, Francesco Florio beszámolóját. Angol fordításban: Picker 10.

<sup>3</sup> Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) és Zacconi (*Prattica di musica*, 1592) elméleti írásaiban fennmaradt részleteket ismerünk a *Missa la belle se siet*, a *Messa delle Madonna*, a *Messa Domine non secundum peccata nostra*, és a *Messa Jocundare*-ból. (Picker 26. és 30.)

<sup>4</sup> Vsz. Ockeghem műve a „Permanent Vierge” motet-chanson a Dijon-i chansonnier-ben (ld. az Ockeghem-összkiadás III. kötetében).

<sup>5</sup> Brown 183.

a darab elejétől a vége felé haladó, a már leírtakat és következményeiket folyton friss szemmel mérlegelő munkamódszert sejtetnek. Talán nem baj, ha mindjárt a bevezetésben kimondjuk: Ockeghem művészetének egyedülálló értékét látjuk az egyes hangoknak, motívumoknak és a nagyformának a minden pillanatban érzékeny, racionalisztikus segédkonstrukciókat nélkülözni tudó, élő hierarchiát alkotó kapcsolatában.

Az életmű egyetlen darabja datálható: a Binchois 1460-ban bekövetkezett halálára írt lamento.<sup>6</sup> Most mégis kísérletet teszünk hozzávetőleges időrend megállapítására; a rendelkezésre álló kevés és bizonytalan adat koherens kép-pé látszik összeállni, bár e kép kialakításában nálunk is, akárcsak neves kutatók esetében, a szubjektív ítéletek, a „naív stíluskritika” szerepe letagadhatatlan.<sup>7</sup> Írásunk fonalát a művek feltételezett kronológiája adja. Erre fűzzük fel a misék történetét, a korai reneszánsz zenei nyelvezetét és Ockeghem stílusfejlődését érintő mondandónkat, végig szem előtt tartva e hármas kérdést: mit vett át készen a szerző, mit talált ki, és milyen hatással bírt az utókorra.

Elsősorban dallamépítkezés, hangzás és disszonanciakezelés alapján Ockeghem műveiben egy egységes, a művek majd felét magában foglaló csoport különíthető el: ebben látjuk a szerző „érett” stílusát. A feltételezésünk szerint ezeket megelőző művek tárgyalásánál az e stílushoz vezető fejlődés elemeit fogjuk kiemelni, s a gyaníthatóan késői művek jellemvonásait is a központi darabokéval vetjük össze: bennük a dallamszerkesztés és a disszonanciahasználát a központi darabokéhoz igen hasonlóknak tűnik; ám a faktúra még dúsbabb, a formák még szerteágazóbbak.

Valamennyi régi zeneszerző esetében rejtély a komponálás és a komponálás elsajátításának mikéntje: vázlatok, partitúrák, javítgatott kották nem maradtak fenn, s a nagy mesterek neve alatt az éretlennek tetsző tanuló-darab is elég kevés. Ockeghem zsengei közé mindössze egy-két burgundi típusú chanson tartozik.<sup>8</sup> Bár erre nézve eddig semmilyen írásos forrás nem került elő, a burgundi udvarral s azon belül a korszak legihletettebb chanson-komponistájával, Gilles Binchois-val való kapcsolata bizonyosra vehető a fent említett lamentón kívül számos egyértelmű zenei hatás alapján. A faktúrájában Machaut-ig, tematikájában és formáiban a trubadúrokig visszamenő francia chanson-világ mellett, melyet a pályája kezdetén az olasz zenét magába szívó Dufay megújított, az angol hatásokat asszimiláló, szintén elsősorban Dufay valamint Dunstable munkássága révén kibontakozó új egyházi stílus jelentette az ifjú Ockeghem zenei környezetét. Szinte az egész reneszánszban a világi műfajok jártak élen a zeneszerzés-technika alakulásában, s hogy a XV. század második felében a mise-írás lett a háromszáz évvel későbbi szimfóniához hasonlítható nagy feladat, Dufay mellett nagyobbbrészt valószínűleg a zeneszerzés élvonalába fiatalon bekapcsolódó Ockeghem érdeme. A következő gene-

<sup>6</sup> Mort, tu as navré. Ld. később.

<sup>7</sup> Ockeghem stílusának mélyreható elemzése még várat magára.

<sup>8</sup> La despourveue; kissé talán későbbi az Aultre Venus és a Quant de vous seul.

ráció zenei nyelvét az Ockeghem túlradó fantáziájából született újfajta faktúrák legalább annyira meghatározták, mint a korai reneszánsz teljes zenei világának irányt szabó Dufay művei.

## I. Fiatalkori művek

1. Machaut-nak a XIV. század közepén komponált miséjében az első, egyetlen szerzőtől származó, többszólamban végigkomponált ordináriumot tisztelhetjük.<sup>9</sup> A tételekben augmentált gregorián-misedallamok adják a tenorszólam magvát. A Kyriében Kyrie, a Credóban Credo, és így tovább. A tételek közös, egységes vonásaként mindössze a szerző jellegzetes, személyes stílusát és a négyszólamúságot említhetjük. Jó fél évszázad többé-kevésbé egységesített Gloria—Credo, Sanctus—Agnus és más tételpárok felmutató termése után valószínűleg Arnold Lantins miséje a következő teljes ordinárium;<sup>10</sup> s rá pár évvel, 1420 körül Libert és Dufay jelentkeztek ismét végigkomponált, ezúttal már az egységesítés szándékát mutató misékkal.<sup>11</sup>

Ockeghem legkorábbi, valószínűleg az 1440-es évekből származó miséje a háromszólamú *Missa sine nomine*. Ez a finommívű darab egy a század közepén népszerű misetípushoz tartozik. Társait többek között Barbignant, Benet, Pullois, Bedyngham művei közt találhatjuk.<sup>12</sup> Közös vonásuk a tételek fejmotívummal történő egységesítése, az I. tónus használata, a tételről tételre azonos metrumrend: tempus perfectum cum prolatione minori ( ), tempus imperfectum diminutum cum prolatione minori ( ), tempus perfectum diminutum cum prolatione minori. ( )

A szólamfelrakás, akárcsak a dalmotetták és más liturgikus tételek esetében, a Dufay és kortársai által megújított chanson-nyelvezetbe tartozik: a vezető szólam a szoprán, az egymást gyakran keresztező tenor és a contra azonos fekvésű.

E misék további közös vonása, hogy bennük kölcsönanyag használatát nem sikerült kimutatni (ami nem zárja ki kölcsönanyag létét: az eredeti elveszhetett, a díszítések vagy egyéb transzformációk felismerhetetlenné tehették, stb.). Kölcsönanyag nélküli misetételek a század elején gyakoriak voltak; a század második felében, a különféle cantus firmus-technikák divatja idején számuk erősen megcsappan.

Idézzük a *Missa sine nomine* Kyriéjéből az utolsó szakaszt! Érdemes összehasonlítani a szólamok jellegét: a contra vezetése mennyivel esetlegesebb a másik kettőénél, több az ugrás benne, a motívumok hossza egyenlőtlen. A korabeli chanson-stílusban ez szinte mindig így van; először a cantust és

<sup>9</sup> Gülke 192.

<sup>10</sup> Reese 39.

<sup>11</sup> Reese 63.

<sup>12</sup> Strohm 415.

a tenort komponálták meg, az utólag készült contrát néha másokra cserélték, vagy egy-egy előadáskor egyszerűen elhagyták. A *Sine nomine*-mise is végig-énekelhető két szólamban anélkül, hogy zavaró kvartok vagy csonka záratok hangzanának el. (A kvartok elkerülését egyébként mint kompozíciós elvet — elsősorban a burgundi udvari szerzők— sokszor a teljes darabra kiterjesztették. Az eredmény lágy, édes hangzás; Ockeghem világi művei közt is találunk példát a kvartkerülő stílusra.<sup>13</sup>)

*Ockeghem: Missa sine nomine — Kyrie II.*

A zenei sorok kis kánonokkal való indítása is burgundi chanson-jellegzetesség. Ám példánk elején a superiusban a tenor-imitáció előlről való megtoldása már Ockeghem stílusának sajátja. Későbbi műveiben nem ritka, hogy az imitáció csak a frázisok közepén és néhány torzítással érvényesül. Csak a XVI. században, a rövid, markáns motívumokban történő gondolkozással jelenik meg az imitáció mint átfogó szerkezeti elem. Ockeghem érett stílusának végtelen dallamai más gondolatvilágba tartoznak.

Az újkori tonalitási érzék a XV. században alakult ki, a korábbiakhoz képest leegyszerűsödött a dallamok tonikához való viszonya. Dufay dallamai különösen jó példák erre: a tonális viszonyítási pont minden pillanatban egyértelmű, a tonika és domináns által kifeszített térben a hangok a két tartópillér köré csoportosulnak. Ilyenek a *Sine nomine*-mise melódiai is. Frazeálás tekintetében is Dufay juthat eszünkbe a jól körülhatárolt, világosan strukturált, viszonylag rövid dallam-szakaszokról.

<sup>13</sup> Pl. Baisiez moy, Il ne m'en chaut.

Megfigyelésre érdemesek a zárlatok gondosan, nagy húzóerővel kiépített előzményei s a hangjegyértékek aprózódása a zárlat felé haladva. Ockeghem egyik eszköze az egybeszabott nagy tételek összefogására az egyre gyorsabb értékek finom adagolása, a tételek felpörgetése. Az ötletet akár a menet közben egyre kisebb menzúrajeleket használó angol izoritmikus tenorok is adhatták.

Az utolsó zárlatot megelőző passzázs akkordfelbontására is felhívjuk a figyelmet: Dufay és mások század eleji műveiben, különösen a művek vége felé gyakran találkozunk a nagy újdonság, a hármashangzat bejárásának eufórikus ismételtetésével, vagy másutt a végig akkordfelbontások jellemezte, „ad modum tubae” feliratú szólamokkal.

Példánkban két helyen látunk a zárlaton túlsorduló dallamot. A későbbi Ockeghem-stílusban a forma folytonosságának fenntartásában, az erőteljes zárlatok tagolás-jellegének enyhítésében fontos szerepük lesz a zárlat után végződő dallamíveknek.

Aszketikus jelleget kölcsönöz a darabnak, hogy szinte csak tonikái és domináns, azaz *g*-re ill. *d*-re érkező zárlatokat hallhatunk. A háromszólamú *g*-zárlatok mindig archaikus —a mai összhangzattan nyelvén leírva VII<sup>6</sup>-I— típusúak („Parallelkadenz”); míg a *d*-n végződők a korai XV. században Burgundiában kialakult, a mai autentikus zárlat előzményét jelentő formát mutatják: a szabályos, ellentétes irányú szekundlépéssel oktávra szétnyíló tenor és szoprán szólamok közé a kvinthangra alulról, oktávugrással érkezik a contra („Oktavsprung-kadenz”).

Végül Ockeghem stílusának még egy jellegzetességét említünk meg ebből a miséből: a Gloria és Credo második, *alla breve*-részének semibrevis-párokban lépegető témáskáit.<sup>14</sup>

2. 1430–1440 körül kompozíciós újdonságok sora jelentkezett: az újabb darabok által használt hangterjedelem mindkét irányban megnőtt; a 4-szólamú szerkesztésben a contra altus illetve bassus szólamra való szétválásával keletkező superius—contratenor altus—tenor—contratenor bassus szólamrend kiszorította a korábbi, tenor+contratenor—motetus+triplum szerkezetet; a contratenor bassus független, a harmóniai gondolkozást lehetővé tevő valódi bassusszólamként működhetett, növelve a tenorban használt kölcsöndallamok kezelésének szabadságát. A mise fejlődésében mindehhez a ciklus egységesítésének a kontinensen szokásos, fejmotívumos módszere mellett az angliai eljárás is elterjedt: valamennyi tétel tenorszólamra egyetlen liturgikus dallamon, zsolozsma vagy proprium-idézetben alapult.<sup>15</sup> Ezzel párhuzamosan a „gregorián-misek” írásának gyakorlata —amikor is az egyes tételek megfelelő gregorián misetételek többszólamú feldolgozásai— azért még sokáig fennmaradt.

<sup>14</sup> Ld. pl. M. Au travail suis, Credo 18., 113., 146. ütem; M. Cuiusvis toni, Gloria 32., Credo 110.; M. Ecce ancilla, Credo 118., 140. ütem, stb.

<sup>15</sup> Crocker 6. fejezet; Sparks 4. fejezet.

Sokáig úgy tűnt, hogy a reneszánsz stílus kialakításának e második lépcsőfoka is Dufay érdeme. Az új misetípus első reprezentánsának tekinthető *Missa Caput* az ő neve alatt lett korunkban közismert. Bármennyire is közel áll stílusához, a forráskritikai kutatások szerint<sup>16</sup> e mise mégsem Dufay műve: egy angliai kézirat tűnik az őforrásnak, melynek egy, a Kyriét nem tartalmazó másolata került át a kontinensre. Az angol Kyriék többnyire tropizáltak voltak; ideát ez a korábban szintén honos gyakorlat a XV. század közepére kiment a divatból; az angol misék importálásakor a Kyriéket egyszerűen kihagyták. Különös módon a Caput-Kyrie az Agnus társaságában mégis átjutott a csatorna innenső partjára, sőt 1463-ban Cambrai-ban is lemásolták a székesegyház számára, s innét terjedt tovább Dufay neve alatt. Később egy kódexben újra egymás mellé került a két töredék, Dufay nevével együtt, amit utóbb valaki kihúzott.

E négyzólamú mise tenorban elhelyezett cantus firmusa a sarumi repertóár Venit ad Petrum antifónájának a „caput” szó felett kezdődő zárómelizmája.<sup>17</sup> A gregorián ritmizálása tételről tételre azonos, csak a közbeiktatott szünetek hosszában van eltérés; a tagolások nem követik az alapdallam frazeálását; a többi szólam sem dallami, sem motivikus kapcsolatban nem áll a tenorral, csak kontrapunktot alkot vele. Az egész zene mozgása kiegyenlített, a díszítő jellegű szinkópálások szinte csak a felső két szólamban találhatóak, nem érintik a folyamat apollói nyugalmát. Vertikálisan nézve a hangok egyenletesen, tágasan helyezkednek el ambitusukban. Az összbenyomás statikus.

A sorozatos másolások alatt néhány motívum és ligatúra megváltozott; az összehasonlításokból kiviláglik,<sup>18</sup> hogy Ockeghem, akárcsak a nála jó harminc évvel fiatalabb Obrecht, a Kyrie nélküli változatot vette alapul saját Caput-miséjéhez.

Az Ockeghem-féle misében a cantus firmus különös módon a basszusba került. A G-tonalitású dallam eredeti magasságban van lejegyezve, s szóveges utasítás követeli az oktáv-transzpozíciót. Ellentétben a szerző későbbi darabjaival, a cantus firmus ritmusa híven követi a modellként vett, imént ismertetett mise cantus firmusáét, s további hasonlóság ill. korai stílusjegy, hogy a többi szólamok a tenortól motivikusan-melodikusan függetlenek. A későbbi Ockeghem-stílus több sajátosságát felfedezhetjük itt: az aszimmetriákat kedvelő, folyamatos, érzéken sűrűsödő-ritkuló, nagy hullámokban kiteljesedő expreszszív, mégis párizsian elegáns formálást; az egyedi, különleges szólamvezetést a zárlatok kiképzésénél.

A mise alaphangneme (I. tónus) bizarr ellentétet képez a *h*-ktől hemzsegő (VII.-)VIII. tónusú gregoriánnal; s ez a fejmotívumként használt első ütemekben azonnal élesen jelentkezik. Itt is, akárcsak a későbbi műveknél, a szerkesztés tudatosan vállalt melléktermékének tartjuk a létrejövő hangzás különle-

<sup>16</sup> Ld. StrohmQ.

<sup>17</sup> Ld. Bukofzer.

<sup>18</sup> Ld. Planchart.

gességét; a felrakás állandóan változó tömörségét. A diszsonanciák és a mély fekvésben megszólaló kisebb hangközök kedvelése, érzékeny és bátor használata mindvégig jellemzi Ockeghem művészetét.

3. A misétörténet következő fontos eseménye lehetett Dufay „Se la face ay pale” miséjének megírása. Valószínűleg ez volt az első világi cantus firmust használó mű: az azonos című Dufay-chanson tenorja gyorsuló metrumrendbe téve, de egyébként szinte változtatás nélkül szolgál valamennyi tétel alapjául. A Gloriát és a Credót nagyon hasonlóvá teszi a struktúrát meghatározó tenor közel azonos volta. E két epikus tétel hasonlósága később a misék nagy részénél, így több Ockeghem-műben is megfigyelhető. Néhány motívum és ritmikai ötlet a cantus firmus-t tartalmazó tenorból a többi szólamba is átszivárgott; s nem csupán a szerkesztés, hanem az egész összbenyomás is oldottabb, levegősebb, mint a korábbi miséknél — nem utolsósorban a közben Dufay által megszelídített chanson-hangzásvilág beszüremkedésének köszönhetően.

Richard Crocker véleménye szerint<sup>19</sup> a század közepétől az idősebb Dufay a fiatal Ockeghemmel rivalizálva alkotta utolsó nagy misekompozícióit. *L'homme armé* és *Ecce ancilla*-miséik (ez utóbbiak különböző cantus firmusuk ellenére) valóban sok hasonlóságot mutatnak. Dufay utolsó művét, a Missa Ave Regina caelorum-ot, melyet az általa az 1464-ben komponált, megkapóan expresszív Ave Regina caelorum-motetta felhasználásával valószínűleg a cambrai-i katedrális Máriának szentelésére (vagy talán a saját magáért mondatott, magát felajánló alapítványi szentmisékhez<sup>20</sup>) írt, több kutató egyenesen Ockeghem dinamikus stílusának utánzásaként értékeli. A két mester egyébként 1464 márciusában személyesen is találkozott: egy Cambrai-i borkereskedő fennmaradt számlakönyve szerint a Dufay-hez látogató Ockeghem jókora adag burgundi bort rendelt nála a vendéglátó számára. Az 1464-es utazás más szempontból is fontos esemény lehetett Ockeghem életében: itt, Cambrai-ban szentelték pappá.

Bár a szakrális kompozíciók az 1400-as évek elején világi mintákat követtek, mégis a világi dallamok cantus firmusként való felhasználásának jelentőségét nehéz túlbecsülni. A chansonok és népdalok izgalmas ritmikája és a hagyományos egyházi hangnemekben túlmutató tonális lehetőségeik termékeny talajra kerültek a több szempontból is izgató, zene és szó viszonyát, a nagyformák és ciklusok problémáit felkínáló misekomponálásban. A kölcsönanyag-használat korábbi módjai is egyszerre megelevenedtek, gyors és szerteágazó fejlődésnek indultak. A cantus firmusként legnagyobb karriert befutó világi dallam a „L'homme armé” kezdetű francia népdal lett. Reese könyvének<sup>21</sup> mutatója több anonim kompozíció mellett Basiron, Brumel, Busnoys, Caron, Carver, Compere, Dufay, Fauques, Forestier, Josquin, la Rue, Morales,

<sup>19</sup> Crocker 6. fejezet.

<sup>20</sup> Az alapítványi misékről ld. StrohmR 284skk; a stílus-összehasonlítást illetően Planchart, Crocker 6. fej.

<sup>21</sup> Reese.

Mouton, Obrecht, Ockeghem, de Orto, Palestrina, Pipelare, Regis, Tinctoris és Vaqueras L'homme armé-miséjét említi; talán még folytatni is lehetne a sort.

Pietro Aron 1523-ban publikált véleménye,<sup>22</sup> miszerint a L'homme armé-dallamot Busnoys találta ki, némi magyarázatra szorul. Az Obrecht-féle L'homme armé-mise az egész tenor-szólamot átveszi az 1475 tájékán született Busnoys-kompozícióból, s az Obrechttel —úgy tűnik— versengeni akaró Josquin is minden bizonnyal ismerte a Busnoys-miséjét. A XVI. század pedig főleg kettőjükön keresztül, s ezáltal Busnoys-ra támaszkodva kapcsolódott a L'homme armé-hagyományba — esetleg ennek az állításnak egy pontatlan változata kerülhetett Aron írásába. Regis valószínűleg Dufay után készült miséjét már 1462-ben lemásolták, így a legkorábbi ma ismert L'homme armé-mise szerzőjének kijáró címre akár Dufay is pályázhatna. Egy menzúrajel hibás használata, az „error Anglorum”,<sup>23</sup> ami a század első évtizedeiben figyelhető meg, Ockeghem elsőbbségét teszi valószínűvé; Dufay és Regis tenorjai már e hiba nélkül vannak lejegyezve. Valószínű, hogy Ockeghem mintája az angol Morton egy chansonja volt, ám az is lehetséges, hogy egy azóta elveszett fiatalkori Busnoys-alkotás szolgált kiindulásul. Mindenesetre maga a minden ízében népdalszerű „L'homme armé”-dallam nem illik Busnoys saját dallamai közé.

Ockeghem és Dufay L'homme armé-miséiben szembeötlő a Kyriék szinte azonos harmóniai menete. Mindkét mise cantus firmus-a megtartja a népdal ritmusát. A nagyobb szakaszok vége szabadon komponált melizmába megy át, s néhány markáns motívumot más szólamok is imitálnak; a kölcsönanyag és az egész faktúra viszonya oldottabb, mint a két Missa Caput esetében. Ockeghem miséi között itt találhatjuk a cantus firmus sematikus, egymás után különböző menzúrajelek alatti ismétlésével történő feldolgozásának egyetlen példáját.<sup>24</sup> Ez az izoritmikus motettákból származó, különösen Obrecht által kedvelt s másoknál sem ritka kompozíciós elem merevsége miatt nem való Ockeghem organikus formálásához.

4. A *Missa quinti toni* az elsőként tárgyalt Missa sine nominéhez hasonlóan háromszólamú; ám a felrakás és ezzel együtt a zárlatok megoldása már nem a korai dalmotettákat, inkább Binchois és az ugyancsak a burgundi udvar alkalmazásában álló, még Ockeghemnél is fiatalabb Busnoys sötét hangvételű, meleg hangzású rondeau-it idézi. Az autentikus járású, *f* alá ritkán ereszkedő, az alsó *c-t* el nem érő tenor csak duett-részekben működik alsó szólamként, az oktávval mélyebb ambitusú basszust —néhány hangot leszámítva— sosem keresztezi. A superius az *f* körüli plagális oktávot használja, néha lemegy *f*-ig, többször keresztezve a tenort. Valamennyi fontosabb zárlat a későbbi autentikus típust mutatja; a záróhangzat a háromszólamúság miatt kvint és terc nélküli, a tenor és superius szabályos, ellentétes irányban oktávra szétnyíló szekundlépéseivel. A nagyobb tonikai zárlatokat a basszus *F*-re való kvintugrása

<sup>22</sup> Pietro Aron: *Toscanello*. Ld. Strunk 69.

<sup>23</sup> Reese 125; Dufay-összkiadás III. kötet előszava, vi. oldal.

<sup>24</sup> A sematikus cantus firmus-használat legfőbb mestere Obrecht volt; ld. Sparks 9. fejezet.



teszi fenségessé. Gyakran kevéssel a zárlat előtt egy rövid kottaérték erejéig a záróhangon összetalálkozik mindhárom szólam, erőteljesen kiemelve ezzel a következő kadenciát.

Az összbenyomás sötét édességéért nem csupán a mély fekvésű szólamokat, a basszusban gyakran felhangzó *esz* hangokat, az V. tónusban szokatlan, *b*-re érkező zárlatokat dícsérhetjük, hanem a szólamok gyakran egymás utáni, nem szomszédos szextakkordokat és hangsúlyos tercű dúr harmóniákat eredményező vezetését és még valamit: a funkciósan oldódó tritonust.

Említettük, hogy a XV. század alakította ki az újkori tonalitás alapjait. Ennek — a hármashangzat egységként való használata valamint a faktura egészét átfogó harmóniai folyamat igénye mellett— a tritonust *tercre*, *szextre* oldódónak halló zenei érzék a legfontosabb eleme.<sup>25</sup> Ockeghem eme felfedezését jó száz évre ugyan hátrébe szorította a szintén a XV. században gyökerező „pánkonszonancializmus” és a *musica ficta* gyakorlata nyomán kialakuló sokszínű „mellékdomináns”-használat, ám az 1600-as években —érdekes módon ismét főleg a franciáknál— végre megkezdődött a szűkített hármás nagy karrierje.

A fél tételnyi terjedelmű, alig észrevehetően eldolgozott motívumismétlésekkel, kis belső szekvenciákkal, zárlatokon túlsorduló fordulatokkal megírt frázisok, a tagolásra nézve tompított, ám nagy udvarral kiképzett, erős tonális vonzást mutató zárlatok, a folytonos áramlásban tartott nagyforma —összevetve a teljes kiforrottság összbenyomásának hiányával— az érett stílus közvetlen előzményének mutatják a *Missa quinti tonit. Cantus firmus* nem mutatható ki benne. A ciklus egységesítésére szolgáló fejmotívumok jól felismerhetők, de már az érett stílust jellemzi, hogy tételről tételre másképp vannak megírva, s egyre körmönfontabban folytatódnak.

A szövegfestő madrigalizmusok használata Josquin késői darabjaitól kezdve lesz általános, korábbi példákkal csak elvétve találkozhatunk.<sup>26</sup> E misében a „*vivos*” és „*mortuos*” szavak között oktávot esik a két felső szólam, talán jogos ezt szövegfestésként értékelni.

Most az *Agnus II.* zárószakaszát idézzük. Figyeljük meg a *contra c-d-c; c-d-e-c-e-d-c; c-d-e-f-c-f-e-d-c; stb.* ostinatóját! Hasonló folyamatokat Josquin és főként Obrecht darabjaiban gyakran látni,<sup>27</sup> Ockeghemnél nem ismerünk rá további példákat. Jellegzetes a tenor elő-imitációja a *contra*-belépés előtt, valamint a néhány menet közbeni imitáció-töredék.

Ugyancsak megfigyelésre érdemes a tonikai zárlatok valamelyik szólam szokatlan vezetésével való elodázása a példa elején, majd a tonikára való érkezés sokszoros „kiélvezése” az utolsó ütemek hatalmas zárlatában.

<sup>25</sup> Salop 91.

<sup>26</sup> Borren.

<sup>27</sup> Pl. Josquin: *Ut Phoebi radiis*; Obrecht: *M. Salve diva parens, Sanctus 77.* ütemtől.

qui se-re-re re no-bis, mi-se-re-re re no-bis,  
 se-re-re re mi-se-re-re re no-bis,  
 mi-se-re-re re mi-se-re-re re no-bis,  
 re no-bis.

Ockeghem: *Missa quinti toni* — az Agnus záróütemei

## II. Érett stílus

5. A központi Ockeghem-stílus legelső darabja a *Missa Ecce ancilla Domini*. A tenorban elhelyezett cantus firmus nem a Dufay és Regis által felhasznált „Ecce ancilla” antifóna, hanem a nagyobb lélegzetű, kevésbé ismert „Missus est Angelus Gabriel” antifóna zárószakasza. A dallam eredeti tagolását figyelembe vevő beépítést a szabadon komponált gazdag zárómelizmák, a sok díszítés s a szabad, a szakaszok elején hosszabb értékekben, majd fokozatosan a többi szólam gyorsabb tempójához hasonló mozgás jellemzi. A két hagyományos középkori cantus firmus-felhasználási mód,<sup>28</sup> az állványzat-szerű és a dallami közt létesített fokozatos átmenet a század második felének fontos nagyformaképző eljárása lett. Talán a L’homme armé-misék zárómelizmás megoldásának a rögzített ritmus nélküli alapdallammal való egymásratalálásából született ez az ötlet.

<sup>28</sup> Ld. Sparks I. rész.

Valamennyi szólam vezetése —a basszus kadenciális lépéseit leszámítva— a késői gregorián dallamok kiképzését idézi. Néhány jellegzetes fordulat mellett ezt a végtelen melódiák fő hangjainak kismértékű megnyújtása, a hozzájuk tartozó, díszítő jellegű hangok természetes lejtésének való engedelmesség, a motorikus ritmikát, periodikus hangsúlyokat s ezáltal saját magát is feloldó állandó szinkópálás eredményezi. Ockeghem nem mindennapi mesterségbeli tudását mutatja, hogy mindezt a négyszólamú kontrapunkt szorításában volt képes megvalósítani. Talán meglepő, de a korábbi misék „chansonizáló” vagy a régebbi többszólamúság toposzaira visszavezethető dallamképzéséhez képest annak idején újdonságszámba ment a polifón cantus planus-utánzat; a többszólamú zenében a gregorián-szerű melodika nem volt hagyomány.<sup>29</sup>

Ockeghemre jellemzően az antifóna-részletek tételek közti kiosztása nem mutat az elemző számára magától értetődő, átfogó tervet: a kiválasztott antifóna-részt a Kyrie és Gloria tenorja végigveszi; a Sanctus és az Agnus csak a dallam első felét hozza, az Agnus megismételt a zárómotívummal; a Credo tenorja előbb félig, majd végig elénekli a cantus firmust kvinttel lejjebb transzponálva. Emiatt a többi szólam is a szokatlan, c-re transzponált VIII. tónusba kényszerül; a hangnemváltás a szólamok ambitusának megváltozását is maga után vonja. Az ordinárium közepén elhelyezkedő Credo e különbségek által jól hallhatóan különbözik a többi négy tételtől.

A Kyrie első üteme pontosan egyezik a Dufay-miséével, az itt látható felfelé mozgó kvartkitöltés az egész darabban gyakran előtűnik (igaz, a szerző egyéb hasonló stílusú műveiben sem ritka). A következő ütemek szoprándallama a pillanatnyi c-tonalitást a tercrokon a-val váltogatja. A tercrokon harmóniak ilyenén időkitöltő ill. mediáns-értelmű használata a század második felének egyaránt kedvelt fordulata. Sok pentaton-jellegű dallamrészletet figyelhetünk meg és mindenféle fordításban megtalálható cambiata-dallamocskákat! Tetten érhetők a dallam végtelenítésének eszközei: a szünetek ritkán következnek tonikai hang után; a szünet után sokszor valamely előző motívum ismétlésével indul újra a dallam; gyakran találni átritvizált, áthangsúlyozott motívumismétléseket.

A *b* illetve *h* hangok állandó cseréje épp a tonikai *g*-t teszi kétértelművé. A kontrapunkt következtében kialakuló kaleidoszkóp-szerű akkordika nagy tonális felületekbe rendeződik. Zárlatok, ha nem is egyenlő számban, de a 3. fok kivételével minden fokon megtalálhatók; s a dallamok —eltérően a tonika és domináns erős vonzaskörében mozgó Dufay-féléktől— ambitusuk egészét részletesen bejárják. Az Ockeghem műveinek hallgatása közben kialakuló mélység-érzet egyik konstituáló tényezőjének tűnik, hogy míg a dallamok átörökhetsen falként ostromolják hangterjedelmük (egyébként nem túl magas) felső határát, addig alulról nyitottak; lefelé való folytathatóságuk evidenciájának illúzióját keltik.

<sup>29</sup> Crocker 6. fej.

6. Ockeghem bátor diszsonanciakezelésének, sajátos dallamkarakterének előzményeit kutatva Binchoishoz vezetnek a szálak. A most idézendő, szoprán szólamának első hangjaival Mozart egy művére (KV 563. Esz-dúr divertimento) emlékeztető rondeau, a „De plus en plus” Binchois leghíresebb darabja. A túlnyomórészt *g* és *c* körül forgolódo darab váratlanul, az utolsó pillanatban irányt vált: egy *b* hang által kibillentve egy addig semmilyen szerepet nem játszó hangon, mai terminussal élve *d*-mollban ér véget. Hasonlóan izgalmas tonális kollázsok bőven vannak a Binchois-chansonokban, Dufay világi zenéjében viszont alig egy-kettőre bukkanunk. Ráismerhetünk e dalban pentaton fordulatokra és a tercrokon fokok használatára is. A második rondeau-sor diszsonanciái pedig minden várakozást felülmúlnak: a késletetések, átmenő hangok, anticipációk együttesében még egy bővített hármás is felcsendül.

The image shows a musical score for the chanson "De plus en plus" by Binchois. It features three vocal parts: Superius (Soprano), Contratenor (Alto), and Tenor. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 9, and the second system covers measures 10 through 15. The lyrics are: "De plus en plus se re-nou-vel-le, Ma doul-ce da-me gen-te et bel-le, Ma vo-len-té de".

*Binchois: De plus en plus*

A fenti chanson tenorja egyébként cantus firmusul szolgál egy Ockeghem-misében: a *Missa De plus en plus* minden tekintetben nagyon emlékeztet az imént elemzett *Ecce ancilla-misére*, csak a nagyforma más egy kissé: rögtön négy szólamban indul a *Kyrie*, egyes tételrészek duettben végződnek, s meglepő az *Agnusok prima-secunda volta* megoldása is. A Josquin és Brumel által kedvelt motorikus motívumismétlésekre egyetlen példát ismerünk Ockeghem művei között: e mise *Gloriájában* a „suscipe deprecationem nostram” szavak talán szófestő megzenésítésénél.<sup>30</sup> (Bár a szerző, egyformaságtól való irtózása következtében itt is különbözőre díszítette a motívum különböző példáit.)

7. A reneszánsz zene egyik érdekes fonalát jelentik a nagy szerzők mesterei halálára írt lamentói. Közülük talán az első a „*Mort, tu as navré*” kezdetű motet-chanson, melyet Ockeghem Binchois halálára szerzett. A felső szólam egy francia ballade-ot ad elő, miközben az alsó három a „*Dies irae*” egy részlete köré Binchois stílusában komponált cantus firmus-tételt szólaltat meg. Az elhunyt stílusának utánzása amúgy sok lamentóban megfigyelhető.

<sup>30</sup> Borren.

8. A *Requiem* minden bizonyly VII. Károlynak a következő esztendőben, 1461-ben bekövetkezett halálára készült.<sup>31</sup> A kompozíció az akkori gyászmise zenei anyagának csak az első felét tartalmazza: introitust, Kyriét, gradualét, traktust és offertóriumot. A darabot tudatos archaizálás jellemzi. A cantus firmus felhasználása a század elejét idéző díszített parafrázis: a gregorián dallamok egyszer, egyvégtükben, a többi szólam mozgásával egyező sebességgel, többnyire a szopránban csendülnek fel. Találunk példát a frázishatároknál más szólamba átvándorló cantus firmusra is. (Migráns cantus firmust használ a minden bizonyly korábbi keltezésű *Credo sine nomine* is.) A hihetetlenül szabad duettek s a régies, a Missa sine nominében látott háromszólamú faktúrák a négyszólamú részek korszerű, lágy hangzású tömbjeivel állnak szemben. Néhány részleges imitáció és a szerzőnél megszokott dallamvezetési és diszszonanciakezelési sajátosságok e műben is megfigyelhetők.

Az Ockeghemnél itt-ott még késői darabjaiban is felbukkanó kvintpárhuzamok a *Requiem*ben nagyobb számban található; még egyes fauxbourdonos szakaszok is a szólamok szokásostól eltérő helyzete miatt ütemeken át parallel kvinteket hallatnak. Kisebb szerzők egy-egy, nyilvánvalóan sietség miatt elejtett, egyébként stílusidegen kvint- vagy oktáv-párhuzamát könnyű korigálni. Ockeghemnél viszont e helyek nem zavaróak, különleges hatásuk inkább szándékosság, mintsem ügyetlenség benyomását keltik, sőt sok helyütt durva változtatás nélkül kiirthatatlanok.

A graduale záróütemeinek hangzásvilága feltűnően hasonlít a „Binchois siratása”-éra; ám az analógiával óvatosan kell bánni. Az egyes tónusok —körülhatárolt tonális lehetőségeik, különböző ambitus-igényük s részben a gregorián hagyománytól függetlenül, harmóniai alapokon kiépült sajátos motivikájuk miatt— igen jellegzetesen szólnak. A *Requiem* tételei, hasonlóan a többi reneszánsz gregorián-miséhez, mindig az aktuális cantus firmus tónusában vannak, ezért első hallásra nem tűnnek összetartozónak. A két gyászdarab említett részleteiben az I. tónus adta hasonlóságon túlmenő stiláris kapcsolatot vélünk felfedezni, ezzel is megerősítve komponálásuk egymáshoz közeli időpontjának hipotézisét. — A szabálytalan, aszimmetrikus egységekből épülő, szólamonként más menzúrajelet használó offertórium lejegyzése a menzurális kottafírás magasiskolája. A többszólamú rész indításában feltűnő a II. tónusban meglehetősen szokatlan óriási unisono e-hang.

[Superius] (m - orig. m)  
 Tenor f  
 Contratenor f  
 Bassus (m - orig. m) f

<sup>31</sup> Ockeghem azon magas rangú udvari emberek közé tartozott, akik fekete ruhát voltak kötelesek viselni a temetésen. (Picker 6.)



Ockeghem: Requiem — az offertórium kezdőütemei

9. Úgy gondoljuk, hogy a motetták közül kettő szintén az 1460-as években született: a *Salve Regina* valamint az *Ave Maria*. A XV. század a Mária-kultusz nagy felvirágzásának ideje, nem meglepő, hogy mind a négy, Ockeghem neve alatt fennmaradt, ma hitelesnek tartott motetta Máriát szólítja.

10. Az érett stílust tárgyalva nem feledkezhetünk meg a chansonokról. Ockeghem kizárólag a hagyományos formes fixes-t művelte, pedig a XV. század utolsó harmadában már fel-felbukkannak szabad chansonok is, de a költői forma kötöttségei a részletek megformálását nem befolyásolják; Ockeghem mindig eredetit kereső dús fantáziája e műveiben is megmutatkozik. Többségük rondeau, ám akad köztük néhány bergerette is. Majdnem mind háromszólamú, és minden tekintetben a melankolikus jellegű, tipikus burgundi repertoárba illenek. A *Petite camusette*, a *Ma bouche rit*, a *L'autre d'antant*, de mindenekelőtt a *Fors seulement* nagyon népszerűek lettek, a kor valamennyi jelentős chanson-albumában megtalálhatók; a *Fors seulement*-dallam cantus firmusként is a legnagyobb slágerek egyikének számított. A formes fixes 1500 körüli szétroppantásában a más formákat követő népdalok feldolgozásai és a gyakran az antik költészetből vett szövegek mellett bizonyára az Ockeghem és követői belső forma-feszítő erőfeszítései szerepet játszottak. Úgy látjuk, leginkább Pierre de la Rue chansonjaiban él tovább az Ockeghem-dalok sötétkülönös hangulata. Idézzünk néhány ütemet a „*Ma bouche rit*” bergerette-ből.

Ockeghem: Ma bouche rit (bergerette)— kezdőütemek

11. A *Missa Mi-mi* Ockeghem egyik legismertebb darabja. Címét a tételkezdő *e-a* basszuslépés után kapta: mindkét hang *mi*-nek szolmizálható, a természetes illetve a moll hexachordban. Cantus firmus nem mutatható ki benne; s bár Haruyo Miyazaki 1985-ben publikált cikke szerint<sup>32</sup> e misében Ockeghem saját chansonja, a „Presque transi” paródiáját kellene látnunk, az általa felfedezett közös dallamtörédekek annyira laza kapcsolatot mutatnak, hogy azt túlzás volna paródiának nevezni. Inkább egyidőben történt komponálásra gyanakodhatunk. Különös módon a *Mi-mi* a fennmaradt első *e*-tónusú polifón mise; *Missa quarti toni* néven is szokás emlegetni.

Obrecht művei között találhatunk egy feltűnően Ockeghem stílusát idéző, talán neki emléket állító misét: nevezetesen a *Missa Sicut spina rosam*-ot. Itt az *Agnus basszusa* hangról-hangra megegyezik a *Missa Mi-mi* Kyriéjének basszusával.

12. Glareanus két „Catholicon”-t említ Ockeghem művei között: a *Missa cuiusvis tonit*, és a *Prenez sur moi* kezdetű chansont. Közülük az első abban az értelemben „catholicon” vagyis egyetemes, hogy mint címe mutatja, akármelyik tónusban elénekelhető.

Az autentikus és plagális tónusoknak a többszólamú zenében való megkülönböztetése a barokkig fennmaradt. Sőt, különös módon, amíg a hangzásélmény —kivált a világi zenében— a Glareanus óta immár kétszer hatra bővült tónusválaszték dúrrá és mollá történő összeolvadása felé haladt, az egyházi darabok elméleti megkülönböztetősége még világosabb lett, mint a XV. században. A XVI. század „voce piena” vagyis a szokásos „vegyeskar”, szólamonként másfél oktávnyi hangterjedelmet használó kompozíciói még a szélsőséges kromaticizmust mutató szerzők esetében is biztosan osztályozhatók.<sup>33</sup> A megkülönböztető jegyek a zárlatok célhangjai és a szólamok járása. Mindkét tónustípusban a tonikai zárlatok mellett a dominánsra történő zárások a leggyakoribbak. Négyszólamú szerkesztésben a szólamok közül az elsődleges szólamok, a superius és a tenor mutatják a dallamvezetés és hangterjedelem alaphangnemmél egyező modalitását, míg a contra-szólamok, az altus ill. bassus az azonos alaphanghoz tartozó ellentétes dallamjárást képviselik: autentikus műben plagálisak és fordítva.

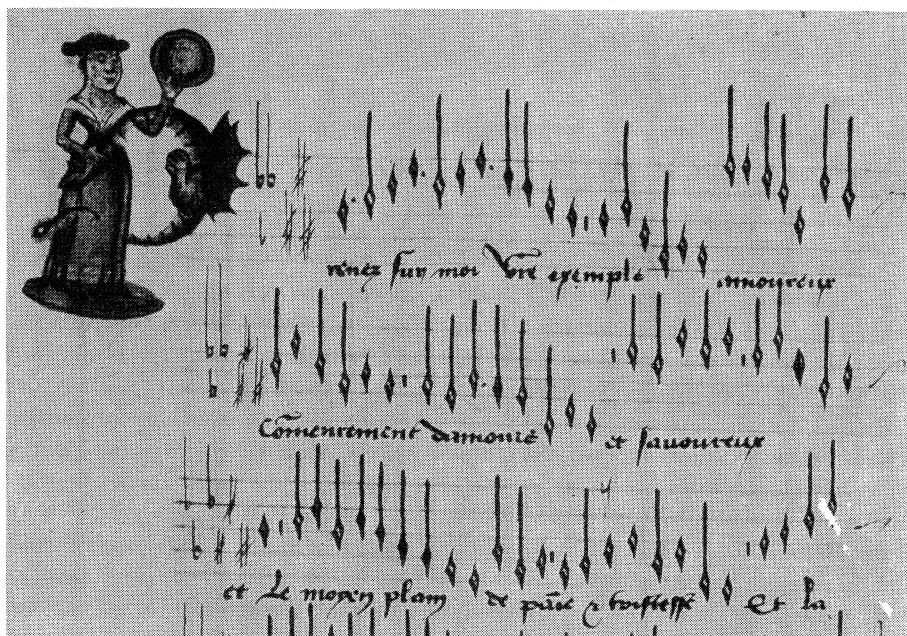
Az érthető módon cantus firmus nélkül íródott *Cuiusvis toni*-miséjében Ockeghem elkerüli a dominánsra érkező zárlatokat; ez érthető is, hiszen a különböző alaphangokra épített hangnemek dominánsa néhol nem az elméleti kvint- ill. terc-távolságban található. A szólamok felrakása egyértelműen autentikus kompozíciót mutat, tehát tetszőleges alatt az I., III., V., és VII. tónus nyújtotta választékot kell érteni. Meghallgatva a darabot, nem biztos, hogy egykönnyen eldöntjük, éppen milyen tónusban énekelnek: a *musica ficta* szabályainak következetes alkalmazása —melyek nélkül sok reneszánsz darabból ugyancsak macskazene kerekedik— közel hozza egymáshoz a hangne-

<sup>32</sup> Miyazaki.

<sup>33</sup> Meier.

meket. A *musica ficta* viszont bármely reneszánsz darab más tónusban való megszólaltatását —már ahol a domináns-távolság egyezik— lehetővé teszi. A *Missa cuiusvis toni* nagy jelentősége ebben a felismerésben áll. Megírása avantgarde tett: egy elfogadott kiindulási pontnak, a tonalitás előre-kiválasztásának megkérdőjelezése.

A másik, Glareanus által említett mű, a *Prenez sur moi* más értelemben „catholicon”. Az egyetemesség itt arra értendő, hogy a három szólam egyetlenegyleírtről következik: a darab voltaképp kvartkánon. Legkorábbi forrásában kulcs és metrumjel nélkül került papírra. A rejtélyes előjegyzésekből némi fejtörés után kihámozható: arra utalnak, hogy a három szólamot a három különböző hexachordban kell elénekelni. A darab vége felé található konkordanciajelek alapján pedig megállapítható a kánon-távolság, s végül a tipikus zárlati formulákból a megfelelő oktáv-transzpozíció is kiderül: melyik szólam melyik felett szólhat. A *Prenez sur moi* is tanulságos tonalitás-tanulmány.<sup>34</sup> míg a három szólam három különböző plagális hangnemben mozog, együttesüket hallgatva —motívumok ide, ambitusok oda— egy pillanatig sem kétséges a legmélyebb szólam által meghatározott g-tonalitás. Nagyon népszerű volt ez a *rondeau* maga korában, kottáját még egy intarzia is megőrizte Isabelle d'Este grottájában.



Ockeghem: *Prenez sur moi* — részlet  
(Koppenhága, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 291<sup>8</sup>)

<sup>34</sup> Ld. az Ockeghem-összkiadás III. kötetének előszavában, lxxxix..



13. A chanson-ízű dallamokból szőtt Cuiusvis toni-mise tételeit a superius alig kivehető fejmotívuma mellett csak a különös kompozíciós idea fűzi ciklussá. Ugyanígy absztrakt terv áll a *Missa prolationum* mögött is. Két szólam van lekottázva, két-két, összesen négy különböző menzúrajellel. A misetételek elején ez a konstrukció különböző sebességgel mozgó szolampárokat ad, de amikor a tipikus Ockeghem-féle gyorsuló dallamok már csak a brevisnél kisebb értékeket használnak, akkor az azonos kottasort éneklő, csak tempusban különböző, prolatióra nézve azonos szólamok viszonya szokásos eltolási kánon. A teljes mise ciklussá szervezéséhez tartozik, hogy az egyes tételrészek kánon-távolságai a prímtől fokozatosan az oktávig nőnek. Cantus firmus ebben a kompozícióban sem azonosítható.

Fakturális újításainak általános elterjedése mellett Ockeghem a pályatársakra leginkább az utóbb említett három művével hatott. A bennük rejlő kihívásra amazok újabb technikai bravúrokkal feleltek, mint amilyen pl. Pierre de la Rue egyetlen kottasorból kibomló négyszólamú menzúra-kánonja a *L'homme armé-mise* Agnusában. S Jean Mouton zárlatok nélküli miséjének ötlete is esetleg a *Missa cuiusvis toni*-ban gyökerezik.

14. A leghíresebb chansonoktól eltérően az Ockeghem-misék akkoriban nem kerültek kinyomtatásra, csak a két különlegesség, a *Missa cuiusvis toni* és a *Missa prolationum* részletei szerepelnek XVI. századi nyomtatott zeneelméleti munkákban.<sup>35</sup> A későbbi évszázadokban kizárólag az e munkákban leírtak alapján értékelték a nagyhírű mestert,<sup>36</sup> öncélú technikai mutatványok bámulatos, ám száraz virtuózáat látván benne. Íme, hogyan lesz valakiből avantgarde művei által konzervatív szerző! Századunk elején elsősorban chansonjainak újra-felfedezésével kezdett a zord ítélet felengedni. Pedig a misék érzéki

<sup>35</sup> Heyden 1540, Glareanus 1547, Zanger 1551, Wilphingseder 1563.

<sup>36</sup> Kacsóh Pongrác zenetörténetében („A zene fejlődéstörténete”, in: *A művészet könyve*. Budapest 1906.) találtuk az alábbi sorokat (614–615.): „Busnoisnál találkozunk először a később annyira túlzásba vitt mesterkedések egyikével; szent Antalról szóló négyszólamú motetusából csak három szólam van kiírva, a negyediket egy rejtélyes útmutatás alapján ki kell találni.

Ez a rejtélyeskedés és furfangoskodás tetőpontját éri el Ockeghem és kortársai műveiben. Ockeghem az imitálást fejlesztette tovább, egészen a túlzásig. Ő és iskolája a témát, amelyet a kezdő szólam után a többiek sorban átvesznek, az ismétléseknél más ütenynemekben, még egyszer oly hosszú vagy még egyszer oly rövid hangokban adják, majd magasabban vagy mélyebben hozzák, néha a szünetjelek vagy csak a rövidebb hangok elhagyásával ismétlik. Néha az ismétlés ellenkező mozgásban történik. [...] Máskor az imitációt úgy kapják, ha a témát hátulról előre énekelik vagy tükörről nézik vagy a hangjegylapot fordítva tartják. Szóval, ami Dufaynál csak eszköz, az itt cél lesz, amelyhez a fülnek semmi köze, mert nem a zenei ízlés követelménye, hanem elméleti spekulációk eredménye.

Mindez nem elég; a komponisták észreveszik, hogy a mensurális hangjegyírás ütenyjegyeivel és különböző kulcsaival egyetlen sorba a téma legkülönbözőbb eltorzításait leírhatják, tehát az egyszer leírt téma elé egész sereg kulcsot és ütenyjegyet kiírnak. [...] Ezekután nem lephet meg bennünket az, hogy néha egész darabokat, 4-5 szólamúakat leírtak egyetlen sorba, feldíszítve 4-5 kulccsal, ütenyjeggyel és valamely titokzatos latin mondattal.

Mindezen mesterkedéseknél a fül húzta a rövidebbet; a sok szabály és kulcs lözött elveszett a melódia és az összhangzás.”

szépsége semmivel sem marad alatta a chansonokénak, sőt! Példaként maga a *Missa prolotionum* is megtenné, de most az időrendben a *De plus en plus*-misét követő évekig visszalépve a mindössze két tételből, *Kyriéből* és *Gloriából* álló *Missa Ma maitresse*-t elemezzük.

A tételpár Ockeghem saját, viszonylag korai *bergerette*-jén, a *Ma maitresse*-n alapszik. A dallami típusú idézetek nem szorítkoznak a tenor tenorban való felhasználására: a chansonból vett *superius*- és *tenorrészletek* átszövik az összes *miseszólamot*; az anyagok újrakombinálása nagyon izgalmas, itt már valóban korai *paródia-félével* állunk szemben.

Ockeghem szólam-karakterek egységesítését célzó törekvése ebben a művében már teljesen érvényesül, még a harmóniai vázat hordó basszust is sikerült a többi szólam képére formálni. Ismét felhívjuk a figyelmet a tritonusokra és szextakkordokra; s a több szinten használt késleltetésekre, melyek kis léptékben nézve is biztosítják a szólamok függetlenségének és a folyamat továbbhaladásának érzetét. A polifónia azon felfogása, miszerint elsődleges a szólamok saját belső dallami törvényeik szerinti megformálása, s a harmóniak csak összetett hangközök gyanánt a szólamok kapcsolódási pontjaiként jellemezhetőek, legtisztábban Ockeghem műveiben áll előttünk. Ebből származik sok *disszonancia* és ritkán hallható hangzat: a négy szólamból három találkozik egy hangzatban, a negyedik erről tudomást sem véve, a hangzatba nem illeszkedve folytatja útját. E megfigyelésünket fogalmazzuk meg a tanulmány elején úgy, hogy a kialakuló hangzási különlegességeket a szerkesztés tudatosan vállalt következményeinek tartjuk. A szabadon lélegző nagyformák is a szólamok önállóságával vannak kapcsolatban; de hogy e két gondolat melyike szülte a másikat, nem tudjuk eldönteni.

### III. Késői művek

15. A valószínűleg késői művek felsorolását egy *motettán* kezdjük: az *Alma Redemptoris mater* Mária-antifónára épülő darab szólamainak hangfekvése a fent említett XVI. századi *voce piena*-technikát előlegezi. A dallami, ritmikai és *disszonanciakezelés*beli sajátosságok a most Ockeghemre nem jellemző hangzás ellenére is *letagadhatatlanul* jelzik, kinek a darabját halljuk.

16. A talán *Barbignant*-tól származó, azonos című chansonhoz lazán kapcsolódó *négyszólamú Missa Au travail suis*-t a századvéget jellemző, rövid *motívumokat* és *homofón szakaszokat*, ritmizált *repetíciókat* használó stílusa alapján helyeztük a késői darabok közé; a *szakirodalom* megfelelő érvek nélkül, de a középső alkotóperiódusban említi. A szöveg ritkássága helyenként szinte *negatív, lenyomatszerű*, csak a *legszükségesebbre szorító* formákat mutat. Hasonló *aforisztikus tömörség* több szerző kései művészetében megfigyelhető. A *Credo* elejét idézzük.

The image shows a musical score for a Mass by Guillaume Ockeghem, specifically the Credo section of the 'Missa Au travail suis'. The score is presented in two systems, each with four staves representing different vocal parts: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 235 to 240, and the second system covers measures 240 to 245. The lyrics include 'li. A sae - cu - li. A men: A sae - cu - li. A men: A men. A men. A men. A men.' The score features various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings like 'A' and 'men.'.

*Ockeghem: Missa Au travail suis — Credo*

17. Tömörségével tűnik fel az ötszólamú, Kyriét, Gloriát és Credót tartalmazó, gregorián miseénekeket parafrazeáló *Missa sine nomine* első tétele is: együttesen mindössze tizenkét perfekt brevis-nyi a teljes Kyrie—Christe—Kyrie! E nyilvánvalóan kései darab különös Credójának középső szólama gyors tempóban, néhány hangot repetálva az egyik gregorián-Credo leegyszerűsített változatát skandálja, körötte a többiek egy-egy szövegtöredéket kiragadva lassabban mozgó, dallamosabb motívumokkal kísérik.

18. Az igen mély fekvésű, ötszólamú *Missa Fors seulement* mindegyik Ockeghem-misé felülmúló összetettségével és hangzásbeli különösségével úgy áll a XV. század végi darabok között, mint a *Musikalisches Opfer* a rokokó vagy a mannheimi stílus forгатagában. A hosszú életű nagy szerzők a körülöttük megváltozott világban is saját, egyébként már divatjamúlt, késői formájában továbbvihetetlen stílusukat követik. A *Missa Fors seulement*, ez az ugyancsak első három tételében elkészült mise a fentebb már említett, népszerű Ockeghem-chanson, a *Fors seulement* feldolgozása. Az egész textúrát átszövik a chanson-idézetek — többről van szó, mint egyszerű cantus firmus-használatról: ez a XVI. század népszerű paródia-technikájának egyik korai példája.

9. A két későinek tűnő ötszólamú mise zenei világához egy motetta is társul, az *Intemerata Dei mater*. A mély fekvés, a szólamszám, a helyenként nagyon bonyolult kontrapunkt mellett még dallamrészleteknek a *Fors seulement*-misebeliekkel való azonossága is ide kapcsolja ezt a kompozíciót. A Mária oltalmát kérő szövegnek semmilyen liturgikus vonatkozása nem ismeretes; régebben úgy tartották, hogy talán megbízásból, valamilyen társadalmi-politikai alkalomra íródott. (A korszak illetően természetesen Dufay számtalan kis- és nagypolitikai valamint egyházi eseményt tükröző alkal-

mi darabját látva meglepő, hogy a Requiemen kívül az Intemerata az egyetlen Ockeghem-darab, ahol a politika mint létrehívó egyáltalán felmerült.) Reinhard Strohm közelmúltban megjelent könyve azonban meggyőző érveket sorakoztat fel amellett,<sup>37</sup> hogy az Intemerata Dei mater azt a szerepet játszhatta Ockeghem életében, amit az Ave Regina caelorum Dufay-ében: utolsó óráján a haldokló zeneszerző talán e motetta hangjaival ajánlotta testéből távozó lelkét Mária oltalmába. Strohm feltételezésének a darab szövege nem mond ellent, s a „gyászos” fríg hangnem, az igen mély hangfekvés, s a mester saját chansonjaiból, a halálvágytól fűtött „Fors seulement”-ból és „Presque transi”-ból vett, feltűnően elhelyezett idézetek is közvetett bizonyítékkal szolgálnak.

20. Befejezésül két dologról kívánok még szót ejteni. Elsőként a számmisztika kérdéséről. Platón közkezen forgó, püthagoreus hagyománytöredékeket tartalmazó Timaiosza s talán a virágzó zsidó kabbalisztika nyomán a szimbolikus gondolkozásra fogékony késő-középkor erősen átítatódott a számszimbolikával. Zeneművekben való kimutatása eddig vajmi kevés meggyőző eredménnyel járt, számunkra csak pár darab esetében meggyőző a számmisztikát keresők érvelése;<sup>38</sup> Ockeghem műveiben pedig egyáltalán nem tudunk számszimbolikai példát mutatni, jóllehet semmi okunk sincs, hogy ilyen momentumok létét eleve kétségbe vonjuk.

Másodszor három zeneművet kell megemlítenünk: az összkiadás végén található, egy kéziratban Ockeghemnek tulajdonított *Missa Pour quelque peine* szerzőjeként ma már egyértelműen a másik forrásban feltüntetett, amúgy teljességgel ismeretlen Cornelius Heyns-t tartjuk számon. Sem az állványzatos cantus firmus-technika, sem a dallamstílus nem emlékeztet Ockeghem vonásaira. A híres, ám elveszett 36-szólamú *Deo gratias* helyett van egy másik ugyanilyen darab. Ám Ockeghem művének egy korabeli ismertetése alapján biztosak lehetünk benne, hogy a ma fellelhető mű nem Ockeghemé.<sup>39</sup>

Csodálkozunk, hogy az *Ut heremita solus* című, motetták közé sorolt hangszeres darab hitelességét még senki sem kérdőjelezte meg komolyan, még az összkiadás nemrég megjelent utolsó kötetében is a hiteles darabok közt szerepel. E nyilvánvalóan hangszeres kompozíció tenorja eredeti lejegyzésében szótagok és hangok rejtélyes sorozata, s szerencsénkre, a fő forrásul szolgáló Petrucci-nyomtatvány megőrizte a resolútiót is. Ám sem ez a kiadás, sem a műből csak egy részletet idéző másik forrás nem nevez meg szerzőt. Guillaume Crétin Ockeghem halálára írt nagyszabású költeményében<sup>40</sup> szerepel az „Ut heremita” cím az elhunyt mester műveinek felsorolásakor; s tekintettel

<sup>37</sup> Strohm 481.

<sup>38</sup> Pl. Vellekoop, Kees: „Zusammenhänge zwischen Text und Zahl in der Kompositionsart Jacob Obrecht”, *Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis* 20 (1967) 44-50.

<sup>39</sup> Az Ockeghem-féle darab 6 szólamú 6-os kánon volt, a fennmaradt darab pedig 9 szólamú 4-es kánon.

<sup>40</sup> Crétin, Guillaume. *Déploration de Guillaume Crétin sur les trépas de Jean Ockeghem*. Kiad.: E. Thoinan Paris, Claudin, 1864.

a szöveg enigmatikus, a hangokkal összefonódó voltára, nem valószínű, hogy több ilyen című darab létezne. Valamit nyom a latban, hogy Busnoys 1470-es években írott, Ockeghem előtt tisztelgő motettájának („In Hydraulis”) második részének kezdőmotívuma, épp az Ockeghem neve fölé írt dallam nyolc hang erejéig, kis ritmikai eltéréssel megegyezik az Ut heremita szopránjának elejével. Ám a sematikus cantus firmus-használat, a motivika jellege, az imitációk megszerkesztése megítélésünk szerint kísértetiesen hasonlítanak a fiatalabb Obrecht műveiben látottakhoz,<sup>41</sup> esetleg elképzelhetőnek tarjuk, hogy Crétin tévedett. Ám amennyiben az „Ut heremita” valóban Ockeghem műve, úgy a róla alkotott kép még gazdagabb és rejtélyesebb: stílárius rugalmassága és kísérletező kedve meglepő fordulattal mutatkozik meg benne.

## Irodalom

(Csak azokat a tanulmányokat soroljuk itt fel, melyekre cikkünkben hivatkozunk. Az Ockeghemmel foglalkozó, 1988 előtti irodalom teljes felsorolását lásd Picker könyvében.)

Borren: Borren, Charles van den: „Le Madrigalisme avant le madrigale”, *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler*. Bécs 1930. 78–83.

Bukofzer: Bukofzer, Manfred: „Caput: A Liturgico-musical Study”, *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York, W.W. 1950. 217–310.

Brown: Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Budapest 1980. (Karasszon Dezső fordítása; az eredeti cím: *Music in the Renaissance*. New Jersey 1988.)

Crocker: Crocker, Richard L.: *A History of Musical Style*. New York 1966. Új kiadás: New York 1986.

Gülke: Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*. Budapest 1979. (Szigeti Kilián és Rácz Judit ford., az eredeti: *Mönche, Bürger, Minnesänger*. Lipcse 1975.)

Meier: Meier, Bernhard: *The Modes of Classical Vocalpolyphony*. New York 1988.

Miyazaki: Miyazaki, Haruyo: „New Light on Ockeghem’s Missa ‘Mi-mi’”, *Early Music* 13 (1985) 367–375.

Planchart: Planchart, Alejandro: „Guillaume Dufay’s Masses: Notes and Revisions”, *The Musical Quarterly* 58 (1972) 1–23.

Picker: Picker, Martin: *Johannes Ockeghem and Jacob Obrecht: a Guide to research*. (Garland composer resource manuals, 13. kötet). New York–London.

Reese: Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*. New York, W.W. 1954. Új kiadás: 1959.

Salop: Salop, Arnold: *Studies on the History of Musical Style*. Detroit 1971.

Sparks: Sparks, Edgar H.: *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420–1520*. Berkeley 1963. Új kiadás: New York 1975.

StrohmQ: Strohm, Reinhard: „Quellenkritische Untersuchungen an der Missa ‘Caput’”, *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, ed. Ludwig Finscher. No. 2: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*. (Wolfenbütteler Forschungen, 26.) Wiesbaden 1983. 153–176.

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

Strunk: Strunk, Oliver: *Essays on Music in the Western World*. New York 1974.

<sup>41</sup> Elsősorban a Tl andernacken-re gondolunk, melyet vsz. A. Brumel is utánzott.

Johannes Ockeghem: *Missa Mi-mi — Kyrie* (részlet).  
 Róma, Biblioteca Vaticana Ms. Chigi C. VIII. 234.