

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

DU FAY: NUPER ROSARUM FLORES.
SZELLEMI ÁRAMLATOK TALÁLKOZÁSA A
KÉSŐKÖZÉPKOR ZENEESZTÉTIKÁJÁBAN.

SÁNDOR LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: BALI JÁNOS (DLA HABIL.)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Tartalomjegyzék

Képek jegyzéke	IV
Köszönetnyilvánítás	V
1. Bevezetés	VII
2. A <i>Nuper rosarm flores</i> motetta ünnepi szimbolikai kapcsolódásai	1
2.1. Az Angyali Üdvözllet ünnepe Firenzében, 1436-ban	1
2.1.1. A <i>Nuper</i> megszólalási időpontjának kérdése	1
2.1.2. A dómszentelés napjának időzítése	3
2.1.3. Az arany rózsza járulékos rejtett szimbolikája	5
2.2. A Mária-szimbolika, a szerelmi költészet és a motetta	10
2.2.1. Szövegpolyfónia a korai Mária-motettákban	10
2.2.2. A 3:4-es szimbolika	12
2.2.3. A <i>Nuper cantus firmusa – Terribilis est locus iste</i>	18
2.2.4. Szimbólumok összefonódása a motetta szövegében	25
2.3. Imaszándék és kontempláció	31
2.3.1. A votív imaalkalmak elterjedése	31
2.3.2. A legfontosabb közbenjáró: Szűz Mária	33
2.3.3. A kontempláció fogalmának és gyakorlatának 15. századi alakulása	35
2.3.4. A kontempláció természete és lépcsőfokai Nicolaus Cusanusnál	41
2.3.5. A kontempláció és spiritualitás visszhangja a dómszentelési beszámolókbán	46
2.3.6. A <i>Nuper almos rose flores</i> szekvencia az Edili 151-ben	53
3. Templom és motetta	57
3.1. Bevezetés	57
3.2. A <i>Nuper rosarum flores</i> és a dómszentelés történeti háttere	62
3.2.1. IV. Jenő Firenzében	62
3.2.2. <i>Salve, flos Tuscae gentis</i> – a másik dómszentelési motetta?	63
3.2.3. A <i>Santa Maria del Fiore</i> terveinek módosulásai 1296 és 1436 között	68
3.3. Analógiák és „rejtett üzenetek” keresése a <i>Nuper rosarum flores</i> motettában	70

3.3.1. A <i>Nuper</i> , mint zenei „summa”	70
3.3.2. Charles Warren tézise: a <i>Nuper</i> a firenzei dóm „zenei lenyomata”	72
3.3.3. Craig Wright antitézise – <i>Templum Salamonis</i>	81
3.3.4. Salamon templomának értelmezése az egyházatyák korában és a középkorban	84
3.3.5. <i>Templum Corporale</i> – az emberi test és a templom szimbolikai párhuzama	92
3.3.6. A Zichy-kódex emberalakú templomalaprajzai	99
3.4. <i>Templum Maternale</i>	107
3.4.1. Szűz Mária méhe és az épített templom későközépkori analógiája	107
3.4.2. A <i>Portare</i> -motetták, mint a <i>Nuper rosarum flores</i> eszmei előzményei	108
3.4.3. A templomszentelési liturgia Mária-szimbolikája	114
3.4.4. A <i>Nuper rosarum flores</i> ószövetségi- és Mária-számszimbólumai	119
3.4.5. A salamoni és a Mária-szimbolika találkozása a templomszentelésben	123
3.5. A <i>Nuper rosarum flores</i> és a <i>Santa Maria del Fiore</i> a számszimbólumok tükrében	127
3.5.1. Trachtenberg szintézise és a 144-es szám szimbolikája	127
3.5.2. Egyetemes szimbolika a <i>Nuper</i> hangjegyszámaiban	130
3.5.3. A Fibonacci-számok kérdése a <i>Nuper</i> -ben és azon kívül	137
3.5.4. A 153-as szám jelentéstartalma	140
3.5.5. A teli háló és Szűz Mária méhének szimbolikus analógiája	146
3.5.6. A 153-as szám, mint a motetta egyik konstrukciós alapeleme	151
3.5.7. Hány hangból áll a <i>Nuper</i> ?	156
4. Végkövetkeztetések	157
Faksimilék és kottaközreadás	161
Függelék	179
Bibliográfia	188

Képek jegyzéke

1. Philosophia és a hét szabad művészet. Herrad von Landsberg: Hortus deliciarum. 32r	16
2. Terribilis est... MS Aedilium (Edili 151 7v részlet)	21
3. Zanobi Strozzi, vagy Francesco di Antonio del Chierico (?): IV. Jenő fogadása a Santa Maria del Fiore felszentelésén. MS Aedilium (Edili 151 7v)	22
4. ...locus iste. MS Aedilium (Edili 151 8r)	23
5. A <i>Nuper rosarum flores</i> Tenor szólamai a Trent 92 kódexben	24
6. Du Fay (?): <i>Nuper almos rose flores</i> – szekvencia; MS Aedilium (Edili 151 10v)	55
7. Du Fay: <i>Salve, flos Tuscae gentis</i> – Tenor I és II. Modena B (α.X.1.11) 68r	64
8. A <i>Santa Maria del Fiore</i> alaprajza Warren két mérési alapegységének feltüntetésével	75
9. Domenico di Michelino: <i>La commedia illumina Firenze</i>	80
10. Angelo dal Cortivo: Emberalakú templomalaprajzok; Zichy-kódex 09/2690. fol. 138.	100
11. Francesco di Giorgio: Templomalaprajz emberalakkal. Codex Magliabechianus II, I 141. (Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze)	101
12. Francesco Giorgi: Vitruviusi emberalak. <i>De harmonia mundi totius</i> . Cantici Primi, Tonus Sextus. 101.	105
13. „Portas” Tenor a <i>Porta preminentie</i> / <i>Porta penitentie</i> / <i>Portas</i> motettából; F-MO H 196 (Montpellier kódex) fol. 362R	113
14. kép. Du Fay: <i>Balsamus et munda cera</i> – cantus firmus és a retrográd mozgásra vonatkozó utasítás (<i>Isti sunt agni novelli</i>). Bologna Q15 (I-Bc Q 15 fol. 207v) Kép forrása: Diamm	136
15. Du Fay: <i>Missa Ecce ancilla Domini – ex Maria Virgine</i> . B-Br MS 5557. fol. 56r	150

Köszönetnyilvánítás

A kutatómunkát és a disszertáció írását segítő, támogató személyek megnevezését természetesen a témavezetővel szokás kezdeni, ebben az esetben azonban konzulensem nem pusztán illendőségből veszem előre. Bali Jánossal kialakult szakmai-baráti kapcsolatunk messze túlmutat egy vezető és vezetett hagyományos intézményes kereteken belüli együttműködésén. A témával kapcsolatos beszélgetéseink a szorosán vett témától gyakran messze eltávolodva olyan területekre tévedtek, melyek szellemi felfedezése mindkettőnk számára rendkívül tanulságos és gyümölcsöző volt. Köszönöm Bali Jánosnak minden segítségét, de különösen az említett beszélgetéseket, melyeket – bízom benne – még sokáig folytatni fogunk.

Számos szakember, zenetudós, tanár és barát járult hozzá tudásával és segítségével a jelen munka elkészítéséhez. Közülük különösen hálás vagyok Dukay Barnabásnak, aki a *Nuper rosarum flores* motettát megismertette velem és sok éves tanári munkájával felkeltette az érdeklődésemet a késő-középkor zenéje iránt. Köszönöm továbbá Wilhelm Andrásnak, hogy felhívta a figyelmemet Erwin Panofsky és Rudolf Wittkower műveire. Hálás vagyok Fazekas Gergelynek azokért a beszélgetésekért, melyeken Du Fay és kora művészetével kapcsolatos élményeinket osztottuk meg egymással. Egy ilyen beszélgetés alkalmával hívta fel a figyelmemet az *aesthetic of concealment* fogalmára. Köszönöm Rihmer Zoltánnak az értékes tanácsait és a *Nuper almos rose flores* szekvenciával kapcsolatos megjegyzéseit.

Meg kell köszönnöm három firenzei könyvtár vezetőjének, hogy eredeti kódexeket bocsátottak a rendelkezésemre: a Biblioteca Riccardiana vezetőjének, *Francesca Gallorin*nak, az Opera di Santa Maria del Fiore igazgatójának, *Lorenzo Fabbrin*nak és végül de nem utolsósorban *Silivia Scipionin*nak, a Biblioteca Medicea Laurenziana vezetőjének, akinek jóvoltából az Edili 151 jelű graduálét tanulmányozhattam és fotózhattam személyesen.

Hálásan köszönöm Dr. Domokos György olasz nyelvész professzor Firenze nevének etimológiai értelmezésében nyújtott segítségét, valamint hálával tartozom Komlós Katalinnak a doktorkollégiumi konzultációk során adott értékes tanácsaiért. Végül köszönöm Szócs-Eröss László SJ jezsuita atyának, hogy segített tájékozódni a korabeli kontemplációs gyakorlatok mai értelmezésében és megítélésében.

Hálámat kell kifejezzem népes családomnak, szüleimnek, gyerekeimnek, de mindenk előtt feleségemnek, aki sok éven keresztül támogatta a disszertációm elkészítésének fáradságos munkáját.

Sándor László 2020. október 8.

1. Bevezetés

David Fallows némi iróniával jegyzi meg, hogy a *Nyárkánon* és Monteverdi *Orfeója* között egyértelműen Du Fay *Nuper rosarum flores* motettája és a *Missa Caput* a zenetudomány által legtöbbször hivatkozott és tárgyalt kompozíció.¹ A *Nuper* irodalma valóban hatalmas – különösen az angol nyelvű zenetudomány foglalkozik a témával csaknem minden részletre kiterjedően – e tény legalábbis kérdésessé teszi, hogy van-e létjogosultsága egy újabb *Nuper*-tanulmány megírásának.

A válaszadáshoz először még egy kérdést érdemes feltennünk: *Du Fay életművén belül* miért éppen a *Nuper rosarum flores* az a mű, mely a korszakkal foglalkozó számos zenetudós érdeklődését magára vonta – és ahogyan látni fogjuk, nem csak zenetudósokét, hanem más diszciplínák képviselőit is, különösen az építész szakmáét. A Du Fay-i korpuszban nem egy olyan mű található, mely számot tarthatna megkülönböztetett érdeklődésre, akár azért, mert egy adott műfaji hagyomány minden elemét önmagába integrálja (mint az *Ave Regina caelorum III* motetta), vagy azért, mert extrém módon újító és modern (mint a *Missa Ave Regina caelorum*), vagy azért, mert a végletekig komplex (mint az *Ecclesiae militantis* motetta), de akár azért is, mert történelmi-szimbolikus áthallásai kimeríthetetlenek (mint a *Missa L'homme armé* esetében). Nyilvánvalóan generálja a mű iránti érdeklődést az is, hogy megírásának és elhangzásának oka és időpontja pontosan ismert.² A szóban forgó esemény, nevezetesen a firenzei *Santa Maria del Fiore* bazilika felszentelése 1436. március 25-én önmagában is páratlan ünnep; a dómszentelést maga IV. Jenő pápa celebrálja, Du Fay pedig ekkor a pápai kórus első énekese. Kivételes szerencse az is, hogy a dómszentelésről számos megemlékezés maradt fenn, köztük a fiatal firenzei humanistáé, Gianozzo Manettié, aki a liturgia zenei eseményeiről is ír;³ még ha a konkrétumoktól tartózkodva és talányos frázisokra, költői hasonlatokra szorítkozva teszi is ezt.⁴

A *Nuper* iránti kivételes érdeklődésnek ugyanakkor van egy teljesen más

1 Fallows, David: *Dufay*. (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982.) 117.

2 A pontos megszólalási időpont körül mindazonáltal vannak viták, ahogyan a későbbiekben látni fogjuk.

3 Manetti mellett megemlékezik az eseményről Giovanni Cambi, Francesco Giovanni, Vespasiano da Bisticci, Matteo Palmieri, St. Antonin, Leonardo Bruni. Wright, Craig: „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 389-441.

4 Paradox módon éppen ez az oka annak, hogy Manetti beszámolóját rendkívül fontosnak tartom. Ha szerzője számára nem voltak lényegesek a konkrétumok (a zeneszerző neve, az elhangzás liturgikus pillanata, az előadók száma stb.), akkor nekünk sem ezek a hiányzó adatok kell, hogy elsődlegesek legyenek. Manetti beszámolójából ezzel szemben nagyon is sokat kiolvashatunk a korabeli értelmiségi szellemi-spirituális irányultságáról.

természetű oka is. A mű belső szerkezetének sajátos vonásai szinte kívánják, hogy velük összefüggésbe hozható rejtett „üzeneteket”, analógiákat, „kódokat” keressünk a motettában, de legalábbis a korszak szimbolikus-misztikus gondolkodásának nyomait tapogassuk ki bennük. A tudományos érdeklődésnek ezt az irányát egyértelműen Charles Warren 1973-ban megjelent cikke jelölte ki, és egyben lökte meg a dominóknak azt a sorát, mely végeláthatatlan *Nuper*-cikk áradatot generált, közülük e dolgozat a legutóbbiak egyike.⁵ Charles Warren nem kevesebbet állított, minthogy a motetta belső számszerű összefüggéseibe mintegy „bele vannak kódolva” a firenzei dóm ugyancsak belső, adott esetben rejtett arányszámai és egyéb számokkal kifejezhető paraméterei. Maga a felvetés a 70-es évekre igen jellemző, mindamelllett teljes mértékben őszintének tekinthető kíváncsiság mintapéldája, ugyanakkor figyelemfelkeltő szándéka világosan kirajzolódik. Warren megközelítésének lélektana a mából visszatekintve világosnak tűnik: a *Nuper rosarum flores* egyszerű földi halandó számára elképzelhetetlenül magas szellemi és művészi nivójára a szerző zsenialitásának közhelyes emlegetésén túl is magyarázatot kell adni. Mivel a tudományos élet Warren magyarázatát nem fogadta el, felvetéseit alternatív magyarázatok követték, ezek indították el a *Nuper*-cikkek ma is szaporodó sorát. A diskurzusba beszállt az építész szakma és a művészettörténet is, ami most már egyértelművé teszi, hogy a *Nuper* kizárólag interdiszciplináris szemlélettel közelíthető.

Témám kiválasztásánál az elsődleges motiváció éppen ez volt, és részben ez ad létjogosultságot dolgozatom megírásának. Az említett *Nuper*-cikkek többsége a témát, nevezetesen a motetta titkának megértését egy-egy specifikus irányból javasolja. Az adott cikk szerzője az általa felvetett megközelítési irányt a többiek szempontrendszeré fölé helyezi, és mint az egyetlen, vagy legalkalmasabb irányt nevezi meg. Kevés cikk született, mely egyszerre több nézőpont lehetőségét is felveti – ezek között a legátfogóbbként Craig Wright 1994-es írását említeném⁶ – de olyan egy sem, mely az összes ismert és figyelembe veendő szempontrendszert érintené és egy cikkben tárgyalná. A jelen írás alapvetése úgy hangzik, hogy a későközépkori ember – itt valószínűleg nem is csupán a szellemi elite kell gondolnunk, még ha írásom elsősorban velük foglalkozik is – egységben és analógiákban gondolkodott, a fejében számos tényező, szellemi irányzat, gondolatkör, szimbólum volt jelen egyszerre, ráadásul oly módon, hogy e tényezőket képtelen lett volna szétválasztani

5 Warren, Charles W.: „Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet.” *The Musical Quarterly* 591 (1973. January): 92-105.

6 Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m.

egymástól. A jelenség hasonló ahhoz, mint amikor a népzene gyűjtő az adatközlőt arra kéri, hogy diktálja le neki a népdal szövegét a dallam nélkül, az adatközlő – parasztember, parasztasszony – pedig erre képtelen, mert nem tudja a dallamot a szövegtől elválasztani. Meggyőződésem szerint a következő oldalakon vizsgált korszak embere a maga korának legfontosabb szellemi tényezőit egyszerre élte; még csak az sem igaz, hogy egyszerre gondolta végig őket, inkább e szellemi áramlatokban élt és bennük is alkotott. Amikor Du Fay a dómszentelési motettát írja, számos ősi hagyomány, szimbolikus tanítás, világmagyarázat, dogma, vallásos tétel, de éppen ennyire költői kép, vagy konkrét technikai kérdés található, illetve van eleve együtt gondolatvilágában, egymástól szétválaszthatatlan módon, és az alkotás közben ez mind a maga szétválaszthatatlanságában lép működésbe. Ha mélységében meg akarjuk érteni a *Nuper rosarum flores* motettát, e szempontok mindegyikét behatóan ismernünk kell és figyelembe kell vennünk, lehetőleg egyszerre és szétválasztás nélkül; egyik szempont sem fontosabb a másinál. Egy ilyen átfogó szempont-feltárással vállalkozik ez a dolgozat.

Bármelyik 15. századi motettát vesszük figyelembe, tapasztaljuk, hogy annak szellemi és társadalmi kontextusa rendkívül szerteágazó. Különösen igaz ez a *Nuper* esetében, emiatt a mű szellemi, esztétikai, kulturális kapcsolatrendszerének feltérképezése feszegeti egy hagyományos értelemben vett zenetudományi munka határait. Ennek nem csak az az oka, hogy a téma a zenén kívül más tudományterületeket is érint. Míg a reneszánszsal foglalkozó zenetudomány a 19. században mindenekelőtt a források feldolgozásával és a notáció megfejtésével volt elfoglalva, addig ma a társadalmi és szellemi kontextusba ágyazás, illetve a választott korszaknak a saját szempontrendszer alapján való megértése kerül előtérbe. Az a törekvésünk, hogy egy adott motettát a saját megszokott elemzési módszereink helyett a korabeli szerző és befogadó szempontrendszer alapján próbáljunk megérteni, jelenleg a korszakkal foglalkozó zenetudomány legkorszerűbb módszere, és a legnagyobb mértékben historikus szemléletnek nevezhető. A megfelelő helyeken és a szükséges mértékben belebocsátkozom a *Nuper* zenei elemzésébe, de tekintettel arra, hogy a motettát zenei szempontok alapján elemző cikk számos akad, erre nem fordítok a szükségesnél több mondatot. Lényegesen jobban érdekel a *Nuper* szellemi környezete, a kor, a szerző, és e két pont együttes figyelembevételével mindaz a kultúrtörténeti tényező, amely a motetta írásakor Du Fay gondolataiban jelen volt, vagy lehetett. Írásom meritése emiatt igen tág, és éppen ezért vélem tisztán látni helyét a szóban forgó téma irodalmában. Következtetésem ugyanis nem

csak a *Nuperre* alkalmazhatók. Az alábbiakban tárgyalt szellemi irányzatok összességét véleményem szerint minden 15. századi motetta, illetve mise-kompozíció elemzése és *hallgatása* esetében figyelembe kell vennünk. A kiemelés itt egy fontos pontra világít rá: e szempontok ismerete a zenehallgatást is segítheti. A korabeli hallgató valahogyan átélte, megélte a hallottakat és nagyon izgalmas kérdésnek tűnik az, hogy *hogyan*. Bár pontosan rekonstruálni és saját lelkünkben reprodukálni azt az érzést, amit a korabeli művelt hallgató egy dómszentelési motetta hallgatása során érzett, nyilvánvalóan lehetetlen, de a törekvés ennek megértésére nagyon is gyümölcsöző; és ismételten: ehhez is a korszak szellemi környezetét a lehetőség szerint legteljesebb mértékben ismerni kell.

A hallgatott, vagyis megszólaló zene kapcsán ugyanakkor fontos még egy megjegyzést tennem. Míg ma egy zenemű értékelésekor elsődlegesen annak hangzásából indulunk ki, addig a 15. századi zenealkotás esetében – legalábbis az improvizatív módon létrejövő zenével szemben a lerögzített, *res facta* alkotások esetében mindenképpen – a leírt anyag a kiindulási alap. Ez különösen nyilvánvalóvá válik majd a *Nuper* menzúrajeleinek vizsgálatakor, és a menzúrajelek értelmezése körüli viták kapcsán. A hangzó zene megvalósulása és a leírt kotta között többek között éppen ezen a ponton lehet jelenetős eltérés, tehát a megszólaltatott motetta időbeli tényezői, sebességei, tempói, arányai kisebb-nagyobb mértékben eltávolodhatnak a leírt anyagtól. Az írásban rögzített zenei anyagot azért is szükséges a megszólalóhoz képest előnyben részesítenünk, mert a leírt jelrendszer metafizikai információval bír, más megfogalmazásban világképet közvetít. A *Nuper* Tenor szólamaiban a menzúrajelek áthúzása minden bizonnyal a tempó duplázását jelenti az áthúzatlanhoz képest (lásd a dolgozat végén a közreadás jegyzeteit). De ha esetleg egy előadásban mégsem pontosan így szólalna meg, a Tenorok kizárólag brevisekben és longákban mozgó zenei anyaga akkor is mindenképp a 2:1 püthagoreus arányt reprezentálja, függetlenül attól, hogy az énekesek a két szakasz közötti menzúraváltást pontosan tudják-e, pontosan akarják-e megszólaltatni, vagy sem.⁷ Maga a menzurális notáció, a perfekció és imperfekció elve is világképet közvetít, és feltalálása mögött nyilvánvalóan világkép-változást, szemléletmód-váltást kell feltételezzünk.

A *Nuper* szellemi környezetének feltérképezése számos kisebb, illetve nagyobb

7 Többek között ezért sem tartom járható útnak Emily Zazulia módszerét, aki a *Nuper* menzurális aránysora feletti kétségeit CD-felvételek másodperc-adataival próbálja bizonyítani. Zazulia, Emily: „Out of Proportion: Nuper rosarum flores and the Danger of False Exceptionalism.” *The Journal of Musicology* 36/2 (2019.): 131–166. 151.

jelentőségű témát fed, melyeket két nagy csoportba soroltam, e csoportok adják a dolgozat két nagy tömbjét. Az első nagy tömb a *Nuper rosarum flores* motettát az *ünnepek* fogalma felől közelíti. Ünnepek voltak a dómszentelés maga, ilyen módon megvizsgálom a templomszentelési liturgia történetét, illetve sajátosságait, és sorra veszem azokat a pontokat, ahol a motetta kapcsolódik ezekhez (2.1. fejezet). A templomszentelés témakörét ebben az esetben gazdagítja a pápai ajándék, az arany rózsák, melyet IV. Jenő a dómszentelést megelőző vasárnapon ajándékozott a templomnak és Firenze városának. A pápai ajándékról a 2.1.3. fejezetben lesz szó, de megelőlegezésképpen itt is érdemes pár szót szólnunk róla. Az arany rózsák ajándékozása a 11. századtól jelenlévő megszokott pápai gesztus, átadásának időpontja pedig szokás szerint Nagyböjt 4. vasárnapján, a liturgia introitusának kezdőszava alapján *Laetare Vasárnap*nak nevezett ünnepen történt.⁸ A rózsák ajándékozásának gesztusa tehát bár nem gyakori, de nem egyedülálló, ugyanakkor a firenzei templomszentelés esetében az arany rózsák az ünnepek során megjelenő számos egyéb szimbólummal fonódik össze.⁹ Maga a dómszentelés továbbá az Angyali Üdvözlés ünnepére került, foglalkozom tehát ezzel az ünneppel is, illetve az időzítés lehetséges okaival (2.1.2. fejezet); nem meglepő, hogy az Angyali Üdvözlés szimbolikája is kimutatható a *Nuper*-ben. Az ünnepek tárgyalása magától értetődően tereli a figyelmet Szűz Mária alakjára. A Mária-szimbolika a dolgozat egyik legfontosabb vezérfonala, mely az egész középkor folyamán kibogozhatatlanul összefonódik a szerelmi szimbolikával és szerelmi költészettel; a *Nuper* esetében ez az összefonódás sem hagyható figyelmen kívül. Bár a Mária-szimbolika témája a dolgozat folyamán számos helyen felbukkan, a téma megalapozása a 2.2. fejezetben, illetve annak alfejezeteiben található. Az ünnepek taglalásánál felmerül a votív imaalkalmak kérdése is, melyek egy sajátos csoportja kapcsolatot mutat a szerzetesi rendek kontemplációs gyakorlataival. A firenzei dómszentelés egyértelműen nem votív alkalom, és nem is kontemplációs imaóra, de a dómszentelési

8 Az arany rózsáról, mint pápai ajándékról szóló legfontosabb korabeli forrásunk Carlo Cartari 1614 és 1697 között élt római tudós és jogász *La Rosa d'oro Pontificia: racconto storico* című nagyszabású műve, a szerző a mű 6. fejezetében a IV. Jenő pápáról szóló szakaszban számol be a *Santa Maria del Fiore* katedrális, egészen pontosan a főoltár számára felajánlott arany rózsáról. Cartari, Carlo: *La Rosa d'oro Pontificia: racconto storico*. (Róma: Reverenda Camera Apostolica, 1681.) 76-77. web: https://books.google.hu/booksid=XTBHAAAACAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=Eu%20genius&f=false (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 05.)

9 A firenzei rózsátadás mindemellett szokatlan abból a szempontból, hogy az ajándékot a pápa a templomnak és a városnak ajánlja, míg korábban többnyire konkrét személyek, királyok, királynék kapták. „Aranyrózsák.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/A/aranyr%C3%B3zsa.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 05.) Szokatlan továbbá abból a szempontból is, hogy míg a rózsátadás más esetekben többnyire titokban zajlik, itt a legszélesebb nyilvánosság előtt történik, másként a *Nuper rosarum flores* szövege sem utalhatna rá. Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay. The Life*. (Cambridge University Press, 2018.) 135.

beszámolóik szóhasználatában, köztük Manetti zenéről írott mondataiban minduntalan visszaköszön a kontemplációs hagyomány retorikája; ennek okát is meg fogom vizsgálni és bizonyos óvatos következtetéseket is le fogok belőlük vonni (2.3. fejezet).

A szemlélődő életforma, mely a kereszténység első évszázadaiban elsősorban a szerzetesrendekre jellemző elválaszthatatlanul kapcsolódik a misztikához. A kontemplációs gyakorlatok irodalma és a misztikus irodalom között óriási az átfedés. A 12. századtól a 14. századig tartó időszak kiemelkedően gazdag misztikus írásokban, melyek a kontemplációs gyakorlatok természetéről is sokat elárulnak; különösen a szentviktori szerzetesek munkáival foglalkozom majd behatóan. Bár a 15. században a szemlélődő életforma a szerzetesi rendek falain kívül is terjedni kezd, a misztikus írások száma határozottan csökken. Egyik jelentékeny kivétel ez alól Kempis Tamás *Imitatio Christi* című írása, mely ugyanakkor a kontemplációval nem foglalkozik. Paradox módon a kontemplatív gyakorlatok 15. századi felfogásáról Nicolaus Cusanustól tudunk a legtöbbet, akinek személye elsősorban nem mint misztikus, hanem mint a modern gondolkodás megalapozója, jelentős matematikus, illetve az Isten és a teremtett világ kapcsolatát számtani szimbólumok segítségével magyarázó teológus került be a köztudatba. Kevésbé közismert, hogy Cusanus misztikus is volt és *De visione Dei* című munkája a 15. századi misztikus irodalom talán legfontosabb darabja. A szemlélődés útjáról és természetéről Cusanus a *De visione Dei* mellett prédikációiban is szól, természetes tehát, hogy ezeket is vizsgálat tárgyává teszem a 2.2.4. fejezetben; ez már csak azért sem haszontalan, mert Cusanus Du Fay kortársa volt. A dolgozat terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé, hogy a korabeli misztikával mélyrehatóan foglalkozzam, de e kevés is szolgál némi adalékkal a motetta megértéséhez.

A misztika megkerülése már csak azért sem lehetséges, mert a későközépkor szerzetesrendjei sokat merítettek Szent Ágoston gondolataiból, akinek *Vallomásaira* misztikus írásként is tekintettek. Ez nyilvánvalóan a *Vallomásokban* leírt elragadtatás-élmények miatt is lehetett így, továbbá azért is, mert Szent Ágoston köztudottan sokat foglalkozott az új-platonikus eszméssel, különösen Plótinosz misztikus tanításaival; utóbbiakat gyakran tette bírálata tárgyává amiatt, hogy az egyébként gyakori elragadtatás-élményeiről híres Plótinosz az Isten-keresésben az egyébként helyes misztikus irányultsága ellenére sem ment el a végsőkig.¹⁰ A szentviktori szerzetesek – akiknek írásait sokat idézem majd – ágostonos szerzetesek voltak. Az ilyen módon évezredes hagyománnyal rendelkező misztika

¹⁰ E témáról részletesen ír: Perczel István: *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése. Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János metafizikája és misztikája.* (Budapest: Atlantisz, 1999.)

gondolatisága a 15. században „benne volt a levegőben”. Szóba hozom mindamellet a skolasztikát is, melynek rendszerező, elemző gondolkodása ugyancsak tetten érhető Du Fay életművében; továbbá tekintettel arra, hogy a gótikus katedrális és a skolasztikus *summa* között húzott párhuzam ma már általánosan elfogadott művészettörténeti megközelítés, erre is kitérek elsősorban Panofsky munkáira támaszkodva (3.3.1. fejezet).

Ezen a ponton elérünk a dolgozat következő nagy fejezetéhez. Ahogyan a témakör első nagy tömbje az *ünnep* fogalmát járja körül, a másik nagy tömb a *templom*-fogalom köré rendeződik. A *Nuper* templomszentelési motetta, tehát magától értetődően meg kell vizsgálnunk a templommal, mint épülettel és mint szellemi fogalommal összefüggésbe hozható minden lehetséges kapcsolatát. A vizsgálódás kiindulópontja a *templom: imago mundi* axióma, ugyanakkor a teljes középkori gondolkodás számára a templom az ember leképezése is, tehát figyelmet kell fordítanunk az emberi test-templomépület párhuzamára (3.3.4. fejezet). A keresztény templomhagyomány továbbá a salamoni templom ószövetségi képéből nő ki, maga a salamoni hagyomány pedig olyan tényező, mely a legkevésbé sem hagyható figyelmen kívül a *Nuper* elemzésénél (3.3.3. fejezet). A salamoni hagyomány magától értetődően a templomszentelési liturgiához is kapcsolódik és meglepő módon itt ér majd össze a Márai-szimbolika az összes eddig említett tényezővel (3.4. fejezet). A dolgozat folyamán többször előkerül, de az utolsó fejezetekben különös hangsúlyt kap a számszimbolika kérdése; a *Nuper* hangjegyszámait ebből a szempontból alapos elemzés tárgyává teszem.

A fenti felsorolás nem szimbólum-láncot, hanem szimbólum-hálózatot ad ki, ami nagyon megnehezíti az egyes témák elhelyezését. Minden altéma több helyen is elő kellene kerüljön, mivel azonban igyekeztem a belső ismétléseket a lehetőségekhez képest elkerülni, önkényesen választottam ki az egyes altémák helyét. Valójában azonban – ha az alapfelvetésünkhöz hűek szeretnénk maradni – az összes témát és altémát *egyszerre* kellene tárgyalnunk, ami természetesen fizikai lehetetlenség. Ez az oka annak is, hogy a *Nuper rosarum flores* motettáról sem a zenetudományos cikkek esetében megszokott sorrendben írok. Nem egyszer, egy csokorban kerül elemzésre a szöveg, majd egy következőben a cantus firmus, majd ismét egy másikban a számszimbolika, hanem ezek a tényezők újra és újra feltűnnek, mindig úgy, ahogyan az adott témakörre reflektálni tudnak. Itt elkerülhetetlen volt a belső ismétlődés, mely jelenség mindazonáltal tökéletesen demonstrálja a téma természetét, és szemléletessé teszi azt a megközelítést, ami véleményem szerint egy 15. századi kompozíció

esetén a legcélravezetőbb: minden lehetséges szempontot egyszerre venni figyelembe.

Bár a dolgozat „főszereplője” a *Nuper rosarum flores*, mellette több más Du Fay-mű is tárgyalásra kerül, többek között a *Salve, flos Tuscae gentis* és a *Vasilissa ergo gaude* motetták (a 3.2.2. és 3.5.2. fejezetekben), továbbá más szerzők adott esetben más korszakokból való darabjai is (például a Montpellier kódex egyik *Portare*-motettája a 3.4.2. fejezetben).

A Du Fay-kutatás magyar nyelven írott cikkeinek száma nagyon csekély.¹¹ Jelen írás ezt a hiányt is igyekszik pótolni, és talán ezért sem haszontalan, hogy nem részletkérdésekre fókuszál, hanem a témához kapcsolódó teljes területet igyekszik lefedni. Törekedtem a rendelkezésre álló irodalom minél kimerítőbb feltérképezésére. Ez nem titkoltan azt a célt is szolgálja, hogy a dolgozat irodalomjegyzéke használható kiindulópont lehessen mindazoknak, akik Du Fay és kora tanulmányozásába bele akarnak vágni.

A *Nuper rosarum flores* motetta két kéziratos forrásban maradt fenn, a Modena B (I-Mod α.X.1.11 fol. 70v-71v) és a Trent 92 (I-TRbc MS 1379 [92] fol. 21v-23) kódexekben. Ezek közül a Modena B kódexet tekintem elsődleges forrásnak több okból. Egyrésztől korábbi, mint a Trent 92, a kézirat nagyobb része 1441 és 1450 között készült Ferrarában, míg a Trent 92 készítése 1447 után kezdődött; bár pontos datálása nehéz, mivel három különböző kézirat összeállításával nyerte el végső formáját.¹² Másrésztől a Modena B kódex készítői között felmerült Du Fay neve is. Michael Phelps először Benoit-t nevezte meg lehetséges scriptorként, később azonban kiadatlan *Du Fay the Scribe?* című írásában nem tartja lehetetlennek, hogy Du Fay scriptorként, de legalább mentorként dolgozott a Modena B összeállításánál.¹³ Ha bebizonyosodna, hogy Du Fay legalább a kódex egy részének írója is, rendelkezésünkre állna eredeti Du Fay-kézirat. Kérdés, hogy ez a feltevés bizonyítást nyerhet-e valaha. A Trent 92 kódexben a *Nuper* az első kötet első harmadában található, de nem kizárt, hogy utólagos betoldásként került oda. Annak datálása, hogy a *Nuper* mikor került be a Trent 92 kódexbe emiatt bizonytalan.¹⁴

11 Néhány ismeretterjesztő, illetve oktatási céllal készült rövid írás mellett két jelentős Du Fay-tanulmányt kell itt megemlítenem, Vikárius László: *Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive. Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában* című cikkét, valamint Soós András *Du Fay Missa Sancti Jacobi* ordinárium-proprium ciklusáról írott doktori disszertációját.

12 Wright, Peter: „The Compilation of Trent 87 and 92.” *Early Music History* 1982/2 (1982.): 237-271. 238. Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/146/#/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) és <https://www.diamm.ac.uk/sources/812/#/inventory> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

13 Phelps, Michael: „Du Fay the Scribe?” a kiadatlan írás – valószínűleg egy előadás lejegyzett változata – megtalálható az academia.edu-n: https://www.academia.edu/34058401/Du_Fay_the_Scribe (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

14 Bent, Margaret: „The Trent 92 and Aosta Sources in Context.” In: Danilo Curti-Feininger, Marco Gozzi

Módom volt továbbá személyesen tanulmányozni az Edili 151 jelű kódexet (MS Aedilium) a firenzei Biblioteca Medicea Laurenziana-ban, mely kódex a feltehetően Du Fay által komponált *Nuper almos rose flores* szekvenciáját is tartalmazza.¹⁵ Az Edili 151 két hónap liturgikus anyagát közli – az Angyali Üdvözet ünnepétől (március 25.) Szent Zenóbiusz ünnepéig (május 25.) – de sem a lefedett időszakasz ünnepeinek bemutatásában, sem az énekek közlésében nem törekszik a teljességre. Ahogyan később látni fogjuk, az Edili 151 sokkal inkább reprezentatív céllal készült, ennek ellenére szolgáltat információkat a firenzei dómszenteléssel kapcsolatosan is. A kódexben az Angyali Üdvözet énekei után közvetlenül a templomszentelési liturgia néhány dallama következik. Mivel a firenzei dómszentelést az Angyali Üdvözet ünnepén, március 25-én tartották, nyilvánvaló, hogy az Edili 151-ben található dómszentelési szakasz nem bármely templomszentelési eseményre, hanem konkrétan a *Santa Maria del Fiore* felszentelésére vonatkozik. Ez több szempontból is fontos lesz a későbbiekben, többek között a *Nuper cantus firmusa*, a *Terribilis est locus iste* introitus-dallam elemzésénél (2.2.3. fejezet). A nyugati egyház templomszentelési szertartása két nagy egységből épül fel, melyek közül az első a templom épületének külső és belső megtisztítására, exorcizálására irányul. Ide tartozik a templom belső berendezéseinek a felszentelése, melyek közül egyértelműen az oltár megszentelése a legfontosabb mozzanat. A templomszentelési mise csak ez után következik.¹⁶ Az Edili 151 a misét megelőző szertartások dallamait nem közli, csupán a mise néhány dallamát tartalmazza, kezdve a *Terribilis est locus iste* introitus-dallammal. Ezt követi két tropizált Alleluja, az *Adorabo ad templum* és a *Bene fundata est domus Domini*. A két Alleluja-dallam után következik a Du Fay-nak tulajdonított szekvencia, a *Nuper almos rose flores*, mely dallamnak az Edili 151 az egyetlen ismert forrása.¹⁷ A következő két dallam, a *Domine Deus* offertorium és a *Domus mea* communio ismét a liturgia szabályos énekrendjét követi.

A *Nuper rosarum flores* motetta teljes kottáját saját közreadásomban a függelékben közlöm. A kotta arculata a korabeli notáció modern átírásának jelenleg leginkább elfogadott és korszerűnek tekintett módját követi. A dolgozat kottapéldái is ebből a közreadásból valók.

(szerk.): *I codici musicali trentini del quattrocento*. (Trento: Libreria Musicale Italiana, 2013.) 63-81. 70.

15 A *Nuper almos rose flores* szekvenciát Wright tulajdonítja Du Fay-nak. A szerzőség igen valószínű, bár közvetlen bizonyíték nem áll rendelkezésre. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 435.

16 „Templomszentelés.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/T/templomszentel%C3%A9s.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 07.)

17 Tacconi, Marica: „Manuscripts.” In: Tim Shephard, Anne Leonard (szerk.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. (New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2014.) 163-170. 166.

Du Fay: *Nuper rosarum flores* – a Motetus és a Triplum szövege

<i>Nuper rosarum flores</i>	Most, mint rózsák virágját –
<i>Ex dono pontificis</i>	Mit e zord tél dacára
<i>Hieme licet horrida</i>	A pápa nekünk hozott –,
<i>Tibi virgo caelica</i>	Tenéked mennyei szűz,
<i>Pie et sancte deditum</i>	Jámbor és hívő lélekkel
<i>Grandis templum machinae</i>	Ajánljuk örök díszül
<i>Condecorarunt perpetim</i>	E grandiózus templomot.
<i>Hodie vicarius</i>	Mai napon utóda
<i>Iesu Christi et Petri</i>	Krisztusnak és Péternek
<i>Successor, Eugenius,</i>	Helytartó Eugenius
<i>Hoc idem amplissimum</i>	Hasonló tisztelettel
<i>Sacris templum manibus</i>	Templomunkat kezével
<i>Sanctisque liquoribus</i>	Szent kenettel meghinté
<i>Consecrare dignatus est</i>	És kegyesen felszentelé.
<i>Igitur alma parens</i>	Ezért édes szülője
<i>Nati tui et filia</i>	És anyja szent fiadnak
<i>Virgo decus virginum</i>	Szűz, szüzeknek virága,
<i>Tuus te Florentiae</i>	Firenzei híveid
<i>Devotus orat populus</i>	Hirdetik, hogy az, aki
<i>Ut qui mente et corpore</i>	Megtisztult testével és
<i>Mundo quicquam exorarit</i>	Lelkével imádkozik,
<i>Oratione tua</i>	S könyörög hozzád, a Te
<i>Cruciatu et meritis</i>	Szent Fiad keresztje
<i>Tui secundum carnem</i>	És szenvedése által
<i>Nati domini sui</i>	Részesül Ura gazdag
<i>Grata beneficia</i>	Ajándékaiban, és
<i>Veniamque reatum</i>	Kegyelmedben elnyeri
<i>Accipere mereatur. Amen</i>	Bűneinek bocsánatát. Ámen. ¹⁸

18 A vers magyar szövege saját fordításom. A latin szöveget modernizált latin helyesírással közlöm. Az eredeti szöveg forrása a két kottás kódexen kívül az I-FI, MS Aedilium 168-ban (Edili 168) található a 204v főlíón, melyet jelenleg a firenzei Biblioteca Medicea Laurenziana őriz.

2. A *Nuper rosarum flores* motetta ünnepi szimbolikai kapcsolódásai

2.1. Az Angyali Üdvözet ünnepe Firenzében, 1436-ban

2.1.1. A *Nuper* megszólalási időpontjának kérdése

Tekintettel arra, hogy az izoritmikus motetta a 15. században elsődlegesen alkalmi kompozíció, egy adott motetta vizsgálatát célszerű az elhangzási alkalom tisztázásával kezdeni.¹ Robert Nosow kimerítő munkája a motetta írására és elhangzására alkalmat adó lehetséges okok fajtáit két nagy csoportba sorolja, és ilyen módon a politikai és a vallási eseményekre írott kompozíciók két nagy halmazát különbözteti meg.² E csoportokon belül a legkülönbélebb részhalmazok képzelhetők el, illetve tovább bonyolítja a besorolást a két halmaz gyakori átfedése. Jelen esetben is ez utóbbi helyzettel állunk szemben, a *Nuper rosarum flores* ugyanis liturgikus környezetben elhangzott és liturgikus cantus firmust tartalmazó motetta, ugyanakkor az elhangzásának alkalmat adó esemény politikai tartalma, valamint egyszerre politikai és történelmi jelentősége egyértelmű. A 15. században a legtöbb politikai esemény az Egyház által felügyelt liturgikus környezetben játszódik le. Nem képzelhető el egyetlen koronázás, békekötés, főúri esküvő sem szentmise nélkül. A politikai motetták is többnyire liturgikus eseményen, vagy annak közvetlen közelében hangzanak el. Egy adott motetta vizsgálatánál tehát első lépésként mindenképpen tisztázni kell annak liturgikus kontextusát.

A *Nuper rosarum flores* motetta, elhangzási dátumánál fogva legalább két – látszólag össze nem függő – ünnep eszmeköréhez kapcsolódik, a templomszentelési liturgiához és az Angyali Üdvözet ünnepéhez. Az első egyszeri esemény – amennyiben a templom újraszenteléseit a legelső felszenteléstől minőségében különböző ünnepnek fogjuk fel –, a másik évente visszatérő, ciklikus történés. Nem egyedülálló, de mindenképpen figyelembe veendő szempont, hogy e két ünnep 1436. március 25-én egybeesett, vagyis a firenzei katedrális felszentelését az Angyali Üdvözet ünnepére időzítették és e tényben a

1 Ahogyan Julie E. Cumming korabeli kéziratok és zeneelméleti írások vizsgálata során kimutatta, a motetta fogalma a 15. századi források alapján nagyon nehezen körvonalazható, továbbá a műfajok közötti határ sem éles. Az ilyen módon rendkívül nagy számú kompozíciót magába foglaló műfajon belül Besseler 1951 és 1966 között készült összkiadása elkülöníti az izoritmikus motetták csoportját. Cumming, Julie E.: *The Motet in the Age of Du Fay*. (Cambridge University Press, 2004.) 24-40. Du Fay a *motetta* kifejezést mindössze három művel kapcsolatban használta, kettő ezek közül kéziratok forrásokban található kompozíciók műfaji megjelöléseként szolgál: Du Fay *O sydus hispaniae* és ismeretlen szerző *O lumen ecclesiae*. A harmadik Du Fay végrendeletében olvasható a nem izoritmikus *Ave regina caelorum III* motettával kapcsolatban, ahol Du Fay így fogalmaz: „motetum meum”. Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay. The Works*. (Cambridge University Press, 2018.) 351-352.

2 Nosow, Robert: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. (Cambridge University Press, 2012.) 1-6.

legnagyobb mértékű szándékosságot kell feltételezzük. Már itt érdemes megemlíteni azt is, hogy március 25-e a 15. századi firenzei naptár új évének első napja.³

A *Nuper rosarum flores* motettának a dómszentelési liturgia keretében való megszólalását a zenetudomány többnyire nem vonja kétségbe, a liturgián belüli pontos megszólalási helye azonban vita tárgya.⁴ Az egyik feltételezés szerint a *Nuper* a szóban forgó ceremónia kezdetén az *introitus* helyén szólalt meg.⁵ A dómszentelési ceremónián jelen volt a nagy műveltségű és híres humanista író, *Gianozzo Manetti*, aki az eseményről írott hosszú megemlékezésében a liturgia során felhangzó zenékről is ír. *Manetti* mondataira több ponton is vissza kell majd térnünk, lévén ezek a motetta megértése szempontjából kulcsfontosságúak; a zeneirodalom rendkívül ritka és szerencsés esete, hogy egy korabeli fültanú számol be a motetta hallgatása közben átélt érzéseiről. *Manetti* két ponton tudósít bennünket zenei eseményről – a ceremónia kezdetén és az *elevationál*⁶ – de beszámolója az élmény minőségére és nagyságára korlátozódik, nem említi a szerző (szerzők) nevét (neveit) és a szóban forgó zenék műfaját sem.⁷ Mivel azonban a motetta *cantus firmusa* a mindenkori templomszentelési liturgia *antifona introitus*ának négy kezdő szava, felvetődik, hogy a mű e gregorián dallam és szöveg eredeti funkciójának megfelelő liturgikus helyen szólalt volna meg.⁸ Mindamellet a motetta szövege Szűz Máriához írott himnusz, maga a firenzei

3 Nosow: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 100.

4 Arra is van példa, hogy valaki a dómszentelésen való elhangzást és nem az 1436. március 25-i dátumot vonja kétségbe. Elizabeth Randell Upton például a szöveg beható elemzésén keresztül fejt ki álláspontját, miszerint a *Nuper* egy Medicihez köthető udvari rendezvényen hangzott el, melyen nyilvánvalóan a pápa is jelen volt. Véleménye szerint a szövegben is és a motetta szövegérthetőséget szolgáló technikai megoldásaiban is a pápára vonatkozó kifejezések szinte nagyobb hangsúlyt kapnak, mint a szakrális mondanivaló. Bár Upton álláspontját vitatom, néhány megállapításáról még a későbbiekben ejtek szót. Upton, Elizabeth Randell: *Music and Performance in the Later Middle Ages*. (New York: Palgrave Macmillan, 2013.) 156-157.

5 Ezen a határozott véleményen van Rolf Dammann, aki szerint a *Nuper rosarum flores* az oltár megszentelése után az *introitus* helyén hangzott el, erre azonban a szerző a *cantus firmus* liturgikus eredetére való hivatkozáson túl nem szolgál bizonyítékkal: Dammann, Rolf: „Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436).” In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. (Olten: Urs Graf Verlag, 1964.) 36-64. 41. Sabine Žak szerint több lehetséges megszólalási pont áll rendelkezésre a liturgiában, ezek egyike az *introitus*, de a motetta felhangzása szerinte éppúgy lehetett az oltár felszentelése közben, illetve az Úrfelmutatás alatt; Gianozzo Manetti – akit a későbbiekben többször idézek majd – említi az *elevatiot*, mint a pápai kórus által előadott *egyik* többszólamú kompozíció megszólalásának időpontját. Žak ugyanakkor nem zárja ki egy esti politikai rendezvényen való megszólalás lehetőségét sem. Žak, Sabine: „Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte.” *Die Musikforschung* 40.H.1. (1987. 1-3): 2-32. 29-30.

6 van Eck, Caroline: „Giannozzo Manetti on Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436.” *Renaissance Studies* 12/4. (1998: December): 449-475. 452.

7 Ami jól mutatja, hogy a korabeli tanult hallgató számára mi volt fontos. Erről természetesen a későbbiekben még részletesen esik szó. A teljes *Manetti*-szöveget lásd a Függelékben!

8 Számos példa van arra, hogy egy motetta a misében a választott *cantus firmus* dallam eredeti liturgikus helyétől teljességgel eltérő ponton hangzik fel. Žak, *Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über*

katedrális pedig Szűz Máriának szentelt épület. E két tény egymásmellettiessége összecseng a templomszentelés alkalmául választott ünnep tematikájával, bár megválaszolendő kérdés marad, miért éppen *erre* a Mária-ünnepre esett a választás, valamint hogy a védőszenstésen túl lehet-e szorosabb hitbölcséleti, sőt adott esetben spirituális kapcsolat Szűz Mária és a templom, valamint ebből fakadóan Szűz Mária és a motetta között.

2.1.2. A dómszentelés napjának időzítése

Ha az évkör szokásrendjét végignézzük feltűnik, hogy a Nap félkörívének négy sarkalatos pontja (úgy mint a két napéjegyenlőség és a két napforduló) után néhány nappal, az egyház fontos ünnepeket ül: a tavaszi napéjegyenlőség (március 20-21.) után 4-5 nappal találjuk az Angyali Üdvözlés ünnepét, a nyári napforduló (június 21.) után három nappal Szent Iván éjjelét, az őszi napéjegyenlőség (szeptember 22-23.) után 6-7 nappal Szent Mihály napját, a téli napforduló (december 20-21.) után 4-5 nappal pedig Karácsonyt.⁹ Az említett négy ünnep szimbolikája egyértelművé teszi, hogy a kulcsfontosságú mozzanat minden esetben a Nap helyzetében, így a fény állapotában beálló változás. A két napéjegyenlőség utáni két ünnep további beszédes adalékokkal szolgál az ünnepek fényközpontúságával kapcsolatban, amennyiben figyelembe vesszük, hogy míg az egyik kulcsfigurája Gábrriel arkangyal, addig a másiké Mihály arkangyal. Gábrriel a születés bejelentője, Mihály pedig az eltávozott lelkek túlvilági kísérője.¹⁰ Vagyis Gábrriel a születés, Mihály a halál (a keresztény spiritualitás

die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte, i.m., 29. Bár a *Nuper cantus* firmusa az említett introitus-dallam, ez önmagában nem bizonyíték arra, hogy a motetta – ahogy Dammann feltételezi – az introitus helyén hangzott volna el. A *Nuper* szövegének kezdő sora az arany rózsával kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy azt a Szentatya „az imént” adta ajándékba, ti. a templomnak és Firenzének. A „nuper” (imént) kifejezésről még lesz szó, és arról is, hogy ez a megfogalmazás egyszerre utalhat az egy héttel korábbi rózsza-átadásra, illetve annak az oltáron történő elhelyezésére. Arról, hogy pontosan mikor kerül a rózsza az oltárra, hogy már az előző vasárnap óta ott van, vagy csak a templomszentelés napján, a ceremónia egyik mozzanataként helyezi el ott a szentatya, hallgatnak a források. Manetti egyetlen ponton említi a rózsát, ami akkor, mikor ő a templomba ér már az oltáron van sok egyéb virág és váza társaságában (Manetti kiemeli a virágok illatát, tudjuk, hogy az arany rózsát is szokás volt illatos vízzel meghinteni). („*Nam preter eius egregium opertorium purpura auroque intertextum calices, toreumata, candelabra variaque vasorum genera aurata, argentea, aurea una cum odoriferis pontificales rose dignissimis muneribus preciosissimum altare mirum in modum redimibant.*”) Nem valószínű, hogy a pápa a rózsát éppen az introitus alatt helyezte volna el a főoltáron, ezért nem világos, hogy a motetta szövege éppen mely momentumra utal. Mivel az introitus már a mise kezdő éneke, az oltár és vele együtt az oltár díszének a megszentelése pedig a mise előtt történik, a *Nuper* minden további nélkül helyettesíthette az introitust. Amennyiben a *nuper* szónak ezt a második értelmezését vesszük alapul a *Nuper rosarum flores* szövegének kezdősorai a templomszentelési misét megelőző momentumok egyikére utalhatnak.

9 A dátumok megadásánál a csillagos égbolt és a Nap mai viszonyát vettem alapul. A kettős dátumok mutatják, hogy a napéjegyenlőségek és napfordulók pontja kis mértékben vándorol.

10 „Szent Mihály.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/M/Mih%C3%A1ly.html> (Utolsó

számára második megszületés) kísérő angyala. A természet a tavaszi napéjgyenlőség környékén születik újjá, az őszi napéjgyenlőség környékén készül alámerülni a téli tetszhalál állapotába. A két napéjgyenlőség alkalmával a fény mennyisége pontosan egyenlő, vagyis e két pont lényegét tekintve, vizuálisan azonos, csupán a mozgás iránya más. A tavaszi napéjgyenlőséghez képest az őszi retrográd, a nyári napfordulóhoz képest a téli inversus viszonyt képvisel.

A négy sarkalatos pontot követő ünnep közül mindössze egy, az Angyali Üdvözet Mária-ünnep. Négy nappal a tavaszi napéjgyenlőség után a fény mennyiségében, erejében – szimbolikusan fogalmazva *hatalmában* – felülkerekedett a sötétségen. A születés megjelentése egybeesik a természet újjászületésével, más megfogalmazásban *feltámadásával* – hamarosan elérkezik Húsvét ünnepe, Krisztus kereszthalála és feltámadása. Mivel Húsvét időpontja a tavaszi napéjgyenlőség utáni első Holdtöltéhez igazodik, Húsvét vasárnapjának első lehetséges dátuma március 22.; vagyis a feltámadás mindenképpen csakis a fény „győzelme” után, vagy azzal szinte egy időben következhet. Ilyen módon az Angyali Üdvözet ünnepe kis eséllyel eshet a húsvéti időszakra, bár általában Nagyböjtbe kerül. 1436-ban az Angyali Üdvözet ünnepe Feketevasárnapra esett,¹¹ de a Julianus naptár tévedése miatt e dátum valószínűleg nem négy, hanem körülbelül 13-14 nappal lehetett a tavaszi napéjgyenlőség után.¹² A templomszentelés szempontjából mindebből a lényeg annyi, hogy e nevezetes liturgiát olyan időpontra időzítették, mely csillagászatilag már a fény győzelmének időszakában van, továbbá Mária-ünnep és mint ilyen, egyetlen a sarkalatos pontokat követő ünnepek között. Mindamellet e nap a firenzei naptár szerint Újév is, nyilván az év első napjának pozicionálása az Angyali Üdvözet ünnepére éppolyan tudatos és szimbolikus, mint a templomszentelés időzítése ugyanekkorra. Az időpont kiválasztásában tehát már itt legalább három szál ér össze. Ha az összes eddigi szempontot figyelembe vették a dómszentelés dátumának kiválasztásánál, akkor kizárólag március 25-e állt rendelkezésükre; az ünnepek ilyen kivételesen szerencsés együttállásának, ezáltal a pillanat egyszeri és megismételhetetlen voltának nyilvánvalóan a legnagyobb mértékben tudatában voltak. A későbbiekben

megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

11 Planchart, *Guillaume Du Fay. The Life*, i.m., 135-136.

12 Nicolaus Cusanus veti fel először 1437-ben a bázeli zsinaton a naptár-korrekciónak fontosságát. „Gergely-naptár.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/G/Gergely-napt%C3%A1r.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) Amennyiben ugyanis nem lehet pontosan ismerni a napéjgyenlőség időpontját, fennáll a veszélye annak, hogy Húsvét e sarkalatos pont elé kerül, ami szimbolikailag nonszensz. Az 1436-os templomszentelés esetében ennek nincs, illetve nem volt különösebb jelentősége, hiszen a választott dátumnak „mindössze” a tavaszi napéjgyenlőség utánra kellett kerülnie, ez pedig meg is valósult.

részletesen szó lesz azokról a történelmi eseményekről, melyek okot adtak Firenze nagyra törő és merész jövőképe, ezek az események a dómszentelés pillanatának további igen erős politikai színezetet is kölcsönöznek. Mindez magyarázatot adhat arra is, hogy miért szentelik fel a katedrális félkész állapotában – hiszen még nincs a tetején a laterna – illetve, hogy miért nem várnak az eseménnyel augusztusig, amikor is külön a kupola szentelésére kerül sor.¹³

További adalékkal szolgálhat, ha végigtekintünk azon a hat Mária-ünnepen, mely ebben az időszakban Európa-szerte kötelezően megült alkalomnak számít: február 2. Hypapanté (Mária megtisztulása), március 25. Angyali Üdvözlet, augusztus 15. Mária mennybemenetele, szeptember 8. Mária születése – e négy ünnep a 7. századtól tekinthető véglegesítettnek I. Szent Szergiusz pápa (élt: 650–701) rendeletei nyomán –, december 8. Szeplőtelen fogantatás (12. századtól), július 2. Vizitáció, Mária és Erzsébet találkozása (14. századtól).¹⁴ Az angyali üdvözlet ismét sajátos helyet foglal el a felsorolt ünnepek sorában abból a szempontból, hogy egyedül ez kapcsolódik csillagászati sarkalatos ponthoz, vagyis fény-ünnep jellege mind közül a legerősebb.

2.1.3. Az arany rózsza járulékos rejtett szimbolikája

A korabeli ábrázolásokon, különösen az angyali üdvözlet megjelenítésein Szűz Mária attribútumaként alapvetően kétféle virág tűnik fel, a piros rózsza és a fehér liliom. A firenzei templomszentelés eseményén továbbá megjelenik az arany rózsza, tekintettel arra, hogy a pápa egy héttel a nevezetes esemény előtt arany rózsát ajándékoz a templomnak és a városnak egyfajta főpásztori gesztusként.¹⁵ Nem kizárt, hogy e gesztus mögött ott van annak emlékezete is, hogy a pápa Rómából történt elűzésekor Firenze kínált menedéket IV. Jenő és a pápai kúria számára. Trónra lépése után IV. Jenő ugyanis hamarosan erélyesen lépett fel elődje, V. Márton nepotizmusa ellen és elűzte a Colonnákat elődjétől, V. Mártontól, Oddone Colonnától kapott birtokaikról. Válaszlépésként a Colonnák magánhadserege a pápa fennhatósága alá tartozó területek ellen szervezkedett, ezzel évekig tartó háborúskodás vette kezdetét Itáliában. IV.

13 1436 augusztusában IV. Jenő nem tartózkodik Firenzében, így a kupola szentelését nem ő, hanem Fiesole püspöke, a frissen kinevezett firenzei érsek, Benozzo Federighi végzi. King, Ross: *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. Makovecz Benjamin (ford.) (Budapest: Park Könyvkiadó, 2008.) 174-175.

14 Rothenberg, David J: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. (Oxford University Press, 2011.) 15.

15 Az arany rózsát ebben az esetben IV. Jenő konkrétan a templom főoltára számára ajánlja. Cartari, Carlo: *La Rosa d'oro Pontificia: racconto storico*. (Róma: Reverenda Camera Apostolica, 1681.) 76-77. web: https://books.google.hu/booksid=XTBHAAAACAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=Eu+genius&f=false (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 05.)

Jenő több ízben is látszólagos katonai sikereket ért el a Colonnákkal szemben, de 1434 májusában Rómában a *Colonnák lázadásaként* ismert támadás elől az Angyalvárba volt kénytelen visszavonulni és bezárkózni. A firenzei segítség időzítése a firenzeiek éleslátásának és nagyra törő terveinek kiváló bizonyítéka. Firenze hajót küldött Ostiába a pápa kimenekítésére. IV. Jenő szerzetesi álruhában hagyta el az Angyalvárat és szállt bárkára. A Colonnák észrevették a szökést, de későn, a bárkát ugyan kövekkel dobálták meg, a pápának azonban már nem tudtak kárt okozni.

Maga az egyházfő celebrálja a templomszentelési szertartást is. Mint a bevezetésben említettem, ez két részből áll, az első részben a templom megtisztítása (exorcizálása), kívülről történő megáldása, valamint az oltár megszentelése történik, a második részben pedig a templomszentelési mise bemutatására kerül sor. Az első mozzanat egyszeri alkalom, a második viszont évről évre ismétlődik a templom felszentelésének emléknapján, évfordulóján. A szokásos templomszentelési ceremóniát gazdagítja ebben az esetben a pápai ajándék. Az arany rózsza oltáron való elhelyezése egyfajta rituális gesztusnak tekinthető, de – mint látni fogjuk – ez esetben több egyszerű pápai ajándéknál. Az arany rózsza tehát eredendően nem Mária-szimbólum, ekkor azonban a motetta szövegének félreérthetetlen gondolatkapcsolásai által azzá válik:

1. Most, mint rózsák virágját –

Mit e zord tél dacára

A pápa nekünk hozott –,

Tenéked mennyei szűz,

Jámbor és hívő lélekkel

Ajánljuk örök díszül

E grandiózus templomot.

Az aranyrózsza-szimbólum Mária-szimbólummá való átértelmezését a harmadik versszak e korszakban már közhelyszerű képe teszi teljessé: „Szűz, szüzeknek virága...” A költő gondolatvilágában – és minden bizonnyal a korabeli hívőében is – az arany rózsza e pillanatban piros rózsává válik. Ne feledjük, hogy magát a dómot Szűz Máriának szentelik, aki nem csak a templom, hanem Firenze város egyik védőszentje is.¹⁶

16 Ryschawy, Hans – Stoll, Rudolf W: „Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores.” *Music-Konzepte* 60 (1988. Április): 3-66. 49.

A liliom jelenléte éppilyen beszédes: Firenze címerében stilizált virág, talán liliom látható.¹⁷ Mindmáig él a hagyomány, miszerint a városnak Julius Cesar katonái adták a nevet. A *Firenze (Florentia)* elnevezés e hagyomány szerint a *fiore (flora)* szóból származik, mely annyit jelent, hogy *virág*. A legenda szerint a római sereg megérkezésekor csodálatos, virágokkal borított vidéket talált, és ez az élmény ihlette a *Florentia* nevet. A városnév illetén etimológiájára ugyanakkor semmi bizonyíték nincsen. Mivel a terület már a Krisztus előtti első évezredben is lakott volt, a városnév eredete homályba vész.¹⁸ Az ugyanakkor valószínű, hogy a 15. századi lakosság hitt a „fiore”-legendában és a templom névválasztása nagyon is összefügg ezzel a hagyománnyal. A katedrális neve *Santa Maria del Fiore*, Virágos Szűz Mária, vagy még pontosabban követve a nyelvtani szerkezetet: (A) Virág Szűz Máriája. A „virág” ez esetben egyszerre több mindent is jelenthet, a rózsa-liliom hagyományos Mária-szimbolikáján túl magára a városra is utalhat. Egy ilyen névválasztás a későgótika templomépítészetében egészen egyedülálló, és éppen ezért igen valószínű, hogy a mind városukra, mind templomukra büszke firenzeiek örömmel hallották bele a templom elnevezésébe városuk nevének hagyományát is. A virág-szimbolika, mint Mária-attribútum oly szorosan fonódik össze a templom, a város, a pápai ajándék és a választott ünnep – értve itt annak tematikáját és az évkörben elfoglalt helyét – eszmekörével, hogy e szempontokat nem is lenne szabad egymástól elkülönítve tárgyalni. Minden okunk meg van feltételezni, hogy a korabeli szellemi elit, de minden bizonnyal az egyszerű hívő elméjében is mindez szétválaszthatatlan egységként volt jelen, és pont e szétválaszthatatlanságából adódóan emelkedett a dómszentelés eseménye számunkra elképzelhetetlen spirituális magasságokba.¹⁹

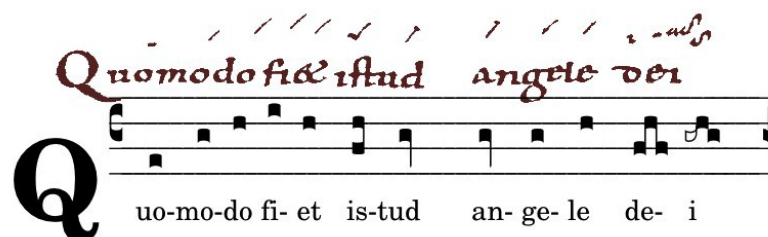
A szimbólumok, analógiák összetettsége, az összefüggés-hálózatok bonyolultsága nyilvánvalóan a pillanat erejét növelik, mely sajátos és ritkán megismétlődő „csillagegyüttállás” következtében jött létre: a dóm 140 évnyi építés után lényegében készen van, IV. Jenő éppen Firenzében tartózkodik, ráadásul a római Colonnák elől menekül ide, akik nem mellesleg az előző pápa, V. Márton rokonai, a város újjáéledt számos pestis járvány után; az utolsó, 1400-as pusztító járvány után dönt a firenzei Kelmekereskedők Céhe a keresztelőkápolna új bronzkapuinak készítéséről a haragvó Isten kiengesztelésének

17 Phelps szerint egyértelműen liliom látható a címerben és részletesen tárgyalja a liliom szakrális és politikai értelmezési lehetőségeit: Phelps, Michael K.: „The Pagan Virgin? Du Fay’s *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. (Middleton: American Institute of Musicology, 2015.) 501-514. 507-509.

18 Dr. Domokos György olasz nyelvész professzor szíves közlése.

19 E megállapítást – ahogyan látni fogjuk – alátámasztják *Manetti* mondatai is.

reményében.²⁰ 1436. március 25-én az Angyali Üdvözlés ünnepe mind térben, mind időben összeérnek a szálak. Ebben a minden szempontból kivételes pillanatban megszólaló motetta első szava a *nuper*, azaz *imént*, *minap*. Az *imént* kifejezés utalhat az egy héttel korábbi pápai ajándék időpontjára, de vonatkozhat a jelen napra is, hiszen – mint említettem – nem kizárt, hogy a pápa a rózsát a templomszentelési ceremónia első részének valamely pontján helyezze el az oltáron. A *nuper* tehát ez esetben a közelmúltat és a jelen pillanatot, is kifejezi. Maga a zenei motívum, mely a *nuper* szót hordozza nem önkényesen, vagy pillanatnyi alkotói ihlet által megválasztott hangokból áll, hanem – ahogyan Eduard Reeser kimutatta – egy Mária-antifóna, a *Quomodo fiet istud* kezdő részlete:²¹ „*Quomodo fiet istud, angele Dei, quia virum in concipiendo non pertuli. Audi, Maria, virgo Christi, Siritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbravit tibi.*”²²



Ant. VII. *Quomodo fiet istud*; Antiphonale synopticum²³

A *Nuper rosarum flores* motetta kezdete; az antifóna hangjai pontokkal jelölve

A motetta kezdetén latens módon fonódik össze a *nuper* szó a csodálkozás kérdőszavával: *Quomodo* (miképpen, hogyan). A középkori hívő elsődleges spirituális

20 King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 22.

21 Ryschawy-Stoll, *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, i.m., 43.

22 „Miképpen lehet ez, Istennek anyaga, mivel férfit, hogy tőle fogadjak, nem ismerem? Halljad, Mária, Isten szüze, a Szentlélek Isten leszáll rád, és a Magasságbeli ereje megárnnyékoz téged.”

23 <http://gregorianik.uni-regensburg.de/cdb/4563>

megnyilatkozása a csodálkozás – írja Rolf Dammann.²⁴ A pillanat nagyságának és egyben megismételhetetlenségének misztériumára adott spirituális válasz a csodálkozás (csodálat, csoda) érzésében testesül meg. E csodálat érzése sugárzik Manetti minden egyes szavából is. A motetta felhangzása kapcsán Manetti nem mást mond, mint hogy e pillanatban „az öröklét érkezett el a földi világba”; ezzel az első ránézésre csupán irodalmi klisének tűnő formulával valójában tökéletesen rezonál Szent Ágoston idő és örökkévalóság felfogására, továbbá Szent Tamás tanítására is, mely az örökkévalóságot a jelen pillanatban keresi és a Manetti-éhez hasonló „kegyelmi” élményeket pillanatszerűnek írja le.²⁵ 1436. március 25-én a templomszentelési liturgia kezdetén a motetta megszólalásának pillanatában (*nuper*) „elérkezett az örök élet” (Manetti), akárcsak az Angyali Üdvözlét által hirdetett Megváltó születése (fény), mindez ebben a *pillanatban* éppen Firenzében, a csillagászati tavasz első napjaiban, valamint a firenzei időszámítás szerinti Újév napján, a pápa által Szűz Mária tiszteletére szentelt katedrálisban. E felfoghatatlan misztériumra (csodára) adható egyetlen lehetséges emberi válasz – ahogyan Szűz Máriáé is – a csodálkozás (quomodo?, hogyan?).

24 Dammann, *Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436)*, i.m., 60.

25 „A kegyelem közlése az oszthatatlan pillanatban, időbeli egymásutánosság nélkül jön létre.” („*Gratiae autem infusio fit in instanti absque successione.*”) Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalatata. II. rész 1.* Tudós-Takács János (ford.) (Budapest: Gede Testvérek Bt., 2008.) k. 113. sz. 7. 773.

2.2. A Mária-szimbolika, a szerelmi költészet és a motetta

2.2.1. Szövegpolyfónia a korai Mária-motettákban

David J. Rothenberg terjedelmes könyvet szentel annak bizonyítására, hogy a középkori lírában, elsősorban a trubadúr költészetben mind szövegének stílusát, mind zenei anyagát tekintve megkülönböztethetetlen egymástól a szerelmi téma és a Mária tiszteleterére írott költészet.²⁶ A szeretett leány alakja észrevétlenül Szűz Mária misztikus lényébe tűnik át, Mária pedig a költő szerelmének vonásait ölti magára. A Máriához írott költemény (vers, dal) bővelkedik szerelmi szófordulatokban. A versben megszólított nőalak például gyakran virághoz hasonlítatik – leginkább rózsához – úgy a Mária-himnuszokban, mint a szerelmes versekben. A szeretett leány isteni személlyé magasztosul, az Istenanya emberközelivé válik.²⁷

A többszólamúság, azon belül is a többszövegű *motet* megjelenésével lehetőség nyílik arra is, hogy e két lírai téma egyszerre, egy műben és egy időben szólaljon meg.²⁸ Ahogyan Rothenberg kimutatja, már a korai motettákban is találunk olyan szövegszerkesztéseket, ahol az anyanyelvű szerelmi líra alatti *cantus firmus* latin nyelvű Mária-antifóna kivágata. A szövegpolyfónia hamar olyan közkedvelt kifejezési formává válik, mely alkalmas a választott szövegek által ki nem mondott – adott esetben ki nem mondható –, de a szövegkombináció által mégis sugallt jelentéstartalmak kifejezésére.

Sok jel mutat arra, hogy a szövegpolyfónia a motetta-komponálás leglényegesebb elemének számított már a 13-14. században. *Egidius de Murino* (14. század) *De modo componendi* című írásában is említi, hogy a motetta *cantus firmus*ának kiválasztásánál a szerző legelső szempontja az, hogy az adott rezponzórium, illetve antifóna szövege alkalmas-e és ha igen, milyen módon alkalmas szövegösszefüggések megalkotására.²⁹ E szemléletmód szerint a szövegpolyfónia lehetőségei előbbre valók a tisztán zenei szempontoknál, de legalábbis egyenrangúak velük.³⁰ Az 1413 és 1471 között élt prágai születésű zeneteoretikus,

26 Rothenberg, David J: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. (Oxford University Press, 2011.)

27 I.m., 60.

28 Ez a lehetőség egyébiránt már a tropizálás gyakorlatában is benne van.

29 „Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario et debent verba concordare cum materia de qua vis facere motetum.” („Először is válassz egy tenor-szakaszt egy antifónából, vagy rezponzóriumból, vagy valamely egyéb dallamból az antifonáriumból; a [választott dallam] szavai feleljenek meg a motetta általad választott tárgyának.”) Egidius de Murino teljes szövegét közli és részletesen elemzi: Leech-Wilkinson, Daniel: *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*. (New York, London: Garland Publishing, Inc., 1989.) 18-24.

30 A szerző gyakran éppen az alapján választja ki a *cantus firmus* dallamát, hogy a dallam-kivágat szövege

Paulus Paulirinus is hasonlóképpen vélekedik, amikor meghatározza a motetta legfontosabb jellemzőit, miszerint a kompozíció szólamainak különböző karakterű és tartalmú szövegei a zenemű hangmagassági és időbeli paramétereinek segítségével kerülnek harmóniába egymással:

A motetta háromszólamú menzurális dal, melyben a *discant* hordozza a saját szövegét, a középső szólam pedig egy a *discant*tól eltérő karakterű másik szöveget. Mindazonáltal mindkét szöveg kiválóan illeszkedik egymáshoz hangjaik által, oly módon, hogy különbözőségük hasonlóságnak tűnik. A tenornak ugyanakkor nincs szövege, de mindkettőre válaszol, szelíden egybefonva másik két szólamot.³¹

Mindebből látszik, hogy a szimbolikus összefüggések szövegi megteremtése a zeneszerzők részéről nagyon is tudatos. Rothenberg is hangsúlyozza, hogy a többszövegű motetták megértése érdekében végzett vizsgálódást a szöveg és a *cantus firmus* vallásos és liturgikus szimbolikájának feltérképezésével kell kezdeni, mert a különböző szövegek közötti kapcsolatok, áthallások, asszociációk létrehozása a 13-15. században a motetta-komponálás központi részét képezi.³² E gyakorlat egyfajta virágnyelvnek tekinthető, és a megnevezés többek közt azért is találó, mert éppen a szerelmi költészet esetében a virág mint szimbólum minden egyéb költői képet jelentőségében megelőzve a lehető leghangsúlyosabban kap szerepet. Ilyen módon a rózsza és a liliom nem csupán Mária-attribútumként van jelen a műben, hanem éppen annyira szerelmi szimbólumként is: a Mária-antifóna, mint választott *cantus firmus* hangjaival egy időben a Motetus szólam anyanyelvű szerelmi költeményében a szerelmes férfi éppen rózsát nyújt át szerelmesének, vagy éppen tündöklő liliomhoz hasonlítja őt.³³

Nyilvánvaló, hogy a rózsza, mint a szerelem jelképe, jóval több valamiféle hasonlatnál és jelentései nem is korlátozódnak a földi szerelemre. A középkori szimbólum,

minél körmönfontabb módon legyen alkalmas a többi szólam szövegével összeolvasva intertextuális jelentéstartalmak létrehozására. Ebből logikusan következik, hogy a többi szöveg birtokában és tudatában választ és a lehetséges jelentés-kombinációkat még a motetta-komponálás megkezdése előtt fejben összeilleszti. Bent, Margaret: „Polyphony of Texts and Music in the Forteenth-Century Motet.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 82-103. 82.

31 Paulus Paulirinus de Praga: *Liber viginti artium* (1459-63. *Liber XX Artium*) „*Motetus est cantus mensuralis per triplum vadens, in quo discantus habet textum proprium et medium eciam (non) habet textum proprium diversificatum a discanto, sed tamen uterque textus una cum suis notis ita bene concordat, quo haec diffinitas uniformitatem videtur parere; tenuor autem nullum textum habet, sed occurit utriusque suaviter se immiscendo.*” Idézi: Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 4.

32 Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 15.

33 I.m., 60.

mit olyan, eleve rendkívül összetett, sokjelentésű tényező, melynek különböző – gyakran egymásnak ellentmondani látszó – magyarázatait nem célszerű egymástól elkülönítlen vizsgálni. Sokkal célravezetőbb a több jelentést egyszerre venni figyelembe, ahogyan Huizinga is tanácsolja:

A szimbolikus gondolkodás végtelen sok kapcsolatot létesít a dolgok közt. Minden dolog számos különböző eszmét jelképezhet, különféle tulajdonságai által, és egy tulajdonságnak is számos szimbolikus jelentése lehet. A legmagasabb fogalmaknak ezer meg ezer jelképük van. Semmi sem oly kicsi, hogy ne képviselhetné és dicsőíthetné a legmagasabbat. A dió Krisztust jelképezi: az édes mag isteni természete, a zöld és húsos burok ember volta, a fás héj kettejük közt a kereszt. Így minden dolog az Örökhöz emeli fel a gondolatokat; minthogy minden dolog állandó fokozatosságban a legmagasabb dolgok jelképe, mindnyájukat áthatja az isteni felség glóriája. A drágakő természetes fényén kívül szimbolikus értékének ragyogásával is tündöklük. *A rózsák és a szüzesség összehasonlítása sokkal több egy költői hasonlatnál, mert közös lényegüket világítja meg.* [kiemelés általam] A szimbolizmus logikája összhangot [*polyphonie*] teremt az ideák között. Sajátos tulajdonságaik elvesznek ebben az eszményi összhangban [*harmonisch accoord*] és az ésszerű világszemlélet ridegségét valami misztikus egység sejtelve fűti át.³⁴

A zenei konszonanciák a kozmosz „lelkének” megszólalásai, tehát ha a szólamok e konszonanciák által összezsengenek, akkor kozmikus harmónia jön létre az általuk hordozott szövegek között is – vonja le a következtetést Rothenberg püthagorasi, boethiusi alapon.³⁵

2.2.2. A 3:4-es szimbolika

Johannes Tinctoris 1473-ban írott és 1494 körül nyomtatásban megjelent zenei műszótárában a motetta műfaját rendkívül érdekesen helyezi el a zenei „kozmológiában”.³⁶ Tinctoris a

34 Huizinga, Johan: *A középkor alkonya*. Szerb Antal (ford.) (Budapest: Athenaeum Kiadó, 1938.) 194-195. Huizinga, Johan: *Herfsttij der Middeleeuwen*. In: L. Brummel (szerk.): *Johan Huizinga, Verzamelde werken*. 3. (Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1949.) 250.

35 Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 10.

36 Tinctoris, Johannes: *Diffinitorium musicae. (Terminorum Musicae Diffinitorium.)* web: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINDIE>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) E mű ajánlása Beatrixnak, Mátyás király későbbi feleségének szól és mintegy 300 szócikket tartalmaz. Részletesen tárgyalja: Lütteken, Laurenz, Steichen, James: „The Fifteenth-century Motet.” (James Steichen, ford.) In: Anna Maria Busse Berger, Jesse Rodin (szerk.): *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*.

legfontosabb zenei műfajok magyarázatánál szimbolikus hármast használ, melynek csúcán áll a mise-kompozíció, középpont a motetta és legalul a világi műfajok: „*Missa est cantus magnus*”, „*Motetum est cantus mediocris*”, „*Cantilena est cantus parvus*”.³⁷ Az a tény, hogy a motetta középpont áll a chanson és a mise-ordinárium között, nem csupán szimbolikus jelentőségű – amennyiben e beosztás a teremtett világ és a teremtett ember hármast rendjét reprezentálja a test-lélek-szellem értelmében – hanem felhívja a figyelmet arra is, hogy a motetta a földi, emberi világ üzeneteit, gondolatait, kéréseit képes közvetíteni a mennyei világ, a transzcendencia felé.³⁸ A motettának mindig is volt olyan küldetése, hogy kapcsol legyen az ember és az Isten között. „A motetta kapcsolat a szakrális felé”, írja Nosow az angol motetták szövegelemzési kapcsán, továbbá megjegyzi azt is, hogy a motetta megszólaltatása a klérus feladata volt – magasan képzett énekes fiúk, diakónusok, kispapok, papok alkották a templomi kórusokat – vagyis olyan személyeké, akik eleve az „egyszerű hívő” és a transzcendencia közötti közvetítő munkára ajánlották fel életüket.³⁹

A mise-ordinárium magától értetődően kerül Tinctoris beosztásában legfelülre tekintettel arra, hogy szövege egyrésztől Római Egyház legrégebbi hagyományának része, másrésztől a szent liturgia lényegi részét képezi.⁴⁰ Ha a szerző a mise-ordinárium megzenésítéséhez kezd, a szövegválasztás lehetősége, mint döntés nem áll rendelkezésére; nem beszélve arról, hogy a mise-ordinárium szövegének létrejöttét lehetővé tevő

(Cambridge University Press, 2015.) 701-718.

37 A „*Cantilena*” ebben az esetben többféle rövid világi műfajt takar, a legtágabban értelmezett *daltól* egyes dalformákig, úgymint *rondeau*, *ballade*. „*Cantilena est cantus parvus, cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur. Motetum est cantus mediocris, cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur. Missa est cantus magnus cui verba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur; quae ab aliis officium dicitur.*” („A *Cantilena* olyan rövid mű, mely bármilyen szöveget feldolgozhat, de általában szerelmi költeményt; A *Motetta* közepes hosszúságú mű, melyhez bármilyen jellegű szöveg hozzáilleszhető, de általában szakrális szöveget hordoz; A *Mise* nagyszabású kompozíció, melyben a *Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus* és *Agnus Dei*, továbbá időnként más részek szövegei többszólamú énekes kompozícióban kerülnek feldolgozásra. Ez utóbbit egyesek *Officiumnak* hívják.”) Cumming, *The Motet in the Age of Dufay*, i.m., 42.

38 Bár nyilvánvaló, hogy a tinctorisi hármast, a *magnus, mediocris* és *parvus* utal a szóban forgó műfajok terjedelmére is, de Cumming is megerősíti, hogy a meghatározások tartalma ezen a banális értelmezésen messze túlmutat. Ezt bizonyítja Tinctoris hasonló magyarázata a *Liber de arte contrapuncti*-ből: „*Nec tot nec tales varietates uni cantilena congruunt quot et quales uni moteti, nec tot et tales uni moteti quot et quales uni missae. Omnis itaque resfacta pro qualitate et quantitate ejus diversificanda est.*” („Nincs annyi variációs lehetőség a *chanson*-ban, mint a *motettában* és ugyancsak nincs annyi variációs lehetőség a *motettában*, mint a *misében*. Minden komponált művet ilyen módon mennyiség és minőség szerint kell csoportosítanunk.”) I.m., 42-43.

39 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 46.

40 A mise-ordinárium szövegei (és dallamai) közül jelenleg a *Kyrie* tűnik a legrégebbinek, tekintettel arra, hogy régi litániák, illetve körmeneti énekek maradványaként került át a római liturgiába; eredetileg a „*Christe*” változat nélkül élt, a „*Kyrie eleison*” ismétlődött azonos dallammal kilencszer. Ugyancsak az őskeresztény időkől származik a *Sanctus* és a *Gloria* is. Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. (Editio Musica Budapest, 1993.) 264-268.

sugalmazottság e korban maximálisán és magától értetődően számításba vett tényező. Ilyen módon a mise állandó részeinek szövege – akárcsak maga a gregorián ének – a kor emberének meggyőződése szerint nem e világi eredetű.

A motetta – ahogy Tinctoris írja – a szerzőnek a szöveg és a cantus firmus(ok) kiválasztásánál nagyobb szabadságot enged, mint a mise-kompozíció, ugyanakkor a motetta is tartalmazhat már létező liturgikus szöveget, illetve liturgikus dallamot. Már e tulajdonsága is jelzi, hogy indokolt a motettát a chanson és a mise-ordinárium közötti átmeneti műfajnak definiálni. A motetta ilyen módon praktikus is – vagyis a liturgikus dallamok használatának és a szövegválasztásnak a profán és a szakrális között mozgó szabadsága miatt – közvetítő műfajjává válik az emberi lét és a szakramentum között. Különösen igaz ez akkor, amikor a szerző saját költeménye adja a motetta egy vagy több szólamának szövegét, míg a *cantus firmus* liturgikus dallam, illetve szöveg. A szerző – és természetesen nem csak ő, hiszen a motetta hallgatásában és a zenehallgatást körülölelő liturgikus eseményen résztvevő teljes közösség nevében is szól (e szövegek, ahogyan a *Nuper* esetében is gyakran többes szám első személyben fogalmazódnak meg) – személyes gondolatai, töprengései, vagy ha úgy tetszik e világi gondjai-bajai kerülnek a földi léttől elemelkedett tartalmú szakrális szöveg (és dallam) társaságába. A *Nuper* pontosan megfelel a fent leírtaknak annyiban, hogy egy, feltehetően a zeneszerző által írt költemény párosul a templomszentelési liturgia kezdőhangjaival és szavaival, vagyis jelen van benne egyszerre a személyes (közösségi) és a liturgikus (személy feletti, szellemi, elvonatkoztatott).⁴¹

A motetta közvetítő szerepe különösen fontossá válik a Mária-motetták esetében – melyek a motetta műfaján belül már a 13. századtól kezdve rendkívül nagy számmal vannak jelen – tekintettel arra, hogy Mária személye eleve közvetítőként, ráadásul a későközépkori hívő számára egyre fontosabbá váló közbenjáróként testesül meg. Mária közvetít már transzcendens értelemben is, amennyiben az Ige (Logosz) fizikai, földi megjelenésének, testet öltésének megvalósítója. Az Istenanyaság misztériuma a korabeli számszimbolikában is alakot ölt, mindennek előtt az igen komplex jelentéstartalmú, de Szűz Máriára is vonatkoztatható 7-es szám szimbolikájában.⁴² Mondani sem kell, hogy a 7-es szám fontossága

41 Du Fay szerzőségének kérdését a *Nuper rosarum flores* és a *Salve, flos Tuscae gentis* motetták szövegével kapcsolatosan – Du Fay-t a latin költészetben és a firenzei humanista közízlés irodalmi frázisaiban járatos „tehetséges amatőrként” meghatározva – részletesen tárgyalja Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 110.

42 Nyilvánvalóan tudatos szimbolizmus eredménye Du Fay *Gaude virgo Mater Christi* cantilena-motettájának 77 longa hosszúsága. Nosow, Robert: „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 104-121. 115.

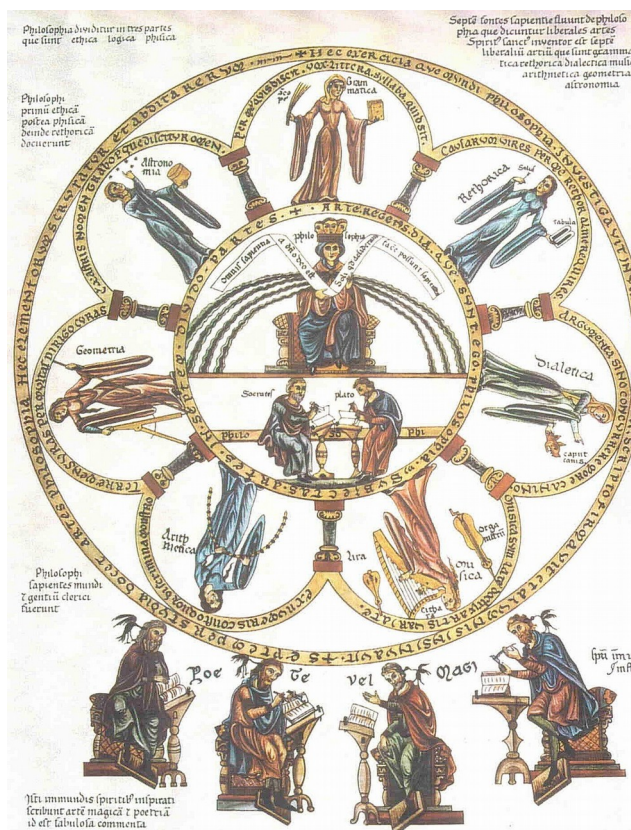
már az ószövevényi iratokban feltűnik, kezdve a Teremtéstörténet 7 napjával, majd kiteljesedik Salamon templomának szerteágazó 7-es szimbolikájában. Szűz Mária személyének 7-es jelképrendszere és a salamoni számszimbolika összefonódásáról a későbbiekben részletesen lesz szó, ezen a ponton a 7-es szám 3-ra és 4-re való felosztását kell szóba hozzuk, mely kifejezetten a középkorra jellemző Mária-szimbólum.⁴³ A 7-es szám 3-ra és 4-re való bontása azzal a gondolattal függ össze, amely Máriára – és Mária méhére – az Ég és a föld között elhelyezkedő közvetítőként tekint. Ebben a megközelítésben a Szentháromság valóságát, vagyis a túlvilági létet a 3-as szám jelképezi, a földi életet, a négy évszak, négy égtáj, négy elem valóságát a 4-es szám. Szűz Mária e két létállapot közötti „átjáróként”, „kapuként” egzisztál, általa valósul meg az Isten Igéjének alászálló mozgása (katabaszisz), és a bűnbánó lélek felfelé törekvése, felszálló mozgása (anabaszisz) is.⁴⁴ Nosow hangsúlyozza, hogy Mária szám-attribútumának 3:4 viszonylata nem más, mint a tiszta kvart arányszáma, vagyis még a Mária-szimbolika sem független a püthagoreus, illetve boethius-i zenei-harmonikus világértelmezéstől.⁴⁵

A 3-as 4-es szimbolika a korabeli teológiai írásokban is megjelenik és már a koraközépkori filozófiai művekben is mint női, istennői szimbólum körvonalazódik. A hét szabad művészet „ősforrása” Landsbergi Herrad, elzászi apátnő *Hortus deliciarum*ában például Philosophia királynőként ölt alakot, a belőle fakadó forrás válik 4, illetve 3 ágra és táplálja vizével a *quadrivium* és a *trivium* tudományait (lásd: Bölcsesség 7 pillére!):

43 Ilyen módon minden esetben számításba kell vennünk a számpár 3-4-es, valamint 4-3-as párosításban való megjelenését is, továbbá a 34-es és a 43-as számokat. Ahogyan későbbi fejezetben látni fogjuk, a *Nuper* esetében a 4-3-as sorrend lesz különösen fontos.

44 Ryschawy-Stoll, *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, i.m., 44. A szerzőpáros ezen a ponton Szent Jeromosra hivatkozik.

45 Példának hozza a Lucca Kóruskönyv két motettáját (*Plummer: (?) O pulcherrima mulierum* és *Anonymus: Salve mundi gloria*), melyek két különböző hosszúságú szakaszra tagolódnak 4:3 arányban. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 137.



1. kép. Philosophia és a hét szabad művészet. Herrad von Landsberg: Hortus deliciarum. 1167-1185. 32r

Ezen az alapon jelenti ki Martianus Capella (5. század) a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* című írásában, hogy a 7-es „szűz szám”, mivel nem hozható létre egyjegyű számok összeszorzásával, és őt magát sem tudjuk egyjegyű számmal megszorozni anélkül, hogy az eredmény túl ne haladná a 10-es kört.⁴⁶ Cornelius Agrippa 1510-es *De occulta philosophia* című művében írja, hogy a 7-es szám a 3-as és a 4-es összeadódásából keletkezik és ilyen módon összekapcsolja a lelket a testtel (az anyagtalant az anyagival), és éppen e tulajdonsága és ereje az, ami az emberi lény testben való megszületésének katalizátorává teszi.⁴⁷ A 7-es Aquinói Szent Tamás számára is az Univerzum és az Egyház száma; az előbbi részben a 7 bolygó létezése okán, az utóbbi pedig Salamon templomának már említett 7-es szimbolikája alapján. Az Egyház továbbá maga is univerzális fogalom, így mindkét tényező, a Mindenség és az Egyház összefonódik a 7-es számban. A 7-es Szent Tamásnál is a 3-as és a 4-es számból

46 Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous.«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126. 119.

47 Éppen így kapcsolja össze Mária misztikus személye az anyagit az anyagtalannal és ad testet az Isten Igéjének. I.m., 119.

tevődik össze, mert a Szentháromság a földi négyességben manifesztálódik.⁴⁸ Honorius Augustodunensis *De imagine mundi* című művében a 3-as számot az ember lelkeként, a 4-es számot az ember testeként jelöli meg és hozzáteszi, hogy e kettő összeadásából származó 7-es szám a zenei skála 7 hangjával, ezáltal a mennyei zenével áll analógiában.⁴⁹

A 3-as és 4-es számjegyeket természetesen nem csak összeadni lehet, hanem összeszorozni is, ebből a műveletből pedig 12 jön ki. A 3-as és 4-es számmal ilyen módon végezhető műveletek szimbolikájának egyik legkorábbi példáját Szent Ágoston *De civitate Dei* (*Az Isten városáról*) című írásában találjuk:

A 12 széken ülők miatt azonban ne gondoljuk, mintha csupán tizenketten ítélnének; minthogy a tizenkettes számmal egész sokaságát jelentené ki az ítélnőknek, és pedig a hetes szám két része miatt, mellyel a teljes világegyetem szokott kifejeztetni. Ugyanis ha az említett két részt: a hármat és a négyet egymással szorozzuk, tizenkettő fog kijönni.⁵⁰

A 7-es és 12-es szimbolika pedig nyilvánvaló analógiában áll a 7 nap, 7 égitest, 12 hónap, 12 állatövi csillagkép asztrológiai rendszerével. Itt természetesen nem lehet megállni, hanem le kell vonni a következtetést, miszerint a Biblia két fundamentális számszimbóluma, a 7-es és a 12-es (teremtés 7 napja, Salamon templomának 7 pillére, 12 törzs, 12 tanítvány, stb.) az eddig említettekkel ugyancsak teljes összefüggésben áll. A Szentírást lezáró Jelenések könyve a 7-es szimbólumtól a 12-es szimbólumig tartó „utat” járja be, melynek apoteózisa egyértelműen a Napba öltözött Asszony koronájaként ragyogó 12 csillag.⁵¹ A $3 \times 4 = 12$, valamint az egész

48 Trumble, Ernest: „Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1988/42): 31-82. 62. Trumble arra is felhívja a figyelmet, hogy a 3-as és 4-es számok összeszorozása által keletkezik a 12-es, így a 7-es és a 12-es számérték szimbolikailag szorosan összefonódik.

49 Hopper, Vincent Foster: *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. (New York: Dover Publications, Inc., 2000.) 95.

50 „Nec quoniam super duodecim sedes sessuros esse ait, duodecim solos homines cum illo iudicatos putare debemus. Duodenario quippe numero universa quaedam significata est iudicantium multitudo propter duas partes numeri septenarii, quo significatur plerumque universitas; quae duae partes, id est, tria et quattuor, altera per alteram multiplicatae duodecim faciunt.” Augustinus: *De civitate Dei*. XX.5. web: <https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) Szent Ágoston: *Az Isten városáról*. XX.5. A pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája. (ford.) (Budapest: 1859-1861.) 205. web: https://kt.lib.pte.hu/cgi-bin/kt.cgi?konyvtar/kt04022402/3_0_2_pg_205.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

51 Érdekesképpén jegyzem meg, hogy a Cantus Borealis (Északi Korona) csillagkép 7 csillagból áll és közkedvelt középkori elnevezése – mely elnevezés a magyar néphagyományban is elterjedt – Mária Koszorúja, vagy Mária Koronája. Bartha Lajos: *A csillagképek története és látivalói*. (Szentendre: Geobook Hungary Kiadó, 2010.) 134.

Szentírás jelképes 12-es rendszere tehát ebben a Mária-szimbólumban nyer betetőzést. Azt, hogy ennek a szimbólum-körnek a csillagászati vetülete 15. században is magától értetődően számításba vett tényező, jól mutatja Tinctoris *Az ellenpontról* írott művének bevezető fejezete, melyben a szerző cáfolja az akkoriban valószínűleg sokak által számításba vett felvetést, miszerint a bolygóknak saját hangjuk volna, és ezek a hangok effektív módon megszólaltatnák azokat a kozmikus harmóniákat, melyek más olvasatban csupán allegorikus, elvont fogalomként értelmezendők.⁵²

A *Nuper* versszerkezete ugyancsak a 7-es szám jegyében áll. A versszakok 7 sorosak, a sorok 7 szótagosak (kivéve a hetediket, mely 8 soros). E versforma majdnem egyedülálló a korabeli költészeti gyakorlatban és teljesen egyedül álló Du Fay életművében.⁵³ A versforma kiválasztása nyilvánvalóan szimbolikus és a 7-es szám dominanciája egyértelműen összecseng a szöveg Mária-szimbolikájával. A motetta szakaszainak időbeli viszonyai is a 7-es szám jegyében alakulnak: mint említettem, mind a négy szakasz két azonos hosszúságú részből, egy két szólamú és egy négyszólamú egységből áll, ezek mindegyike 7 maxima hosszúságú, tehát egy teljes szakasz 14 maximát (2×7), illetve 28 longát (4×7) tesz ki.

2.2.3. A *Nuper cantus firmusa* – *Terribilis est locus iste*

Kérdés, hogy a *Nuper rosarum flores* cantus firmus-kezeléséből kiolvashatunk-e a fentiekkel párhuzamba állítható szimbolikát. Ilyen értelmezésre mindenekelőtt a Tenor I szünetekkel való felosztása és az így létrejövő hangcsoportok hangjegyszáma adna lehetőséget. Ebben az esetben viszont a Tenor II-t is érdemes megvizsgálnunk, hiszen a cantus firmus ritmizálását a

52 Tinctoris, Johannes: *De arte contrapuncti. Prologus.*

web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/#pane0=Edited> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 07.)

53 Du Fay szerzősége majdnem minden szövege esetében vitatott, a szaktudomány jelenleg csak a *Salve, flos Tuscae gentis* verseit tulajdonítja egyértelműen neki. Ez nem jelenti azt, hogy a *Nuper* szövege bizonyítottan nem Du Fay-tól származik, csupán annyit, hogy nem áll rendelkezésre adat, ami alapján e kérdésre biztos választ lehetne adni. Holford-Strevens továbbá megjegyzi, hogy ha a *Nuper* szövege nem volna az említett sajátos 7-es sor- illetve szótagszerkezetbe rendezve sokkal inkább keltené prózai mű érzetét. Holford-Strevens, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets*, i.m., 113-114. Planchart *The Early Career of Guillaume Du Fay* című 1993-ban megjelent cikke még több izoritmikus motetta, köztük a *Nuper* szövegét is Du Fay-nak tulajdonítja: Planchart, Alejandro Enrique: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368. 351.

A motetta szövegének (kotta nélkül) fennmaradt egy forrása a firenzei Biblioteca Medicea Laurenziana-ban (I-FI, MS Aedilium 168, 204v), mely a szöveget 4 versszakban, 7×7 szótagos szedésben közli. Wright, Craig: „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 389-441. 400.

kvint-kánon szerű szerkesztés miatt mindkét szólamban elvégzi a szerző, és az így létrejött eredmény további három alkalommal változtatás nélkül szólal meg. A Tenor II (Tenor Secundus) szól magasabban – az eredeti második tónusú gregorián dallamot a dallam kéziratoss forrásaival megegyező módon D-ről indítva – a Tenor I (Tenor Primus, bár a „Primus” szó csak a Trent 92-ben van feltüntetve) pedig egy tiszta kvinttel lejjebb transzponálva jelenik meg. Planchart az általa szerkesztett összkiadásban fordítva nevezi meg a két tenor szólamot, a magasabban hangzót jelölve Tenor Primus-ként.⁵⁴

Az introitus-szöveg csak a mű elsődleges forrásnak tekinthető Modena B kódexben (α.X.1.11) lett beírva a Tenor szólamok alá. Nyilvánvalóan nem lehet megállapítani, hogy melyik szótagot melyik hangon, vagy hangokon kell megszólaltatni, ennek látható érzékeltetése a kor kottamásolási szokásában nem volt cél. Ebből ugyanakkor nem következik, hogy a Tenor szólamokat kizárólag hangszeresen, praktikus harsonákkal szólaltatták volna meg. Mivel beszámolójában Manetti említ harsonákat, valószínű, hogy a cantus firmus legalábbis erősítve volt általuk.⁵⁵ A „Terribilis est locus iste” szöveg mindamelllett természetesen ráénekelhető a ritmizált Tenor szólamokra, és semmi sem indokolja, hogy a szótagok elosztásánál ne az eredeti gregorián introitus szövegezését kövessük. Sok esetben persze nem lehet tudni, hogy az adott korban és az adott helyen egy gregorián dallamnak mely változatát használták. Ebben az esetben ugyanakkor rendelkezésre áll egy dokumentum, ami a *Terribilis est locus iste* dallam-szöveg párosítását egyértelművé teszi.⁵⁶ A később még említésre kerülő MS Aedilium, más néven Edili 151 jelű díszes graduále – mely a firenzei *Opera del Duomo* megrendelésére készült pár évvel a

54 Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)

55 „Primum namque tubicinum fidicinumque ac tubicenium ingens ordo erat. Singuli quidem tubas, fides, tibias, sua manibus instrumenta portantes rutilis vestibus induebantur.” Idézi: van Eck, Giannozzo Manetti on *Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436*, i.m., 473. A pápai kórus 10 tagból állt ekkor, és történetesen e 10 énekest név szerint ismerjük. Du Fay a kórus első énekes volt. Azt azonban nem tudjuk, hogy az énekesek hogyan osztoztak a szólamokon. Mivel a felső szólamok önmagukban is időnként kétszólamúvá válnak, a Motetus és a Triplum megszólaltatásához minimum 4 ember szükséges. Ennél persze énekelhették többen is, de nem kizárt, hogy a két Tenor szólamon 3-3 énekes osztozott. Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 11.

56 Wright az 1962-ben kiadott *Liber Usualisra* hivatkozik, mely közli a templomszentelési *introitust*; Wright számolása szerint itt a *Terribilis est locus iste* szavakra 17 hang esik. A *Liber Usualis* az interneten jelenleg elérhető változatában a szóban forgó helyen 14 hang van:

Lásd: <https://www.ccwatershed.org/2013/03/19/1961-solesmes-liber-usualis-online-free-pdf/>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.),

illetve: <https://archive.org/details/TheLiberUsualis1961> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.). Nem valószínű, hogy Wright a bizonyos hangok hosszabb kitarására utaló hangjegy-repetíciókat külön megszólaltatandó hangokként számolta volna. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 397.

dómszentelés után – témánkkal kapcsolatosan több szempontból is nagyon fontos. Egyrésről tartalmaz egy szekvenciát *Nuper almos rose flores* szövegkezdettel, mely feltehetően ugyancsak Du Fay alkotása;⁵⁷ erről későbbi fejezetben még lesz szó. Másrésről közli a *Terribilis est locus iste* introitus-dallamot is, mely egyértelműen a dómszentelésen használt változat kell hogy legyen, tekintettel a kóruskönyv hamarosan bemutatásra kerülő illuminációira és a dómhoz köthető megrendelésére. Az Edili 151-es kódex a firenzei dómszentelési ceremónia énekanyagát, legalábbis annak bizonyos tételeit tartalmazza, ahogyan erről a bevezetésben írtam. A kódex datálása bizonytalan, annyi tudható csupán, hogy az Edili névvel jelzett négy kóruskönyv (egy antifonále: Edili 148 és három graduále: Edili 149-151) 1445 és 1478 között készült; a pápai kórus a dómszentelésen tehát nem ebből a graduáléból énekelt, a kézirat részben a firenzei énekes kódexek megújítása céljából, részben a dómszentelés fontosabb mozzanatait megörökítendő készült.⁵⁸

Az Edili 151 a *Terribilis est locus iste* introitus-dallamot a következő szövegbeosztással közli, igaz egy valószínűsíthető hanghibával:⁵⁹

57 I.m., 434-435.

58 A négy Edili-kóruskönyvről Marica Tacconi közöl hosszú tanulmányt *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence* c. munkájában. Ebből kiderül, hogy a három graduále (Edili 149-151) közül a 151-es jelű kódex készülhetett elsőként. A három kódex ugyanis lefedi a teljes egyházi év ünnepekörét – ugyan bizonyos ünnepek kihagyásával – és az Edili 151 kezdődik az Angyali Üdvözlettel, mellyel kapcsolatban Tacconi is hangsúlyozza, hogy a Firenzei naptár szerinti új év. A kódexben szereplő utolsó ünnep a pontosan két hónappal az Angyali Üdvözlet után sorra kerülő Szent Zenóbiusz ünnepe. Ebből is látszik, hogy az Edili 151 összeállításánál a dómszentelésre való emlékezés fontos szempont volt, a *Santa Maria del Fiore* egyik védőszentje ugyanis Szent Zenóbiusz. Tacconi, Marica: *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore*. (Cambridge University Press, 2005.) 145-148.

59 A 6. hang C kellene legyen, a 2. tónus szokásos dallamformálásába nem illik bele sem a H, sem a B. Az említett hang Wright szerint is sajtóhiba. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 435. Tacconi a szerinte is nyilvánvalónak tartott hanghibából azt a következtetést vonja le, hogy az Edili 151 – illetve a vele egy időben készült két hasonlóan díszes graduále, az Edili 149 és 150 – sokkal inkább a szemek gyönyörködtetésére készült, mintsem konkrét liturgikus használatra. Tacconi azt sem tartja kizártnak, hogy a három graduáléból egyáltalán nem is énekeltek. Az ugyanakkor valószínű, hogy ezeket az olvasóállványra rakott kóruskönyveket elhelyezték a firenzei dóm valamely központi helyén, talán az oktagon és a szentély közötti nyílásban (az olvasóállvány ma a templom északi kápolnájában van), ahol a templomba lépő és a szentély felé közeledő hívő számára jól láthatóak voltak. Tacconi, Marica: „Manuscripts.” In: Tim Shephard, Anne Leonard (szerk.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. (New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2014.) 163-170. 166-167. A dallam 6. hangja az elérhető források mindegyikében C, bár tény, hogy az itáliai dallamanyag katalogizálása és digitalizálása nem teljes. A dallam egy igen régi kézirat forrásában, az 1160-1170 környékén készült Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurassienne, Ms. 18 jelű graduálében a 6. hang ugyancsak C (a dallam a szóban forgó kódexben és a későbbi forrásokban is következetesen, D-ről indul). (fol. 342.)

web: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/bcj/0018/342>, továbbá: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/644752>
(Utolsó megtekintések dátuma: 2020. 10. 07.)



2. kép. *Terribilis est...* (hanghibával), MS Aedilium (Edili 151 7v részlet). Kép: Sándor László; a Biblioteca Medicea Laurenziana szíves engedélyével (a következő oldalon látható kép részlete)

Az következő kép a teljes oldalas festményt mutatja, mely a pápa fogadásának jelenetét örökíti meg. A háttérben a *Santa Maria del Fiore* főkapuja, előtte a pápai kórus énekel. Ha alaposan szemügyre vesszük a képet, 11 éneklő száját tudunk kivenni rajta. A dómszentelésen jelenlegi ismereteink szerint – mint említettem – 10 énekes vett részt, a kép tehát ebből a szempontból *majdnem* pontos. Az arcok ugyanakkor lényegében azonos karakterű stilizált arcformák, nyilvánvalóan lehetetlen közöttük Du Fay-ra rámutatnunk.⁶⁰

60 Ehhez annyi megjegyzést azért fűzhetünk, hogy az egyik énekes jól láthatóan vezényel. Amennyiben Du Fay a kórus első énekese volt, könnyen elképzelhető, hogy vezényelt is. Kérdés természetesen, hogy az illumináció készítője mintegy két évtizeddel az esemény után mennyire volt informált a dómszentelés apró részletei felől. Tacconi tanulmányából kiderül, hogy Wright valószínűleg téved, amikor IV. Jenő pápa fogadását ábrázoló teljes oldalas illumináció szerzőségét *Zanobi Strozzi*nak tulajdonítja (lásd 3. kép). Az illuminátorok fizetési jegyzékéből mindössze annyi derül ki, hogy Strozzi és Francesco di Antonio del Chierico 1454 és 1463 között együtt dolgoztak a kódex díszítésén. Az illuminációk stílusjegyei alapján azonban feltételezzük, hogy a teljes oldalas képeket Francesco di Antonio del Chierico készítette, míg a lapszéli dekorációk Strozzi munkái. I.m., 153-154. Francesco di Antonio del Chierico életéről és munkásságáról további információk találhatóak:

https://www.wikiwand.com/en/Francesco_di_Antonio_del_Chierico

(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)



3. kép. Zanobi Strozzi, vagy Francesco di Antonio del Chierico (?): IV. Jenő fogadása a *Santa Maria del Fiore* felszentelésén. MS Aedilium (Edili 151 7v). Kép: Sándor László;
a Biblioteca Medicea Laurenziana szíves engedélyével

A fenti képeken jól látszik a szövegbeosztás pontossága, a *Terribilis* szó két „R” betűje kissé távolabb is lett húzva egymástól. A graduále következő oldalán (8r), a dallam folytatásánál a notáció és a szövegálírás ugyanennyire pontos:



4. kép. ...*locus iste*. MS Aedilium (Edili 151 8r). Kép: Sándor László;
a Biblioteca Medicea Laurenziana szíves engedélyével

Ha a *Nuper* Tenor szólamaihoz az Edili 151 által közölt módon illesztjük hozzá az introitusdallam szövegét, akkor a Tenor I-ben az „est” szótag három hangját szünet tagolja 2:1 arányban. Planchart szerint ugyanakkor hasonló szótagtörésre máshol is van példa a motettairodalomban, és egy ilyesfajta szövegezés és szövegtörés a pápai kórus tagjainak nem jelentett újdonságot.⁶¹

Ha a fentiek ismeretében vizsgáljuk a két Tenor szünetekkel történő felosztását, akkor azt látjuk, hogy az eredeti gregorián dallam belső tagolását a magasabban hangzó Tenor II tartotta meg, azzal az apró változtatással, hogy a „Ter” szótag hosszú hangja után szünet következik. Mindamellet ez sem tűnik jelentősnek, ha figyelembe vesszük, hogy az Edili 151 is jól láthatóan hosszabbnak jelzi az első „Ter” hangot az utána következő „ribilis” egyenletesen mozgó lehajló motívumánál. Az eredeti gregorián dallam „Terribilis est” 7 hangja az „est” három hangból álló melizmája miatt egyértelműen 4:3 arányban tagolódik. Nem jelenthető ki, de nem is zárható ki, hogy mindez Mária-szimbolikát rejt. Az ugyanakkor már életszerűbb módon feltételezhető, hogy Du Fay felismerte benne a Mária-szimbolikát és a dallamnak azt az adottságát, hogy ilyen módon a felső szólamok Mária-szövegével is

61 Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 11.

rezonálni tud. A hangjegycsoportok rendje a Tenor Secundus-ban tehát a következő számsort adja ki: 1:3:3:2:5. A Tenor I lényegesen szabadabban kezeli a cantus firmus dallamot, a szöveg eredeti tagolását figyelmen kívül hagyja és a szünetek közbeiktatásával 1:3:2:2:1:5 arányban tagolja.



5. kép. A *Nuper rosarum flores* Tenor szólamai a Trent 92 kódexben⁶²

A „Terribilis est locus iste” mondat Jákob szájából hangzik el Mózes első könyvében:

És álmot látá: Ímé egy lajtorja vala a földön felállítva, melynek teteje az eget éri vala, és ímé az Istennek Angyalai fel- és alájárnak vala azon. És ímé az Úr áll vala azon és szóla: Én vagyok az Úr, Ábrahámnak a te atyádnak Istene, és Izsáknak Istene; ezt a földet amelyen fekszel néked adom és a te magodnak. És a te magod olyan lészen mint a földnek pora, és terjeszkedel nyugotra és keletre, északra és délre, és te benned és a te magodban áldatnak meg a föld minden nemzetségei. És ímé én veled vagyok, hogy megőrizzelek téged valahova menédesz, és visszahozzalak e földre; mert el nem hagylak téged, míg be nem teljesítem amit néked mondtam. Jákob pedig fölébredvén álmából, monda: Bizonyára az Úr van e helyen, és én nem tudtam. Megrémüle annak okáért és monda: **Mily rettenetes ez a hely**; nem egyéb ez, hanem Istennek háza, és az égnek kapuja. És felkele Jákob reggel, és vevé azt a követ, melyet feje alá tett vala, és oszlopul állítá fel azt, és olajat önte annak tetejére; És nevezé annak a helynek nevét Béthelnek.⁶³

62 A kép forrása:

https://www.cultura.trentino.it/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_%27400/814/sfoglia_codice/22660?Codice=Tr92 (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

63 1Móz 28,12-19

Bár a *Nuper rosarum flores* szövege 4 versszakos, a motetta pedig 4 szakaszra oszlik, e két tényező nincs szinkronban egymással. Így lehetséges az, hogy a Tenor-belépés nem az első versszak közepére esik, hanem a 6. verssor „grandis templum” kifejezésével szólal meg egyszerre. Mindkét kéziratban jól látszik a „grandis” szó pozicionálása, és már csak az előtte lévő szünet miatt is teljesen egyértelmű, hogy a szó első szótagja mely hanghoz kell csatlakozzon. Így a szövegpolyfónia alkalmazása által meglehetősen beszédes módon találkozunk össze a „Terribilis est” és a „grandis templum” frázis. A „terribilis” („rettenetes”) szó értelmezése Jákob történetében lényegesen kevesebb kérdést vet fel, mint ugyanez a szó a mindenkori templomszentelési liturgia kezdőmondatában, különösen a *Nuper* Tenor-belépésénél összeolvasható „rettenetes ez a hatalmas templom” gondolatában. Azt gondoljuk – és a dómszentelésről írott beszámolókból is ezt érezzük kicsengen – hogy a *Santa Maria del Fiore* nem *rettenetes*, hanem *csodálatos*. Egyrésztől azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy a kupola közel 3 évtizedes építését az általános rettegés érzése kísérte végig, egészen konkrétan a beomlástól való rettegésé; másrésztől mind a kupola bábeli építkezése okozta lelkiismeret-furdalásszerű ellenérzések, mind az Isten jelenlétének különös intenzitása egy új és hatalmas templomban magától értetődően veti fel az Isten-félelem gondolatát. Du Fay részéről a két mondat egy időben való megszólaltatása e gondolat rendkívül kifejező zenei megjelenítéseként értelmezhető.

2.2.4. Szimbólumok összefonódása a motetta szövegében

E korszak Mária-tisztelete intenzív és elmélyült, melynek tanúbizonyságát a 14. századi domonkosrendi misztikusoknál is megtaláljuk. Suso (Heinrich Seuse) önéletrajzi írásának 18. fejezetében találjuk a következő eset leírását:⁶⁴

Történt egy napon, hogy a földeken ment és egy keskeny gyalogúton szembejött vele egy tisztességes, szegény asszony Mikor már közel voltak egymáshoz, ő lelépett az útról, hogy átengedje az asszonyt. Az megfordult és így szólt: „Kedves uram, mit jelentsen ez? Kegyed, tiszteletreméltó pap létére alázatosan kikerül egy szegény asszonyt, és maga lép a sárba, holott nekem kellett volna ezt megtennem.” Ő pedig így válaszolt: „Kedves jó asszonyság! Én szokásom szerint minden női személy iránt illő figyelemmel viseltetem, Isten boldogságos menyeyi Anyja tiszteletére.” Az asszony

64 *Suso misztikus írásai*. Kulcsár F. Imre (ford.) (Budapest: Kairosz Kiadó, 2001.) 28-29.

erre felemelt karral, tekintetét az égre emelve így szólt: „Nos, én arra kérem Öt, a mi Asszonyunkat, hogy egyszer valami különös kegyelemben részesítse önt e földi életben, önt, aki Öt látja és tiszteli valamennyi nőszemélyben.” Ő pedig ezt mondta: „Segítsen erre engem a mennyek szeplőtelen Asszonya.”

Az „Öt látja és tiszteli valamennyi nőszemélyben” mondat platonikus íze nem hagyható figyelmen kívül. Kristeller írja, hogy míg a skolasztika elsősorban Arisztotelész tanításaira alapoz, addig a misztikus irodalom Platont és az új-platonizmust követi.⁶⁵ A korai kereszténység időszakában Órigenész és az egyházatyák gondolatvilága erősen átítatott a platóni filozófiával. „És mivel az új-platonizmus volt a kor vezető filozófiája, ezért az új-platonizmus szolgált filozófiai terminussokkal és fogalmakkal lényegében minden későbbi egyházatyá számára, legkiváltképp minden keresztény miszticizmus atyja, a Dionüszosz Areopagita név mögött rejtőzködő ismeretlen számára [...]” – írja Kristeller.⁶⁶ Az Istenanya ösképe (ideájának) meglátása a nőben e korszak misztikájának fontos jellegzetessége. A nő személye már a 12. században kezd lassan kiemelkedni a férfi tulajdonának és eszközének tekintett, gyakorlatilag a gyermekszülésre korlátozódó szerepéből és egyre inkább ő is a tisztelet tárgyává válik. Ennek jele a nő, mint intellektus, illetve mint szent megjelenése.⁶⁷ Az intellektuális és a misztikus erények együttes birtoklása már nem csupán jelentős férfiák sajátossága, gondoljuk csak Bingeni Szent Hildegárdra, Aviali Szent Terézre, vagy a korábban idézett Herrad von Landsbergre.

A korabeli szerelmi költemények többségében az ifjú egy virágot, leggyakrabban rózsát nyújt át szerelmesének; ma sincsen ez másképp. Mint említettem, IV. Jenő pápa a templomszentelési ceremóniát megelőző héten egy arany rózsával ajándékozta meg a Firenzei egyházközséget. Maga az arany rózsza nem kapcsolódik szimbolikusan a templomszenteléshez, inkább valamifajta pápai gesztust kell látnunk benne, amit az esemény, a helyszín, vagy a megajándékozott személyének jelentősége indokol. A megajándékozott „személye” ez esetben maga Firenze, az előkelő helyzet pedig nem is csupán abból adódik, hogy Firenze mentette meg a pápát a Colonnák támadásától. Mint korábban írtam, Firenze politikai és egyház-politikai jelentősége ebben az időszakban hatalmas, ehhez mérten

65 Kristeller, Paul Oskar: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Takács Ferenc (ford.) (Budapest: Magvető kiadó, 1979.)

66 I.m., 81. (Ugyancsak Kristeller hangsúlyozza a platóni hatás fontosságát Cuasnus gondolkodásában.)

67 Le Goff, Jacques: *Az értelmiség a középkorban*. Klaniczay Gábor (ford.) (Budapest: Magvető kiadó, 1979.) 56.

ambíciói is nagyok. Firenze világméretű politikai és egyházi átrendeződések középpontjában van – földrajzilag is, és az 1430-as években időben is. A város e kivételezett helyzetének a legnagyobb mértékben tudatában van.⁶⁸ A firenzei kultúra 15. századi virágzásának ténye szinte közhely; a teljesség igénye nélkül, csupán a kivételes művészettörténeti pillanat érzékeltetésére álljon itt néhány név az ekkor a városban tevékenykedő művészek és humanisták közül: Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Leon Battista Alberti, Gianozzo Manetti.⁶⁹ Wright e szellemi nagyságokat *intellektuális és spirituális elit*ként emlegeti.⁷⁰ Annyit azért érdemes ehhez hozzátenni, hogy az írni-olvasni tudás Firenzében ekkor jóval magasabb, mint más városokban. A firenzei polgár büszke rá, hogy egyszerű kézműseként is tud írni, olvasni. Könyvtárak nyílnak és divatba jön a könyvkölcsönzés.⁷¹ Sok jel mutat arra, hogy a firenzei lakosság jelentős része – betudhatóan az alalműveltségéből adódó intelligenciájának – nagyon is tudatában van annak, hogy Firenze a politikai és egyházi értelemben is alaposan átrendeződött Itáliának, sőt Európának lehet kulcsszereplője. Nem alaptalanok a város azon reményei, hogy a nyugati egyház új központjává, „új Rómájává” váljon. Az aranyrózsa ajándékozásának gesztusa mögött minden bizonnyal ilyen és ehhez hasonló politikai háttér húzódik meg.

Mindez azonban a legkevésbé sem mond ellent annak, hogy 1436. március 25-én a templom főoltárán elhelyezett arany rózsza a motetta szövegpolyfóniája alapján szerelmi jelképként is értelmezhető. Az első versszak költői hasonlatának értelmében „*oly módon ajánljuk számodra, Szent Szűz, e templomot, ahogyan a pápa nyújtotta át az arany rózsát Firenze városának.*” Vagyis – másképpen fogalmazva – „a templomot, *mint rózsát* (egyszerre szerelmi szimbólum és Mária-attribútum) nyújtjuk át neked, Mennyei Szűz.”

E szellemi áramlatok összefonódásának „működőképessége”, vagyis a korabeli befogadó lelkében-szellemében keltett visszhangja abban áll, hogy létük és kombinálhatóságuk a későközépkorban magától értetődő, szinte közhely. Még közelebb kerülünk az igazsághoz, ha azt mondjuk, hogy a hallgató nem is képes elkülönülten vizsgálni a különböző szimbólum-irányokat. E bonyolult szimbólum-hálózatok „megértése” és hatása minden bizonnyal nem korlátozódott a szerzőre, illetve közvetlen környezetére, mely

68 Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001. Autumn): 740-775. 747.o.

69 I.m., 747.o.

70 Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 439.

71 Burckhart, Jakob: *A reneszánsz Itáliában*. Elek Artúr (ford.) (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1978.) 58-70.

környezet magasan képzett egyházzeneszekből állt, hanem visszhangra találhatott az értelmiségi hallgatóságnál is. A szimbolikus látásmód, az analógiák felismerése és az egység gondolkodás a korszak jellemzője volt, sőt mintegy „anyanyelvnek”, mindenki által érthető közlési csatornának számított. Rob C. Wegman *Busnoys* kacsán részletesen ír a középkori ember, mint szellemi közösség jelentőségéről szemben a jelenkor individualizálódott, az emberi közösségek tagjainak egymástól elidegenedett jellegével.⁷² Wegman szerint a későközépkori társadalom, mint szellemi közösség annyit jelent, hogy tagjai az alapvetésekben egyetértenek, ha vitájuk támad, a közösség minden tagja által értett terminusokkal érvelnek. Minden szellemi termék, legyen az zenemű, költemény, templom, mint esszencia és nem mint az elemző gondolkodás tárgya kerül befogadásra. Közös volt továbbá a korabeli gondolkodásban az is, hogy a zene, mint *res facta* – azaz a megkomponált zene, szemben a korabeli többszólamú zene nagyobb részét kitevő improvizatív zenével – logikus kombináció, intellektuális tervezőmunka eredménye, és e munka során felbukkanó minden számszimbolika ugyancsak szellemi közkinccs és minden tanult ember által értett tényező. Ekkor a zene, mint scientia még a quadrivium tagjaként a számtani ars-ok része. Mintegy másfél évszázad kell elteljen ahhoz, hogy kétezer éves ilyen beágyazottsága után ez az értelmezés megváltozzon és a zene a szó, a szöveg, a retorika művészeteként nyerjen új definíciót. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a kompozíció ne tartalmazott volna már korábban is retorikai elemeket – akár a mű szerkezete, vagyis részekre tagoltsága, akár egy-egy szövegfestés révén. A *Nuperben* is találunk szövegfestést azon a ponton, ahol a vers IV. Jenő pápát Péter követőjeként említi. A „succentor” szónál a két felső szólam kánonban mozog.⁷³

Wegman szerint a zene, mint *res facta* azon lehetősége, hogy hangjegyeinek száma, időbeli arányai, valamint szövegpolyfóniája által szimbolikus üzenetet képes hordozni, az intellektuális elit tagjai számára jól ismert és értett tényező.⁷⁴ A firenzei dómban a motetta elhangzáskor számos művész és művelt humanista volt jelen, akik már pusztán a mű hallgatása által is sok mindent megérthettek, mindamelllett az sem kizárt, hogy páran közülük találkoztak a motetta kottájával még a mű megszólalása előtt. Warren azt sem tartja kizártnak,

72 Wegman, Rob C.: „For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoy's »Anthoni usque limina«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 104-121. 122-124.

73 Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 10.

74 Wegman, *For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoy's »Anthoni usque limina«*, i.m., 137.

hogy Du Fay és Brunelleschi találkozhattak, bár e találkozásra nincsen bizonyíték.⁷⁵ Az intellektuális elit felkészültségével kapcsolatban Dolores Pesce is hasonló véleményen van, amikor a Montpellier kódex motettáinak szövegtársításairól értekezik. Megfogalmazása szerint a korabeli befogadó „vevő” volt a szövegpolyfónia rejtett jelentéseire és megfelelő műveltség birtokában értette is ezeket.⁷⁶ Robert Nosow szerint a motetta egyik szerepe éppen az a fajta üzenetközvetítés volt, ami más módon – a zenei- és szövegpolyfónia nélkülözésével – egyáltalán nem, vagy csak kisebb hatékonysággal lett volna kivitelezhető.⁷⁷ Ez a „küldetés” lehetett politikai és vallási egyaránt, sok esetben e kettő együtt, tekintettel arra, hogy bármely jelentős politikai esemény – legyen az koronázás, esküvő, békekötés – az egyház által szakralizálásra került, legitimitását máshogy nem is nyerhette volna el. Nosow is egyetért az imént idézett szerzőkkel abban, hogy a *Nuper* számszimbolikája közérthető volt a korabeli hallgató számára.⁷⁸ Ugyanakkor a bonyolult szimbólum-szövevényt csak az dekódolhatta, aki valamilyen módon birtokába jutott a kottának, a hallgatóság nagy része csupán a fontosabb szavakat érthette, úgymint *flores*, *Eugenius*, *consecrare*, stb.⁷⁹

A hallgatóság bizonyos tanult tagjai ugyanakkor a jelek szerint ennél is többet értettek. Manetti egyes mondatai arra engednek következtetni, hogy követni tudta a szólamokban történő mozgásokat. Pontosan apperceptálja a cantus firmus megjelenését, érti a tenor és a többi szólam viszonyát, lenyűgözötten hallgatja a hangszerek hangját; különösen elragadtatott a harsonák hallatán.⁸⁰ Lévén a korszak értelmiségije, vagyis a hét szabad művészetben járatos intellektus, ez nem is meglepő. E tudása és értése ugyanakkor nem akadályozza meg abban, hogy a motettát – és a teljes kontextust, melyben a motetta megszólal, értve itt annak politikai és szakrális vetületeit egyaránt – esszenciálisan szemlélje és a motetta hangjait, mint a pillanat egészét fogadja be. E társadalmi és kulturális háttér,

75 Warren, Charles: „Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet.” *The Musical Quarterly* 59/1 (1973. January): 92-105. 103-104.

76 Pesce, Dolores: „Beyond Glossing. The Old Made New in »Mout me fu grief / Robin m'aime / Portare«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 28-51. 42.

77 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 44-45.

78 I.m., 205.o.

79 I.m., 227.o.

80 Természetesen szükséges újra hangsúlyoznom, hogy nincs rá bizonyíték, hogy Manetti a *Nuper* hallatán írja le ezeket a mondatokat. De minthogy számos érv szól mellett, hogy valóban Du Fay motettájának élménye köszön vissza megemlékezésében – és mivel több helyen is beszámol hasonló zenei történésekről, tehát valószínű, hogy más Du Fay-kompozíciót (kompozíciókat) is hallgatott, úgymint mise-proprium és -ordinárium megzenésítéseket – az egyszerűség kedvéért ezt evidenciának veszem. Mivel számunkra a legfontosabb Manetti mondatainak mélyreható megértése, mely során implicit módon feltételezzük, hogy az irodalmiságon túl beszámolója valódi spirituális élményt is sugall, nem a leglényegesebb kérdés, hogy pontosan melyik Du Fay-mű gyakorolta rá a leírt hatást.

valamint e szimbolikus és esszenciális látásmód számításba vételével érthetőek csak meg Manetti mondatai:

Mert ott sokféle gyönyörűséges szólamok és fenséges hangzatok szárnyaltak fel az egekig, hogy a hallgató kétségkívül azt hihette, Isten és az angyalok zenéjét hallja. A különféle szólamokból megszülető édes hangzás ámulatba ejtette a hallgatóságot. [...] Az *elevation*ál az összhangzatok leírhatatlan édességű harmóniája szólalt meg a bazilika minden pontján, hogy mindenki azt hitte, az angyali és égi zene, a túlvilág paradicsomi éneke érkezett el a földre.⁸¹

81 „*Interea tantis tamque variis, canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent. [...] In cuius quidem sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum simphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consnantionibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid ob incredibilem suavitatem quandam in aves nostras insusurrare non inmerito viderentur.*” Iannotii Manetti oratio ad clarissimi' equestris ordinis virum Angelum Acciaiolum de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae. Idézi: van Eck, *Giannozzo Manetti on Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436*, i.m., 474-475. A teljes Manetti-szöveget lásd a Függelékben!

2.3. Imaszándék és kontempláció

2.3.1. A votív imaalkalmak elterjedése

Le Goff *La naissance du Purgatoire (A tisztítótűz születése)* című munkájában kifejti, hogy a „purgatórium” kifejezés a keresztény terminológiában a 12-13. század fordulóján tűnik fel először. A bűnbánat és a bűnöktől való mentesülés, vagyis a lelki tisztulás, vezeklés különféle lehetőségei a keresztény hagyományban éppúgy benne vannak, mint az ószövetségi tanításokban, többek közt Szent Pálnál. Egy *post mortem* állapot, illetve időtartam tételezése azonban, mely az időbeli e világi lét és az időtlen túlvilági, üdvözült lét között, mint egyfajta *semi-temporalis* tartomány helyezkedik el, mindenképpen új gondolatként értékelendő.⁸² A tisztítótűz, mint hely, időtartam, és létállapot a halál pillanatában még meg nem bánt, fel nem oldozott, de bocsánatos bűnök vezeklésének színtere, ilyen módon a szenvedése is, melytől a keresztény hívő joggal retteg.

Az ember számára a legsürgetőbb cél a purgatóriumban reá váró szenvedés elkerülése, vagy legalább megrövidítése. Ennek érdekében az egyén már itt e földi élete folyamán mintegy előre penitenciákat tesz. A bűnök előre-megváltásának viszonylag hamar elterjedő módja az alapítvány tétele, mely rendszerint valamifajta pénz-létét, aminek fejében az alapítvány-tevő az egyháztól ceremoniális, liturgikus „ellenszolgáltatásokat” kér lelki üdve és a purgatóriumban átélt szenvedéseinek enyhítése érdekében. Így alakulnak ki az úgynevezett votív alkalmak, melyek nemcsak misék lehetnek, hanem bármilyen speciális imaalkalmak, köztük a témánk szempontjából igen nagy jelentőségű kontemplációs gyakorlatok is.⁸³ Magától értetődő, hogy az ilyen alapítványok tétele elsősorban a tehetősebb réteg, a gazdag polgárság, az arisztokrácia, az uralkodók és a klérus szokása. Az alapítványok elterjedése nem csak a hitélet vérkeringését élénkíti fel, hanem az egyházi művészetekre is

82 A „purgatórium” kifejezés, mint főnév, először *Hildebert de Lavardin* francia pap, teológus – Mans püspöke, később Tours érseke – egyik templomszentelési prédikációjában fordul elő, melynek keletkezése valamikor a 12. század elejére tehető, a szó következő előfordulása pedig egy bencés szerzetes által egy ciszterci barátak küldött levélben maradt ránk 1176-ból. A kifejezés eredetét és a *tisztítótűz* fogalmának genezisét Le Goff részletesen tárgyalja. Itt nyilvánvalóan nem célunk a purgatórium teológiai hátterét boncolgatni, sem belemélyedni a fogalom körüli vitákba. Önmagában az a tény, hogy e fogalom a nyugati kereszténység első ezer évében nem létezett, azután viszont a vallásos kozmológia egyik legfontosabb tényezőjét képezi sem bizonyítéka, sem cáfolata nem lehet egy bizonyos metafizikai „hely”, vagy létállapot „valóságos” (illetőleg idéző jel nélkül *valóságos*) létezésének. Le Goff, Jacques: *The birth of purgatory*. Arthur Goldhammer (ford.) (Chicago: The University of Chicago Press, 1984.) 154, 364.

83 Haggh, Barbara: „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music.” In: Tess Knighton, David Fallows (szerk.): *Companion to Medieval & Renaissance Music*. (Oxford University Press, 1992.) 60-68. 60.

rendkívül inspiratív hatással van. Az alapítványok eredményeképpen kápolnák, templomok épülnek, új ünnepek kerülnek bevezetésre, liturgikus szövegek és zenék íródnak, festmények és szobrok készítésére kapnak megrendelést művészek. Az egyházi „ellenszolgáltatás” lehet az újonnan épült kápolnában az év bizonyos pontjain – évente ismétlődő módon – szentmise celebrálása (ezeket nevezzük alapítványi vagy votív miséknek), illetve az alapító lelki üdvéért történő ima bármilyen formája. Ami esetünkben a legfontosabb, az az, hogy az alapító kívánságai kiterjedhetnek és nagyon gyakran ki is terjednek a penitencia zenei részére is, vagyis az alapító konkrétan zeneművek, praktikus polifon műzenei kompozíciók írását kéri.⁸⁴

Az alapítványi alkalmakon megszólaló zenei műfajok között fontos helyen áll a motetta. E megkülönböztetett pozíció elsődleges oka a motetta sajátos közvetítő szerepe, melyről az előző fejezetben is szó volt. A motetta jellemző szövegpolyfóniája ugyancsak ennek a közvetítő szerepnek fontos bizonyítéka és egyben megvalósítási közege is. E ponton is magyarázatot nyer a szakrális-liturgikus és a profán (legalábbis tartalmuk szerint látszólag profán) szövegek együttes megjelenése. A földi lét „profanítása” megszentelődik a liturgikus szövegekkel való összefonódása révén, vagyis a földi egyén a szakrális felé emeli tudatát. A szövegösszefüggések játékanak lehetősége kimeríthetetlen, a zeneszerző az alkalom jellege és saját leleménye alapján igazítja össze az egyébként különböző rendeltetésű szövegeket. Jó példa erre Dunstable *Preco preheminentie / Precursor premittitur / Inter natos* motettája, mely János, Belford hercegének tiszteletére íródott. A megrendelés tartalmának maximálisan megfelelő a Tenor cantus firmus (*Inter natos*) egy Keresztelő Szent János ünnepére szóló antifónából való. A János-névegyezés üzenete nyilvánvaló, Belford hercege Keresztelő Szent János *szent mivolta* révén nyerhet kegyelmi segítséget a megigazulás felé.⁸⁵ A templomi kórus közvetítő szerepének összefonódása a motetta hasonló küldetésével a nagyobb kórus, kisebb kórus, illetve szóló szakaszok váltakozásában is testet ölt, ez utóbbi természetesen a liturgia teljességére vonatkozik, melyen belül a motetta is elhelyezkedik;⁸⁶ az alapítvány-tevő kérései gyakran a teljes alapítványi liturgia minden apró részletére kiterjednek, benne a szem, a fül és az intellektus által befogadható tényezőkre is.

84 Nosow részletesen ír ezekről a Bruges-i alapítványok kapcsán. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 106-134.

85 I.m., 47.o.

86 I.m., 92.o.

2.3.2. A legfontosabb közbenjáró: Szűz Mária

A „közvetítő szerep” kifejezést Szűz Mária kapcsán is említettem – magától értetődő, hogy az alapítványi motetták jelentős része Mária tiszteletére írott szövegeket zenésít meg. Szűz Mária tisztelete az egész középkor folyamán él – többek között a 2. századi keresztényüldözések idejéből származó „Oltalmad alá futunk Istennek szent Anyja” kezdetű ima és a vele összefüggésben elterjedt palástos Madonna-ábrázolások bizonyítják, hogy már a kereszténység első évszázadaiban is jellemző – a középkor derekán, a 12. század környékén éppen a purgatórium fogalmának elterjedése miatt a korábbiaknál is nagyobb jelentőségre tesz szert.⁸⁷ Az alapítványoktól függetlenül is a purgatórium időtartamának rövidítése érdekében esdeklő imák legfontosabb megszólítottja Szűz Mária.⁸⁸ Ő az, aki a leghatékonyabban tud közbenjárni Szent Fiánál a bűnös ember érdekében. Hamarosan rátérek arra a kérdésre, hogy a *Nuper rosarum flores* megközelíthető-e úgy, vagy legalább úgy is, mint kontemplációs médium, az azonban már itt megjegyzendő, hogy a *Nuper* szövege is céloz Szűz Mária közbenjáró szerepére. Az utolsó versszakban a költő (talán maga Du Fay) említi a bűnbánatot gyakorló hívő esdeklését Máriához, mely segítségével az odaadó hívő ugyancsak gazdag kegyelmekben reménykedhet:

3. Ezért édes szülője	4. S könyörög hozzád, a Te
És anyja szent fiadnak	Szent Fiad keresztje
Szűz, szüzeknek virága,	És szenvedése által
Firenzei híveid	Részesül az Ura gazdag
Hirdetik, hogy mindaz, ki	Ajándékaiban, és
Megtisztult testével és	Kegyelmedben elnyeri
Lelkével imádkozik,	Bűnei bocsánatát.

87 „Oltalmad alá futunk...” Magyar Katolikus Lexikon. Web: <http://lexikon.katolikus.hu/O/Oltalmad%20al%C3%A1%20futunk.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.), továbbá: Rothenberg, David J.: „The Gate that Carries Christ: Wordplay and Liturgical Imagery in a Motet from ca. 1300.” In: Benjamin Brand, David J. Rothenberg (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond – Liturgy, Source, Symbolism.* (Cambridge University Press, 2016.) 225-241. 237-241.

88 Ugyancsak a középkorban kialakuló hagyomány a MARIA-monogram tisztelete, melyben a név öt betűje egy-egy kifejezés kezdőbetűjévé válik. Az így kialakuló öt kifejezés mindegyike Mária szerepeire, küldetésére utal, közülük az elő pedig nem más, mint a „*Mediatrix*”, „közvetítő”. Az öt kifejezés: „*Mediatrix, Auxiliatrix, Reparatrix, Illuminatrix, Adiutrix*” „Közvetítő (Közbenjáró), Segítő, Helyreállító, Megvilágosító, Gyámolító”. „Mária-monogram.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria-monogram.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 07.)

A könyörgő ima „hatékonyságát” természetszerűleg növeli egy-egy szent közbenjárása.⁸⁹ Szűz Mária személyének jelentősége ezen a ponton kerül előtérbe. Aki a tisztítóüzbeli szenvedéseket a leghatékonyabban tudja enyhíteni, az maga Szűz Mária, hiszen ő az, aki az ég és föld határvonalán áll, ő a kapu, melyen át az Isten Igéje belép a világba és amelyen az ember kilép majd abból.⁹⁰ A purgatórium bizonyos értelemben ugyancsak kapu, mely e két létállapot között áll választóvonalként. Tekintettel arra, hogy Szűz Mária ilyen módon a fizikai és a metafizikai lét határvonalán áll, míg a tisztítóüzb ugyancsak e két különböző minőségű lét között képez átmenetet – valamint a metafizikai lét két poláris lehetősége, nevezetesen a pokol és a Mennysorság között is a felezővonalon áll (bár irányával a Mennysorság felé, hiszen célja a lélek üdvözítése) – Mária az, aki a purgatóriumban tartózkodó lelkek szenvedéseinek enyhítése érdekében a legnagyobb hatalommal rendelkezik. Nicolaus Cusanus írja a következő mondatokat 8. prédikációjában:

Mármost a kontemplációnak van egy igen célravezető módja: a Boldogságos Szűz szemlélése túlszárnyal minden egyéb módot. Kimondhatatlan gyönyörűségében jelenik meg nekem, bűnösnek, hiszen felette áll minden romlandóságnak s lábával a Holdat tapossa.⁹¹

A purgatórium „feltalálása” hallatlan jelentőséggel bír a későközépkori nyugati keresztény kultúra alakulásában és gazdagodásában. Elmélyül a Mária-tisztelet, ezzel lökést adva a kimeríthetetlenül gazdag világi-szakraális szerelmi költészetnek. Az alapítvány tartalmának csak az anyagi keret szabhat határt. Ahol e keret tulajdonképpen korlátlanul áll rendelkezésre, ott az alapítvány szándékára végzett alkotómunka gigantikus vállalkozássá nőhet. Ilyen hallatlanul nagy vállalkozás volt Du Fay részéről a burgundi udvar megrendelésére írott teljes heti mise-ordinárium és mise-proprium ciklus, melyet egy jó ideig

89 A mennyei személyek és a védőszentek felé történő felajánlások az ember-ember közötti ajándékozás analógiájaként működnek. A védőszent és a földi személy között a későközépkorban – bármennyire furcsán hangzik is ez a mai fül számára – egyfajta baráti viszony alakul ki. A szellemi ajándék fejében, mely adott esetben művészi formában realizálódik, a felajánló joggal reménykedhet a mennyei személy közbenjárásában, mivel az ajándék kiválthatja a megajándékozott védőszent jóindulatát. Wegman, Rob C.: „Musical Offerings in the Renaissance.” *Early Music* 33/3 (2005. Aug.): 425-437. 431.

90 Ismét a 3-as, 4-es szimbolika, illetve az anabatikus-katabatikus mozgás újabb analógiájához értünk. Haggh, *The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music*, i.m., 64.

91 „Nunc expedita aequali via contemplationis: Beatissime virginis Mariae contemplatio hos omnes modos supergressa ineffabilite existit mihi peccatori, quia omnia corruptabilia et ipsam lunam calcavit pedius.” Sermo VIII / 24. Cusanus Portal; web: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/fw.php?werk=40&lid=51669&ids=428458> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) Idézi: Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 166.

elveszettnek tartott a szaktudomány.⁹² Az alapítványok által kért liturgikus aktivitás a kérelmező halála után is folytatódik, vagyis a kérelmező hite szerint az ő purgatóriumban eltöltött – ismeretlen hosszúságú – ideje alatt is folytatódnak az általa rendelt misék és imák a hátrahagyott földi életben.

2.3.3. A kontempláció fogalmának és gyakorlatának 15. századi alakulása

Az alapítványi „megrendelések” részletei gyakran egy adott kápolna – nem ritkán az alapító szándékára és anyagi keretéből létrehozott kápolna – teljes liturgikus praxisára kiterjednek, beleértve a kápolna berendezéseit, a falon elhelyezett képek és szobrok tematikáját, az imaóra tartalmát, szerkezetét és szövegeit, valamint a zenei szolgálat minden egyes elemét, így a motettát is. Az így létrehozott szakrális környezet, mint *egész* vesz részt a benne helyet foglaló egyén szellemi elmélyülésében, és sok esetben segédeszköznek tekintendő egy olyan spirituális aktivitás és tudati állapot elérésében, melyet már a korabeli írott források is *kontemplációnak* neveznek.⁹³ A kápolna összes „dísz” a kontemplációt szolgálja – másképpen fogalmazva – a szemlélődés médiumává válik. Egyrésztől nem engedi a szemlélődő egyén gondolatait elterelődni a lényegről, másrésztől ráirányítja figyelmét olyan médiumokra, melyek a szent elmélyülést témájuknál és minőségüknel fogva segíteni tudják. A kontemplációs médium egymaga akar a szerteszét cikázó gondolatok sokaságának helyébe lépni. Így összpontosítja az ilyen célra írott motetta is a szemlélődő egyén szellemi energiáit.⁹⁴

A középkori kontemplációs gyakorlatok módjáról, szellemiségéről és az elérni kívánt mentális, spirituális, egzisztenciális célokról a párizsi Szent Viktor apátság 12. század első felében élt ágostonos szerzeteseitől, Hugótól, Andrásztól és Richárdtól tudunk a legtöbbet. Kiemelkedően fontos témánk szempontjából Szentviktori Hugó *Didascalicon* című átfogó

92 A szóban forgó propriumok és ordináriumok létezéséről egy Simon Mellet-nek, cambrai-i kottamásolóknak, Du Fay közvetlen munkatársának szóló megbízás árulkodik, melyben Mellet sok száz főlioni polifon zene lejegyzésére kap utasítást (a bejegyzés 1449-1450-ból való: AN, 4G 4656, 30r). Az elveszettnek hitt gigantikus méretű ciklus darabjait először Laurence Feininger, később Planchart azonosította be a 88-as és 89-es jelű trentói kódexekben. A felfedezés jelentőségét természetesen nem lehet túlbecsülni. Du Fay Jó Fülöptől kaphatta a megbízást, maga a ciklus pedig hiánytalanul lefedi az Aranygyapjas Lovagrend egy teljes heti votív mise-sorozatát. A ciklus beazonosításának folyamatát részletesen tárgyalja: Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171. 142-166.

93 A *contemplatio Dei* kifejezést már Szent Ágoston is használja a *visione Dei* szinonimájaként a 252. prédikációban. Itt természetesen ezek a megfogalmazások még nem az egyén kontemplatív praxisára utalnak, hanem általános értelemben jelölik az emberi spiritualitás tulajdonképpeni célját. Lásd: 101. lábjegyzetet!

94 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 145-147.

teológiai műve. Jerome Taylor a *Didascalicon*-hoz írott bevezető tanulmányában rámutat arra, hogy a mű alapvetéseként értelmezhető háromféle látás gondolata Pszeudo Dionüsziosz Areopagitésztől származik, ilyen módon a *Didascalicon* – és minden bizonnyal a Szent Viktor kolostor egész szellemisége – az ágostoni-dionüszioszi misztika vonalát képviseli. A háromféle látás, az ember három szeme nem más, mint a fény szem, az ok szem és a kontempláció szeme. A bűnbeesés által a fény szem érintetlen maradt, az ok szem elhomályosult („csipás lett”, Hugó megfogalmazása szerint), a kontempláció szeme pedig megvakult. A filozófia célja nem más, mint a helyreállítás: megtisztítani az ok szemet és visszaadni a látást a kontempláció szemének.⁹⁵

A kontemplációs gyakorlatok pontos menetéről, az elemek sorrendjéről és az alkalmazott zenék megszólaltatási módjáról hallgatnak a források, így a *Didascalicon* is. Amit megtudunk, az a tudat által a kontempláció folyamán elérhető állapotok és szintek jellege és természete. Magát a kontemplációt bizonyos „gyakorlatok” előzik meg, melyek alkalmassá teszik az embert a további elmélyülésre. Szentviktori Hugó e gyakorlatok négy lépcsőfokát különbözteti meg: 1. Tanulás, 2. Meditáció, 3. Ima, 4. Megvalósítás (Munkálkodás). A kontempláció, mintegy ötödikként épül ezekre és a megelőző négy lépcsőfokot semmi esetre sem nélkülözheti.⁹⁶ Meglepő talán, hogy a meditáció megelőzi a kontemplációt, de még az imát is. Ennek magyarázata a meditáció fogalmának meghatározásában rejlik:

A meditáció egy meghatározott (megszokott, ismert) irány mentén fenntartott gondolat. Körültekintően megvizsgálja az okot és a forrást, a módot és a dolgok hasznát. A meditáció az olvasással indul, de nem kötődik az olvasás szabályaihoz és elveihez [...] A tanulás kezdete ily módon az olvasáson alapszik, de beteljesülése a meditációban van. Ha bárki megtanulja mihamarabb szeretni [a meditációt] és vágyik arra, hogy minél gyakrabban összefonódjon vele, annak életét valóban kellemesebbé teszi és a legnagyobb vigaszt nyújtja megpróbáltatásaiban. Ez az ami a legmesszebb

95 Hugh of St. Victor: *Didascalicon*. Jerome Taylor (ford.) (New York and London: Columbia University Press, 1961.) web: https://archive.org/stream/didascaliconmedi00hugh/didascaliconmedi00hugh_djvu.txt (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

96 „Négy lépés van, melyeken végighaladva az ember gyakorolhatja és fejlesztheti önmagát a tökéletesség felé, nevezetesen, tanulás, meditáció, ima és munkálkodás. Őket követi egy ötödik, a kontempláció, melyben, mintegy az előzőek gyümölcseként az ember még itt a földi életében megérezheti a jó cselekedetek eljövendő jutalmának elő-ízét.” „*Quattuor sunt in quibus nunc exercetur vita iustorum et, quasi per quosdam gradus ad futuram perfectionem sublevatur, videlicet lectio sive doctrina, meditatio, oratio, et operatio. quinta deinde sequitur, contemplatio, in qua, quasi quodam praecedentium fructu, in hac vita etiam quae sit boni operis merces futura praegustatur.*” Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. V/9. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

viszi a lelket a földi dolgok zajától és részesíti azt még itt a földi életben az örökkévaló csend gyönyörűségének ízében.⁹⁷

Ilyen módon tehát a meditáció csupán segédeszköz és ebbéli minőségében is csak egy a négy közül. A cél teljesen egyértelműen az ötödik fokozat, a kontempláció elérése és gyakorlása. Hugó ebben a kérdésben sem hagy bennünket magyarázat nélkül:

...az öt fokozat közül az első, a tanulás a kezdőké, a legmagasabb, a kontempláció a tökéleteseké [...] az első, a tanulás megértést eredményez; a második, a meditáció tanácsot ad; a harmadik, az ima könyörgést fogalmaz meg; a negyedik, a megvalósítás keresésre indul; az ötödik, a kontempláció, talál. [...] amit az ima kér, a kontempláció megtalálja.⁹⁸

Ugyancsak keveset tudunk arról is, hogy a kontemplációs gyakorlatok bizonyos pontján elcsendesedett-e az imádkozó közösség. Bár nyilvánvaló, hogy a zenék, gregorián énekek, később polifon kompozíciók, kontemplációs motetták, misék használata talán minden egyéb külső eszköznél fontosabb volt – és ugyanez elmondható az *ars moriendi* szolgáló énekekről is – valószínű, hogy egy ponton a gyakorlatok sora el kellett érjen a teljes csendig:

Az élet csendje – legyen az belső csend, ahol az elmét nem zavarják szükségtelen vágyak, vagy külső csend, ahol a nyugalom és az alkalom a hatékony és hasznos tanulmányok számára adott – fontos a tanuláshoz.⁹⁹

97 „*Meditatio est cogitatio frequens cum consilio, quae causam et originem, modum et utilitatem uniuscuiusque rei prudenter investigat. meditatio principium sumit a lectione, nullis tamen stringitur regulis aut praeceptis lectionis. [...] principium ergo doctrinae est in lectione, consummatio in meditatione, quam si quis familiarius amare didicerit eique saepius vacare voluerit, iucundam valde reddit vitam, et maximam in tribulatione praestat consolationem. ea enim maxime est, quae animam a terrenorum actuum strepitu segregat, et in hac vita etiam aeternae quietis dulcedinem quodammodo praegustare facit.*” I.m., III/10. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo3.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

98 „[...] *de his quinque gradibus primus gradus, id est, lectio, incipientium est, supremus, id est, contemplatio, perfectorum. [...] prima, lectio, intelligentiam dat; secunda, meditatio, consilium praestat; tertia, oratio petit; quarta, operatio quaerit; quinta, contemplatio invenit. [...] quod oratio quaerit, contemplatio invenit.*” I.m., V/9. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

99 „*Vitae quies, sive interior, ut mens per illicita desideria non discurrat, sive exterior, ut otium et opportunitas honestis et utilibus studiis suppetat, utraque ad disciplinam pertinet.*” I.m., III/16. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo3.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

Szentviktori Hugó a Prédikátor könyvéhez írott befejezetlen kommentárjában, „*A lélek háromféle látása*” című fejezetben további példákkal igyekszik a meditáció és a kontempláció közötti különbséget megvilágítani:

Gondolkodás, meditáció és kontempláció az értelmes lélek háromféle látása. Gondolkodás akkor jön létre, amikor az elme tudatosítja magában a felröppenő gondolatokat, amikor bizonyos képzetek, akár az érzékek által, akár az emlékezetből felbukkanva hirtelen megjelennek előtte. A meditáció a gondolkodás koncentrált és megfontolt felülvizsgálata, mely megpróbálja kibogozni, ami bonyolult, megvilágítani, ami homályos, hogy eljusson ezek igazságához. A kontempláció a lélek éles és spontán intuíciója, mely a felfogóképesség minden tárgyát áthatja.

Úgy tűnik, a meditáció és a kontempláció között a következő különbség adódik: a meditáció az értelmünk számára zavaros dolgokkal kell törődjön, míg a kontempláció a természetük szerint és felfogóképességünkhöz mérten egyaránt tiszta és világos dolgokkal foglalkozik. Ismétlem, míg a meditáció az egyes dolgokkal foglalkozik, addig a kontempláció átfogja a megértés egészét, a *sokat*, vagy akár a *mindent*. A meditáció tehát a lélek bizonyosfajta kíváncsi természete, mely megpróbálja az ész segítségével kibontani mindazt, ami zavaros. A kontempláció egy másfajta megismerés, az ő számára minden egyenes (*sima*) és mindent felfog az értelem teljessége által. Így bizonyos értelemben a kontempláció már birtokolja azt, amit a meditáció csupán keres.¹⁰⁰

A folytatásból kiderül, hogy a kontemplációnak is fokozatai vannak, és az elérhető végeredmény nem kevesebb, mint amit a vallásos nyelvhasználat Isten „színről színre való

100 A Prédikátor könyvéhez írott kommentár-töredék eredeti latin szövegét nem sikerült felkutatnom, ezért a következőkben Aelred Squire angol fordítását közlöm: „*Thinking, meditating, and contemplating are the rational soul's three ways of seeing. Thinking occurs when the mind becomes aware of things passing through it, when the image of some real thing, entering through the senses or rising up out of the memory, is suddenly presented to it. Meditation is the concentrated and judicious reconsideration of thought, that tries to unravel something complicated or scrutinizes something obscure to get at the truth of it. Contemplation is the piercing and spontaneous intuition of the soul, which embraces every aspect of the objects of understanding. Between meditation and contemplation there appears to be this difference: meditation always has to do with things that are obscure to our intelligence, whereas contemplation is concerned with things that are clear, either of their nature or in relation to our intellectual capacity. Again, while meditation is always exercised in the investigation of one matter, contemplation embraces the complete understanding of many, or even of everything. Meditation is, then, a certain inquisitive power of the soul, that shrewdly tries to find out things that are obscure and to disentangle those that are involved. Contemplation is the alertness of the understanding which, finding everything plain, grasps it clearly with entire comprehension. Thus in some ways contemplation possesses that for which meditation seeks.*” Hugh of Saint-Victor: *Selected Spiritual Writings*. Squire, Aelred O. P. (ford.) (New York: Harper & Row, Publishers, 1962.) 183-184.

látásának” nevez. Ezzel visszaértünk Szent Ágoston tanításához, aki Isten látásának misztériumát a „*visione Dei*” és a „*contemplatione Dei*” kifejezésekkel adja vissza.¹⁰¹ A kontempláció két fokozata Szentviktori Hugó szerint a következő:

Mindazonáltal a kontemplációnak két fajtája van. Amelyik közülük az első és a kezdőknek való, a teremtett dolgok szemlélését tartalmazza; a második, mely ez után következik és a haladóké, magát a Teremtőt szemléli. A Bölcsességek könyvében, mondhatni, Salamon a meditáció alapjáról indul. A Prédikátor könyvében felemelkedik a kontempláció első szintjére. Az Énekek Énekében pedig elér a legmagasabbra.¹⁰²

E mondatok sok szempontból rendkívül tanulságosak. Mint tudjuk, az Énekek Éneke a középkor legtöbbet kommentált irodalmi forrása,¹⁰³ szövegei pedig polifon feldolgozások

101 Például a 252. prédikációban az „Alleluja” szó feletti elmélkedésében: „*Dicamus quantum possumus, ut semper dicere mereamur. Ibi cibus noster Alleluia, potus Alleluia, actio quietis Alleluia, totum gaudium erit Alleluia, id est, "Laus Dei". Quis enim laudat aliquid sine defectu, nisi qui fruitur sine fastidio? Quantum ergo erit robur in mente, quanta immortalitas et firmitas in corpore, ut neque mentis deficiat intentio in contemplatione Dei, neque membra succumbant in continuatione laudis Dei?*” Szent Ágoston: 252. prédikáció. web: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_349_testo.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

Továbbá *A Szentháromságról* írott művének első könyvében: „*Tradet itaque regnum Deo et Patri Dominus noster Iesus Christus, non se inde separato nec Spiritu Sancto, quando perducet credentes ad contemplationem Dei ubi est finis omnium bonarum actionum et requies sempiterna et gaudium quod numquam auferetur a nobis.*” „Így adja át a királyságot Istennek, Atyjának a mi Urunk Jézus Krisztus, melyből nem rekeszti ki sem önmagát, sem a Szentlelket, mikor az összes hívőt elvezeti *Isten szinelátására*. Ez minden jótett vége, örökké tartó nyugalom és öröm, mely nem vétetik el tőlünk soha.”

web: <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

Az ágostoni szóhasználat logikája nyilvánvalóan az első korintusi levél vonatkozó szakaszának szó szerinti átvételéből származik (πρόσωπον πρὸς πρόσωπον, 1.Kor, 13.12), de fontos tisztán látni, hogy Szent Ágoston és valószínűleg az ő nyomán Cusanus is túllép a szó szerinti értelmezésen és mintegy magyarázatképpen azonosítja az Isten-látást a kontemplációval és a vízióval. Cusanus vonatkozó írásairól a későbbiekben hamarosan szó esik.

102 „*There are, however, two kinds of contemplation. That which comes first and is proper to beginners, consists in the consideration of created things; the other, which comes later and is proper to the mature, consists in the contemplation of the Creator. In the Book of Proverbs, Solomon begins as it were at the stage of meditation. In Ecclesiastes, he rises to the first degree of contemplation. In the Song of Songs, he betakes himself to the highest.*” Hugh of Saint-Victor, *Selected Spiritual Writings*, i.m., 184.

103 Higgins, Paula: „Love and Death in the Fifteenth-Century Motet. A Reading of Busnoy's »Anima mea liquefacta est/Strips Jesse«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 142-168. 153. Az egyik legkorábbi *Énekek Éneke*-kommentár Órigenész tollából származik, melyet Szent Jeromos fordított latinra. Az *Énekek Éneke* elvont szimbolizmusát még Palestrina is vallja a 16. században, ami bizonyítja, hogy sok évszázados – a 15. században is élő – töretlen egezetikai hagyományról beszélünk. Palestrina negyedik motettakötete kapcsán XIII. Gergely pápának írott levelében található a következő mondat: „[...] Salamon Énekeit választottam, mely Krisztus és az Ő menyasszonyának, a Léleknek mennyei szerelmét tartalmazza [...]” A teljes levél megtalálható: Strunk, Oliver: *Source Reading in Music History*. (New York: W. W. Norton & Company, 1950.) 323-24. A témával kapcsolatban l. továbbá: Owens, Jessie Ann: „Palestrina as Reader – Motets from the Song of Songs.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 307-328. 311.

egyik leggyakoribb célpontjai. Ilyen módon az Éneke Éneke részletei gyakran kombinálódnak liturgikus szövegekkel, ilyen esetekben az Énekek Éneke szövegei töltik be a szerelmi költemény szerepét, ha nem is anyanyelven, hanem latinul. Az a tény, hogy az Énekek Éneke mondatait gyakran választják zeneszerzők Mária-ünnepek liturgikus szövegei mellé mutatja, hogy az Énekek Éneke Menyasszonya (*sponsa*) Máriával is azonosul (ugyancsak *sponsa*). Jó példa erre Forest *Qualis est dilectus* motettája, mely a Mennybemenetel ünnepére íródott és az ünnepre rendelt liturgikus szöveg mellett az Énekek Éneke részletét használja. A Mennybemenetel ünnepén Jézus – aki Dávid házából származik, ilyen módon jogosult a királyi trónra – maga mellé emeli Máriát és királynővé koronázza őt. Az anya-gyermek kapcsolat ebben a pillanatban királyi párrá alakul át. Az összefüggésekben gondolkodó későközépkori szemlélet nem mulaszthatta el levonni az ebből fakadó következtetést, ami alapján Jézust és Máriát királyi párként (jegyespárként, *sponsa-sponsus*) is szemlélni tudta.¹⁰⁴ Panofsky írja a következőket:

Amióta csak az egyházatyák az *Énekek Énekét* allegóriának értelmezték, a völegényt mindig is Krisztussal azonosították, a menyasszonyt pedig az Egyházzal, ez utóbbit pedig misztikus módon a Miasszonyunkkal vélték azonosnak. „Minden, amit az Anyaszentegyházról állítunk – írja Autuni Szent Honorius, akinek *Énekek Énekéhez* írott kommentárja páratlan tekintélynek örvendett –, úgy is érthető, mintha magáról a Szűzről mondanánk, aki jegyese és anyja a völegénynek.” Az a kompozíció pedig, amelyet *A Szűz megkoronázása* néven ismerünk, olyan miniatúrákra támaszkodik, melyek a Sponsust és a Sponsát szerelmes egyesülésben mutatják.¹⁰⁵

Ahogy hamarosan látni fogjuk, a kontempláció magasabb fokáról tudósító beszámolók küzdenek a szavakkal, kínlódnak a megfogalmazásokkal, és halmozni kénytelenek a hasonlatokat és szimbólumokat annak érdekében, hogy legalább nagy vonalakban vissza tudják adni mindazt, amit az emberi elme ezen a fokon átél. A képek és szimbólumok egyik igen nagy csoportját alkotják a szerelmi és erotikus szimbólumok, köztük pedig első helyen állnak az Énekek Éneke idézetei.¹⁰⁶ Ezen a ponton az is érthetővé válik,

104 Nosow az *Énekek Énekét* a „korabeli Mária-kép hagyományos forrásának” nevezi. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 47.

105 Panofsky, Erwin: „Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben.” In: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Tellér Gyula (ford.) (Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.) 274-302. 296.

106 Aquinói Szent Tamás halálós ágyánál felolvastatta az egész *Énekek Énekét*. Chesterton, Gilbert K.: *Aquinói Szent Tamás*. (Budapest: Szent István Társulat, 1986.) 59. Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár: http://www.ppek.hu/konyvek/Gilbert_Chesterton_Aquinói_Szent_Tamas_1.pdf (Utolsó megtekintés dátuma:

hogy a kontemplációs gyakorlatok retorikája miért annyira hasonló a misztika szerelmi szimbolikájához; nem lehet kétségünk afelől, hogy nem csak a retorika közös, de a két terület spirituális lényege is. Ilyen módon Keresztes Szent János sem érthető meg a szentviktori spirituális hagyomány nélkül; de ne szaladjunk előre! Hugó írja pár bekezdéssel később:

...a szerelem tiszta tüzében a legnagyobb béke és öröm közepette a lélek szelíden legyőzetett. Ekkor a teljes szív a szerelem tüze felé fordul, és megérti, hogy Isten minden mindenben. Istent olyan mély szerelemmel fogadja, hogy rajta kívül semmi sem marad a szívben, még a szív sem önmagában.¹⁰⁷

2.3.4. A kontempláció természete és lépcsőfokai Nicolaus Cusanusnál

A kontempláció 15. századi szerepének megértése szempontjából elkerülhetetlenül fontos Nicolaus Cusanus gondolkodásának vizsgálata. Cusanus bíboros (1401 – 1464), Brixen püspöke, pápai nagykövet, továbbá nem mellesleg Du Fay kortársa, mint a korszak legsokoldalúbb gondolkodója írta be magát az egyház- és filozófiatörténetbe. Egyházi és teológiai művei mellett matematikai és csillagászati írásai is ismertek, valamint a maga korában Cusanus az egyetlen, aki teológiailag is megalapozott békés párbeszédet kezdeményezett az iszlámmal.¹⁰⁸ Viszonylag kevés szó esik Nicolaus Cusanus misztikus oldaláról. A modern szaktudomány az esetek többségében Cusanus skolasztikus, illetve egyházjogász voltára figyel és hivatkozik, pedig Brixen püspöke nem kevés misztikus írást hagyott hátra; és nem mellesleg Raimundus Lullust tekintette mesterének, továbbá hatottak rá Nagy Szent Albert és Areopagita Szent Dénes írásai.¹⁰⁹ Legfontosabb misztikus írása a *De visione Dei* – a cím olyannyira informatív, hogy elemzése külön fejezetet igényelne, de ha mást nem, annyit kiolvashatunk belőle, hogy szerzője az ágostoni misztikus hagyomány folytatójaként határozza meg önmagát – melyben mindvégig egyes szám második személyben az Istennel beszélget. A *De visione Dei* bevezető fejezetének végén Cusanus nem kevesebbet ígér tanítványainak, mint hogy az általa kínált vallásos gyakorlatokon keresztül a tanuló a

2020. 09. 03.)

107 „...in the pure fire of love, with the utmost peace and joy, the soul is gently beaten back. Then, the whole heart being turned into the fire of love, God is known truly to be all in all. For He is received with a love so deep that apart from Him nothing is left to the heart, even of itself.” Hugh of Saint-Victor, *Selected Spiritual Writings*, i.m., 185.

108 Miller, Clyde Lee: *Nicolaus Cusanus*. [Stanford Encyclopedia of Philosophy](https://plato.stanford.edu/entries/cusanus/)
web: <https://plato.stanford.edu/entries/cusanus/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

109 I.m.

misztikus teológia irányába emelkedhet.¹¹⁰ Maga e kijelentés Cusanus misztikus irányultságával kapcsolatban egyértelműen minden kétséget kizár. A cusanusi kontempláció-tanítás alappillére az Isten-látás, mint egyszerre eszköz és cél. Az Isten arcának szüntelen látását olyan portréfestmények szemléléséhez hasonlítja a szerző, melyek tekintete követi a kép előtt sétáló szemlélő tekintetét.¹¹¹ A kontemplációhoz szükséges gondolati összpontosítás – melyet az előzőekben vázolt „eszköztár” is segít – már itt, e hasonlat útján is kifejezésre jut.

Mindazonáltal a kontempláció céljának megnevezése talán a mű leglényegesebb pontját képezi:

Valóban, hogyan adhatod nekem Önmagad, hacsak nem úgy, hogy oda adsz engem önmagamnak? S amint mindez megvilágosodik bennem, Te, Uram így válaszolsz bensőmben: „Légy önmagad, s én a tied leszek.” [*Sis tu tuus et ego ero tuus.*]

Ó Uram! [...], szabadságom tárgyává tetted azt, hogy önmagam lehessek, ha szándékozom. Így, ha nem vagyok önmagam, Te sem vagy az enyém. Ha ugyanis akkor is az enyém volnál, ha én nem akarnék önmagam lenni, korlátoznád szabadságomat, mivel csak akkor lehetsz enyém, ha én is önmagamé vagyok. És minthogy e döntést szabadságomba helyezted, nem korlátozod azt; ehelyett a döntésemre vársz, hogy önmagamé legyek. Rajtam múlik és nem Rajtad, Ó Uram, ki nem takarékoskodsz legnagyobb jóságoddal, hanem nagylelkűen kiárasztod mindenkire, aki képes befogadni azt. De Te, Uram, magad vagy a Te jóságod.¹¹²

Vagyis a szemlélődésbe merülő egyén, bár Istent keresi, Isten megtalálása csak önmaga megtalálása módján lehetséges; az Istennel való azonosulás feltétele az *önmagammal* való azonosulás. A kontempláció tehát a legnagyobb mértékben befelé fordulást jelent és a személyes jelenlét maximális intenzitását követeli; a külvilág eszközeinek az igénybevételével

110 „*Ex hac tali sensibili apparentia primo conabor vos, amantissimos fratres, per quandam praxim in mysticam theologiam elevare...*” Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. Jasper Hopkins (ford.) (Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1985.) 682. Internetes források: <http://www.jasper-hopkins.info/dialecticalmysticism.pdf>, és <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werke.php>

111 I.m., 681.

112 „*Immo quomodo dabis tu te mihi, si etiam me ipsum non dederis mihi? Et cum sic in silentio contemplationis quiesco, tu, domine, intra praecordia mea respondes dicens: Sis tu tuus et ego ero tuus. O domine, suavitas omnis dulcedinis, posuisti in libertate mea, ut sim, si voluero, mei ipsius. Hinc nisi sim mei ipsius, tu non es meus. Necessitates enim libertatem, cum tu non possis esse meus, nisi et ego sim mei ipsius. Et quia hoc posuisti in libertate mea, non me necessitas, sed exspectas, ut ego eligam mei ipsius esse. Per me igitur stat, non per te, domine, qui non contrahis bonitatem tuam maximam, sed largissime effundis in omnes capaces. Tu autem, domine, es bonitas tua.*” A *De visione Dei*-ből nem létezik magyar fordítás, ezért az itt közölt szövegek saját fordításaim Jasper Hopkins angol változatából, az eredeti latin szöveg figyelembevételével. Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. (Capitulum VII./26-27.) Cusanus Portal web: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werke.php> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

a külvilág kizárása a cél. Nosow a bruges-i motettákkal kapcsolatban írja, hogy alapítványi tétéle által nem csupán misék és egyéb nagyszabású liturgikus alkalmak jöhettek létre, hanem rövidebb lélegzetű kis közösséget egybehívó imaórák is, melyek felépítése, szövege és zenei környezete eltért az előzőektől. Ezek a közösségi alkalmak lehetőséget adtak elmélyült imára, elcsendesedésre, befelé fordulásra, kontemplációra. A recitált imák, majd a felhangzó motetta a szemlélődésre való ráhangolódást szolgálhatta.¹¹³ Mivel az ilyen esetekben is alapítványi módon létrehozott imaalkalmakról beszélünk, melyek célja a tisztítótűzben eltöltött időtartam megrövidítésének, vagy elkerülésének megvalósítása, úgy tűnik, hogy az egyén spirituális elmerülését és önazonosulását e cél hatékony eszközének tekintették. Az egyén tehát nem csupán a külvilág felé adott penitenciák által – mely gyakorlat mindamellett később a reformátorok egyik legfőbb támadási célpontja lett – hanem önmaga aktív részvételével és jelenlétével is megelőzheti a reá váró szenvedéseket.

A középkori misztika viszonylag ritkán beszél bűnökről, pláne a különböző vétkek konkrét néven nevezésétől és következményeinek taglalásától tartózkodik, sokkal inkább a bűnök legmélyebb lélektani gyökerét keresi, tehát nem „tüneteket kezel”, hanem okokat szüntet meg.¹¹⁴ Az önazonosság a korabeli misztikus gondolkodás számára az okok megszüntetésének elsődleges eszköze. Ha a „tüneteket” okozó bajból az egyén kigyógyul, nem kerül sor a purgatóriumi szenvedésre:

Hogyan lehetnék önmagamé, hacsak nem Te, Ó Uram, tanítsz meg rá? Te azonban arra tanítasz, hogy az érzékeknek követniük kell az értelmet és az értelem [*ratio*] kell vezessen. Tehát, ha az érzékek az értelemnek szolgálnak, önmagamé vagyok. De az értelemnek semmije sincsen, ami irányíthatná, egyedül Te, Ó Uram, aki maga vagy a Szó [*Ige*] és Alapja minden alapnak [*Racionális Príncipiuma minden racionális princípiumnak*]. Mármost így látom a következőket: ha hallgatók Szavadra, mely sosem szűnik meg szólni bennem és amely erőt sugároz értelmemre, önmagamé leszek – *szabad, nem a bűnnek szolgája* [kiemelés általam] – és Te az enyém leszel és megadod látnom arcodat, én pedig megmenekülök [*salvus*; a pokoltól, tisztítótűztől (?) S.L.]¹¹⁵

Cusanus a Szent Ágoston és Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész által megkezdett, majd Szent

113 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 143-144.

114 Buji Ferenc: „Bevezetés Tauler misztikájába.” In: Buji Ferenc (szerk.): *Tauler: A hazatérés útjelzői, beszédek a misztikus útról*. (Budapest: Kairosz Kiadó, 2002.) 58.

115 Cusanus, *De Visione Dei*, i.m., 692.

Bonaventura és a szentviktori szerzetesek által továbbvitt kontemplatív hagyomány folytatója és bizonyos értelemben lezárója. Ezt bizonyítja az is, hogy rengeteget hivatkozik az említett személyekre minden olyan alkalommal, amikor a kontemplációról ír, vagy prédikál. A témánkhoz kapcsolódó legfontosabb gondolatait a 8. prédikáció tartalmazza, melyet kezdő szavai alapján *Signum magnum*ként is emleget a szakirodalom. Mielőtt belemélyednénk a szóban forgó prédikáció tárgyalásába érdemes megjegyeznünk, hogy Cusanus pontos kortársa Du Fay-nak és a bázeli-firenzei-ferrarai zsinaton módjuk volt személyesen is találkozni. Hogy valóban találkoztak-e, nem tudjuk, de kettejük gondolkodása és alkotásaik által kirajzolódó jellemvonása között mindenképpen érezhetünk hasonlóságot. Mindketten képesek voltak a saját koruk különböző szellemi áramlatait integrálni, és általuk új összefüggések lehetőségét felmutatni. Ez a hasonlóság lényegesebbnek tűnik annál, minthogy bizonyíthatóan ismerték-e egymás gondolatait, vagy sem. Amit életművük közvetít, Panofsky szóhasználatával élve ugyanannak a „Kunstwollenek” két különböző formát öltött megnyilatkozása.¹¹⁶

Visszatérve a 8. prédikációra, a szentírási szakasz, melyhez Cusanus bíboros a tanítását fűzi az Apokalipszis napba öltözött Asszonya: „*Signum magnum apparuit in caelo*”. Mivel egyértelműen a 8. prédikáció a legfontosabb olyan forrásunk, melyben Cusanus a kontemplációról értekezik, fontos észrevennünk éppen itt, hogy mindez a kontemplációs gyakorlatok legfontosabb mennyei segítőjének, Szűz Máriának, mint Mennyei Királynéjának vízióján keresztül történik. A prédikáció első felében Cusanus Mária és Márta történetén keresztül tanítja hallgatóságát arra, hogy a kontemplatív lét magasabb rendű életforma, mint a cselekvő. Ezt követi a kontemplációs gyakorlatok alatt elérhető tudati lépcsőfokok részletes elemzése. Cusanus a kontemplációt folyamatként írja le és a folyamat három állomását különbözteti meg: 1. a *mentis dilatatio* (a tudat terjeszkedése, kiterjedése) elemeli a tudatot a

116 A *Kunstwollen* szó szerint talán „művészi szándéknak”, vagy „művészet-akarat”-nak fordíthatnánk, de sokkal érthetőbb, ha magyarul a *korszellem* szóval adjuk vissza. A kifejezés Alois Riegl-től származik, és Erwin Panofsky használta előszeretettel: „Egyre erősebb az a felismerés, hogy a műalkotásban megjelenő művészi szándékot a művész lelkiállapotából eredő szándékoktól éppoly élesen meg kell különböztetni, mint a művészi jelenségek kortudatban való tükröződésétől, vagy azoktól a tartalmaktól, amelyeket a műélvezet során a műalkotás a mai nézőben ébreszt; röviden: egyre erősebb az a felismerés, hogy a „Kunstwollen”-nek, mint a művészettudományi megismerés tárgyának nem felel meg semmilyen (pszichológiai) valóság.” Ugyancsak Panofsky von párhuzamot a „Kunstwollen” és Aquinói Szent Tamás „cselekedetet szabályozó elv”-e között (*Summa Theologiae* I-II ques. 49. art. 3.c.), és e párhuzam alapján fordítja a „Kunstwollen” szót „gondolkodási szokás”-nak. A teljességhez hozzátartozik, hogy ha Du Fay-t és Cusanust azonos korszellem képviselőinek tartjuk, akkor melléjük oda kell állítanunk Albertit is. A korszellem kérdésére még többször visszatérünk, de amennyiben elfogadjuk létezését, a korszak gondolkodói közötti szellemi kapcsolatot sok esetben olyankor is el kell fogadjuk, amikor nem bizonyítható, hogy ismerték volna egymást, vagy egymás műveit. A témával kapcsolatban lásd: Panofsky, Erwin: „A »Kunstwollen« fogalma.” In: Tellér Gyula (ford.) *A jelentés a vizuális művészetekben*. (Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.) 12-25.

földi dolgoktól, kiszélesíti annak látószögét – ami nem a külvilág egyre több ingerének befogadását jelenti, sokkal inkább a tudat érzékenységi intenzitásának jelentős felfokozását – és az Isten felé fordítja; ezt még segíti és kíséri a szöveges ima is, 2. a *mentis sublevatio* az elme könnyűvé válását jelenti abban az értelemben, hogy a levegőnél könnyebb tényező valóban emelkedik, lebeg, (levitál); e második fokozatnak az egyéni különbségek miatt négyféle megnyilvánulási formája lehetséges: *scilicet iubilus*: természetes öröm(ujjongás); *ebrietas spiritus*: a szellem teletöltöttsége a szónak abban az értelemben, ahogyan a borral teli pohár megrészegeti az embert;¹¹⁷ *liquefactio*: mely megolvadást, ellágyulást, elerőtlenedést jelent, az előzőekkel összefüggésben talán a külvilág szilárd valóságának „cseppfolyóssá”, valószínűtlenné, illuzórikussá válása értelmében – Cusanus ezt az állapotot valóban hasonlítja az álom-félálom állapotához, ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy az érzékek, szemben az álommal, itt élesek maradnak; végül *spiritualis iucunditas*: szellemi gyönyör; itt fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Cusanus a *spiritus* és nem az *anima* szót használja, ami kizárja, hogy ezt a formulát *lelki gyönyörnek* fordítsuk – a középkori misztika (még) határozott különbséget tesz a *spiritus* és az *anima* fogalmai között; 3. a *mentis alienatio* szókapcsolatban az *alienatio* (az *alienus* – *idegen* szóból) elidegenedést, elpártolást, továbbá, eszméletlen, tébolyodott állapotot is jelent – Nosow itt említi még az „értelem elvesztése” kifejezést, ami jelzi, hogy ezen a ponton – Nosow megfogalmazásával élve – az egyéniség az, ami feloldódik, eloldódik, lerombolva a határvonalat szubjektum és objektum között;¹¹⁸ Cusanus a *mentis alienation*nak további három lehetőségét különbözteti meg: *magnitudine devotionis* (legnagyobb odaadás, felajánlás, önátadás), *magnitudine admirationis* (legnagyobb csodálat, bámulat), *magnitudine exultationis* (legnagyobb ujjongás; ez utóbbi kifejezés a gyermekei szertelen örömet is jelenti).¹¹⁹

Látható, hogy a kontemplációs folyamat során először elvész a környezet és a közösség (a szóban forgó alapítványi liturgiák közösségi események voltak), majd elvész az egyén-egyéniesség, vagyis feloldódik, felszívódik (*absorbcionis*) az individuum.¹²⁰ Tekintettel

117 Az *inebria* szó gyakran használt formula a korabeli vallásos áhítat magas fokának kifejezésére (az *ebrietas* „részség, mámor”, illetve *ebrius* „részeg” szavakból képezve); lásd többek között az *Anima Christi Sanctifica me* kezdetű imát, ahol a következő mondat: *Sanguis Christi inebria me* helyes fordítási lehetőségei a *Krisztus vére, részegíts meg engem*, vagy a *Krisztus vére mámoríts engem* volnának, szemben az elterjedt *Krisztus vére lelkesíts fel engem*, vagy *ihless meg engem* formulákkal.

118 Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 154.o.

119 Cusanus, Nicolaus: *Sermo VIII. »Signum magnum«* (1430-1431). <http://cusanus-portal.de/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.) A harmadik „állomás” három lehetőségével kapcsolatban Cusanus egy az egyben Szent Bonaventura megfogalmazását veszi át. Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 148.

120 Nosow itt Erwin Panofskyt idézi, aki a „kontemplatív feloldódás” kifejezést használja. I.m., 148.

arra, hogy Cusanus a korábban idézett *De visione Dei*ben az én-azonosságot az Isten-azonosság feltételévé teszi, felmerül a kérdés, hogy a későközépkori teológia mit értett „én” alatt; bár a kérdés kimerítő tárgyalása külön tanulmányt igényelne, annyi több-kevesebb bizonyossággal kijelenthető, hogy a kontemplációról szóló szövegek belső *Én*-je, melyet a szemlélődő egyén megtalálni kíván mentes a hétköznapi *én* differenciáltságától, tovább már nem osztható, tehát valóban a szó szoros értelmében *in-dividuum* (oszthatatlan). Az ilyen módon megtalálni kívánt individuum realizációja Szentviktori Hugó szóhasználatát követve minden bizonnyal azonos a kontempláció szemének visszanyert látásával.

2.3.5. A kontempláció és spiritualitás visszhangja a dómszentelési beszámolókból

A kontempláció imént vázolt gyakorlata a későközépkorban igen elterjedt volt. Nosow hangsúlyozza azt is, hogy maga a kontemplációs praxis éppen ebben az időben terjed túl a szerzetesrendek falain és jut el a világi hívőkhöz is. A szemlélődés módszereiről a 13-15. században sokan írnak, és ezek az írások közkézen forognak a laikus hívők körében is.¹²¹ A szemlélődő lelkület megléte, illetve a tudat kontemplatív állapotainak elérése olyan esetekben is kiérezhető a korabeli beszámolókból, amikor azok nem kifejezetten votív szertartások elmélyüléseiről írnak, hanem más, ha úgy tetszik „közönséges” liturgikus alkalmak bizonyos elemeiről, például zenéjükéről szólnak. Bármely liturgikus kontextusban megszólaltatott mű esetében – legyen az mise-kompozíció, vagy motetta – számításba kell vennünk a hallgatóra gyakorolt ilyen jellegű hatást is, különösen akkor, ha rendelkezésünkre áll a hallgató élményéről szóló beszámoló. Mielőtt Manetti mondatait ebből a szempontból vizsgálat tárgyává tennénk, érdemes idéznünk Gilles Carlier, cambrai-i esperes, *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis* című írását. Carlier Du Fay közvetlen munkatársa, kollégája, barátja volt, ennek impozáns bizonyítéka az általuk 1457-ben bevezetett új Mária-ünnep, a *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* kidolgozása. A *Recollectio* a 15. századi liturgikus megújulás talán legnagyobb tette. Alapítója és az alapításhoz szükséges pénzalap előteremtője Michael de Beringhen, cambrai-i kanonok volt, aki végrendeletében rögzítette alapítási szándékát. A liturgia összeállításával és a szövegek megírásával Beringhen

¹²¹ Nosow a témával kapcsolatos fontosabb művek között említi a 12. századi kartauzi szerzetes, Guigo II *A szerzetesek létrája – Levél a kontemplatív életről és 12 meditáció*, illetve Jean Gerson *Le montaigne de contemplation* c. művét, továbbá Tinctoris *Complexus effectuum musices* c. művének a zene hatásairól írott megfogalmazásai is sejtetik a kontempláció, mint gondolati háttér jelenlétét. I.m., 146.

Carlier-t bízta meg, a kész szövegek alapján pedig az ekkor a Savoyai udvarnál szolgáló Du Fay komponálta a liturgikus dallamokat; ezek magukban foglalják az ünnephez kapcsolódó mise ordináriumait és propriumait, valamint a teljes zsoltó énekanyagát is.¹²² Ennek tudatában mindazt, amit Carlier a zenéről ír, akár Du Fay saját gondolataiként is elfogadhatnánk. Megfogalmazása emlékeztet Tinctoris gondolkodására is, de használja ugyanazokat az új-platonikus elemeket és terminusokat, melyeket Cusanusnál olvashattunk. A szent zenével kapcsolatos elvárás a következőképpen fogalmazódik meg:

Az első [elvárás], hogy [a szent zene] tükrözze a mennyei örömeket. Az édes hangzású és a jól szerkesztett zene az Urat szüntelenül dicsérő és imádó angyalok képzetét közvetíti számunkra.¹²³

Majdnem szó szerint ugyanezt írta le Manetti a firenzei dómban felhangzó motetta hallgatása kapcsán: „...a hallgató kétségkívül azt hihette, Isten és az angyalok zenéjét hallja.” Manetti az „édes” hangzás (*dulcedo*) kifejezést is használja, mely az angol hatás, elsősorban Dunstable kapcsán kerül be a zenei szóhasználatba és többek között a terc használatának jellegzetesen angol gyakorlatára, illetve egyáltalán a terc, mint harmónia-alkotó tényező a korábbihoz képest – részben a *fax-bourdon* technika elterjedése miatt is – gyakoribb használatára is utalhat.¹²⁴ Maga a szó ugyanakkor jelenti azt a spirituális hatást is, amit az ilyenfajta zene a hallgató lényére gyakorol; ebben az értelemben használja Tinctoris is: „*Non autem Deus ipse suavissimus dulcedinem vocis in ecclesia resonantis audire peroptaret, nisi hec illum miro quidem modo delectaret.*” „Nem maga az Isten kívánná oly nagyon hallani a *legédesebb* hangokat zengeni templomaiban, hacsak nem gyönyörködtetné őt különleges módon.”¹²⁵

Az említett szerzők gondolatmenetéből, valamint Manetti elragadtatott szavaiból kirajzolódik, hogy a szakrális polifónia a kontempláció fokozataihoz hasonló hatást gyakorolhat a hallgatóra akkor is, ha az illető éppen nem célzottan kontemplatív gyakorlatban

122 Hagh, Barbara: „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988.): 361-373. 362.

123 Gilles Carlier: *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis*. Idézi: Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 149.o.

124 Bent, Margaret: *Dunstable*. Grove Music Online. web:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008331?rkey=oJNBw&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

Az angol hatásról, elsősorban Dunstable kapcsán Martin le Franc is ír *Le champion de dames* című 1440 körül íródott költeményében *contenance Angloise*-ként. Fallows, *Dufay*, i.m., 19-20.

125 Tinctoris, Johannes: *De inventione in usu musicae. De effectu*.

Web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusic/#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

vesz részt. Másként fogalmazva a többszólamú liturgikus zene ilyen hatása a zene sajátos természetéből fakad, tehát akkor is „működhet”, amikor a szerző nem, vagy nem kifejezetten kontemplációs médium gyanánt alkotja művét.¹²⁶

A *Nuper rosarum flores* nem alapítványi módon létrehozott liturgikus alkalomra íródott és nem is abból a szándékból született, hogy kontemplációs gyakorlat hatékonyságát segítse. Nosow megjegyzi, hogy a kontemplációs motetták rendszerint nem költött szövegre, hanem egy már létező és ismert vallásos költeményre íródnak, tekintettel arra, hogy a hallgatót nem intellektuális kalandra, hanem szemlélődő elmerülésre hívják.¹²⁷ Az ismert szöveg alkalmasabb erre, mint az ismeretlen. A kontemplációs motetták továbbá nem már létező liturgikus alkalomra – például naptári ünnepre, vagy templomszentelésre – íródnak, kihangsúlyozván ezzel függetlenségüket az anyagi világ időben változó tényezőitől; éppen e tényezők azok, melyekből a hallgatót kiemelni igyekeznek. A *Nuper* ezzel szemben egy konkrét alkalomra, a *Santa Maria del Fiore* katedrális felszentelésére íródott és költött szöveget használ, vagyis nem a nosow-i értelemben vett kontemplációs motetta. A jelenlévő fültanúk beszámolójából ugyanakkor kiolvasható, hogy ennek ellenére előidézhettek bennük olyan lélektani változásokat, melyek jellemzően a kontemplatív elmélyülés sajátosságai. Nem egyértelműen megválaszolható kérdés, hogy példának okáért Manetti lelkesült mondatai valódi spirituális élményről tanúskodnak-e, vagy nem többek pusztán irodalmi kliséknél; ez utóbbi esetben is hangsúlyoznunk kell, hogy az ilyen módon megszerkesztett irodalmi klisék fogalomkészlete is a kontemplációs gyakorlatok fentebb idézett leírásaiból származik, mely fogalomrendszerben a művelt humanista írók otthonosan mozognak.¹²⁸

Gianozzo Manetti beszámolója mellett egy másik személy írását is figyelembe kell vennünk, Lapo da Castiglionchio, pápai hivatalnok *De curiae commodis* című párbeszéd formában megírt művét. A *De curiae commodis* 1438-ban íródott és a pápai udvar életének kritikától sem mentes bemutatására vállalkozott. A pápai kúria liturgikus zenei gyakorlatáról szóló rész tehát nem konkrétan a dómszentelés eseményéről számol be. Tekintettel arra, hogy ebben az időszakban IV. Jenő és udvara Firenzében tartózkodik, Castiglionchio élménye is a

126 Ezt bizonyítja Tinctoris beszámolója is, aki Bruges-ben hallotta *Jean de Cordoval* és *Jean Fernandez*, a két híres vak viola-játékos szereplését, akik a Martin le Franc által is említett savoyai ünnepségen is jelen voltak. A két vak zenész hallgatása közben Tinctoris saját lelki-szellemi élményéről éppen azokkal a kifejezésekkel számol be, melyeket a kontemplációról szóló írásművekből ismerünk. Page, Christopher: „Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music.” *Journal of the American Musicological Society* 49/1 (1996. Spring): 1-31.

127 Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 144.

128 Ami egyértelműen kijelenthető, hogy a terminológiában otthonosan mozognak, ami csak feltételezhető, hogy a személyes praxis szintjén is rendelkeznek tapasztalattal.

városhoz kapcsolódik; azt, hogy az általa leírt ceremónia a *Santa Maria Novella*, vagy a *Santa Maria del Fiore* templomban zajlott-e le, nem tudjuk. Castiglionchio Manettihez hasonlóan hangsúlyozza a szakrális környezet összes elemének élményét, a látvány, az illatok, virágok, füst, képek, szobrok, ruhák és nem utolsósorban a himnuszok, zsoltárok és a többszólamú zene *együttes* hatását, vagyis azt az általa jól ismert eszköztárat, mely más liturgikus környezetben a szemlélődő gyakorlatok folyamatát hivatott segíteni.¹²⁹

A jelenlévők beszámolóinak egyik kulcsfogalma az „angyali” kifejezés. Carlier is hangsúlyozza azt az elterjedt gondolatot, miszerint a földi zene a mennyei-angyali zene visszfénye, utánzata.¹³⁰ Amikor Manetti angyalok érkezéséről beszél, e gondolatot visszhangozza. A művészet maga, azon belül a zene éppen e hasonlósága által képes a tudatot a kontempláció szintjeinek megfelelően magasabbra emelni. Tinctoris szerint „A zene felemeli az e világi tudatot.”, illetve „A zene extázist okoz.”;¹³¹ nem lényegtelen megjegyezni, hogy ez utóbbi frázis esetében Tinctoris többek közt Arisztotelészre hivatkozik, aki a Politika 8. könyvében írja, hogy az „olympusi melódiák elragadtatóvá teszik a lelket”.¹³² Manetti megjegyzi azt is, hogy fogalma sincs, mit élt át a többi hallgató, ő csak a maga nevében nyilatkozhat.¹³³ Tapasztalata tehát tökéletesen személyes, ahogyan a szentviktori szerzetesek tanítása szerint a kontempláció lépcsőfokai is egyre inkább a közösségi élménytől távolodva az egyéni átélés felé közeledve realizálódnak. Sixten Ringborn a következőképpen utal ugyanerre: „A vallásos kép az egyéni imaélet területéhez tartozik, ahol a kép valójában az ima és az áldás címzettje, illetve a meditáció ösztönzője, eszköze; e meditáció megelőző állomása a kontempláció magasabb fokának – az elme kép-nélküli állapotának –, ahol külső segítségre továbbá nincs szükség.”¹³⁴

129 Lapi Castelliunculi: *De curiae commodis* Dialogus. Idézi: Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 157.

130 Gilles Carlier: *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis*. Idézi: Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 149.

131 Tinctoris, Johannes: *De inventione in usu musice. De effectu*. 8 és 13. Web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventionetsumusice/#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

132 „*Melodiae Olympi faciunt animas raptas*.” I.m. web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventionetsumusice/#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

illetve Tinctoris, Johannes: *Complexus effectuum musices. X*.

web: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCOM> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

133 „[...] *de me ipso idoneus testis sum*.” „[...] csak a magam nevében nyilatkozhatom.” van Eck, *Giannozzo Manetti on Architecture: the Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae of 1436*, i.m., 475.

134 Idézi: Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 147.

Lapo da Castiglionchio költői párbeszédének Angelo-ja (valószínűleg a névválasztás sem véletlen) még hozzáteszi mindehhez azt is, hogy ő, aki jelen volt a nevezetes eseményen a hangok hatására „elragadtatott, túl minden ésszerűen elgondolhatón”, függetlenné vált mindentől, ami emberi, valójában magától az embertől, tehát önmagától is, és „felemeltetett [...] az Isten asztalához.”¹³⁵ Ha Castiglionchio szavait komolyan vesszük – és miért ne tennénk? – akkor az általa leírt élmény már-már a szentviktori szerzetesek és Cusanus által körvonalazott harmadik kontemplációs fokozatra, a *mentis alienatiora* emlékeztet bennünket. A *mentis alienatio* esetében fontos hangsúlyozni a szó *tébolyodott, eszét vesztett*, illetve a valóságtól eloldódott, függetlenedett jelentését. Castiglionchio Angelo-ja pontosan ezekről beszél, akárcsak Tinctoris az *extázis* kapcsán.

Ha ezek után még kétségünk maradna a felől, hogy a Firenzei Katedrális felszentelésének ünnepén a ceremónia elemeinek, de mindenek előtt a *Nuper rosarum flores* motetta hallgatásának hatására a jelenlévők közül egyesek spirituális értelemben a kontempláció harmadik fokáig juthattak, afelől nem lehetnek kétségeink, hogy a második lépcsőfokot (*mentis sublevatio*) sokan elérték. A következőkben kiemelem Manetti azon kifejezéseit, melyek erre engednek következtetni, mellettük zárójelbe teszem a szemlélődés második – *mentis sublevatio* – fokozatának négy megvalósulási lehetősége közül azt, amelyre az idézett szavak asszociálni engednek: „a hallgató füle megtelt az édes hangzásokkal”, „istenek paradicsomi énekének hihetetlen édességét suttogta fülünkbe” (*ebrietas spiritus*), „hangok szárnyaltak fel az égig”, „mint angyali és isteni énekek”, „oly mértékben, hogy elbűvölte a hallgatóságot, mintha szirének énekelnének”, „az angyalok a mennyben hasonlóképpen ünnepelnek e napon évről évre”, „angyali hangszerek hangjai” (*scilicet iubilus*), „e pillanatban oly nagy gyönyör részese voltam”, (*spiritualis iucunditas*) „nem tudhatom, mások mit éltek át” (*liquefactio, sublevatio*).

Az angyalok gyakori említése további megjegyzéseket tesz szükségessé. Szóba került korábban a „közvetítő szerep” számtalan megnyilvánulása a középkori liturgikus gyakorlatokban, így a motetta közvetítő szerepe a személyes lét és a személy fölötti lét között (összefüggésben azzal, hogy e műfaj középüti helyezkedik el a chanson és a mise-kompozíció

135 Itt lehetetlen nem asszociálni Szent Pál szavaira: „Ismerek egy embert a Krisztusban, aki tizennégy évvel ezelőtt (ha testben-é, nem tudom; ha testen kívül-é, nem tudom; az Isten tudja) elragadtatott a harmadik égig. És tudom, hogy az az ember, (ha testben-é, ha testen kívül-é, nem tudom; az Isten tudja), elragadtatott a paradicsomba, és hallott kimondhatatlan beszédeket, amelyeket nem szabad embernek kibeszélnie.” 2Kor. 12:2-4. Károli Gáspár (ford.) Lapi Castellunculi: *De curiae commodis* Dialogus. Idézi: Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 157.

között), a templomi kórus közvetítő szerepe földi lét és transzcendencia között (lévén tagjai klerikus személyek, akiknek életfeladatuk is e közvetítés), valamint Szűz Mária közvetítő szerepe a tisztítótűzben eltöltött idő lerövidítése, a bűnök bocsánata és Szent Fiának kiengesztelése érdekében (hiszen Mária az Isten Szülőjeként a megnyilvánulatlan és a megnyilvánult lét határvonalán áll). Ezen a ponton szólni kell az angyalokról is, mint olyan, az ember és az Isten között megvalósuló létformáról, melynek a közvetítő szerep ugyancsak a sajátja, részben az őrzőangyal személye révén, részben az üzenetvivő angyalok, esetünkben leginkább Gábiel arkangyal kapcsán. Jól tudjuk, hogy olyan templomokban, ahol a polifon kompozíciók felső szólamait a templomi kórusban gyermekek szólaltatták meg, az ő gyermekiségük és gyermeki hangjuk az angyalok alakjával és az angyalok énekhangjával került analógiába.¹³⁶ A pápai kórus korábban említett 10 tagja között nem voltak gyermekek, a felső szólamok felhangzása kapcsán Manetti mégis angyalokra asszociál; a földi zene, mint az angyali zene utánzata, *imitatio*ja ezek szerint nem csak akkor válik aktuális gondolattá, amikor valóban gyermekek hangja csendül fel.¹³⁷ Az *imitatio* fogalmának fontossága ilyen módon egyre inkább körvonalazódik, és e gondolati szálon mintegy tíz évet visszafelé haladva Kempis Tamás *Imitatio Christi* című művéhez jutunk, mely megírása után hamarosan a hívők egyik alapvető olvasmányává válik.¹³⁸

Az „angyali zene”, vagy az „angyalok éneke” gyakran feltűnik olyan zenetudományos traktátusokban, melyek a zene definícióját és eredetét boncolgatják. Tinctoris a már többször idézett *De inventione in usu musice* című művének vége felé a Mennysországra jutott lelkekről írja, hogy „lelkük Isten kezében van, betérve a mennyei Jeruzsálem városába szüntelenül énekelnek az Úrnak az ő angyalainak társaságában.”¹³⁹ Tehát az angyali lét egyik fontos tevékenysége az éneklés és az énekkel dicsőítés, ilyen módon az

136 I.m., 81 és 149-150.

137 Ha hihetünk az Edili 151 jelű graduále Zanobi Strozzi, vagy Francesco di Antonio del Chierico által festett egész oldalas képnek, akkor a kórus a pápa érkezésekor az templom ajtajában állt és feltehetően processzió antifónát énekelt. Később, a liturgia alatt a 10 énekes a Brunelleschi által emelt ideiglenes fa kóruskarzaton állt, itt volt elhelyezve a templomszentelési liturgia fontos tárgyi elemeit jelentő 12 apostol szobra is. King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 173.

138 Az *Imitatio Christi* keletkezési ideje is és szerzőjének kiléte is vitatott. A hagyomány a 15. század első vagy második évtizedében keletkezett művet az ágostonos Kempis Tamásnak tulajdonítja. Bizonyos ugyanakkor, hogy – szerzőjétől teljesen függetlenül – az *Imitatio Christi* szemléletmódja egészen Szent Agostonig nyúlik vissza és valószínű, hogy a mű maga több korábbi lelkeségi írás gyűjteménye. Kempis Tamás: *Krisztus követése*. Jelenits István (ford.) Rónay István előszava. (Budapest: Ecclesia, 2007.) 6-9.

139 „*anime eorum in manu Dei existentes, supernam illam civitatem Hierusalem introierunt, Deo quidem suo in conspectu angelorum continuo psallunt.*” Tinctoris, Johannes: *De inventione in usu musice. De effectu*. web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneeetusumusice/#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

ember a zenét voltaképpen az angyaloktól tanulta. Érdeemes itt visszaemlékezni arra a hagyományra, ami a gregoriánt nem e világi eredetűnek tartja: Szent Gergely pápa korabeli ábrázolásain a fehér galambként alászálló Szentlélek közvetíti a zenét az ember számára (ismét egy közvetítés Isten és ember között). Az előzőekhez Tinctoris még azt is hozzáteszi, hogy e mennyei „éneklés” nem pusztán hasonlat, vagy allegória, nem kizárólag a tudatban végbemenő képzet, hanem olyan valóságos mennyei hangok megszólalása, melyeknek forrása számunkra ismeretlen.¹⁴⁰ Vagyis a földi zene eredete az angyali zenében keresendő (a földi művészetek az angyali „művészeteket” utánozzák, *imitálják*), de az angyali zene eredete az ismeretlenbe vész.

Amikor a motetta felső szólamainak duettje felhangzik, e duett „mint angyali és isteni ének” szólal meg.¹⁴¹ A korabeli hallgató a fent vázolt hagyomány tudatában önkéntelenül is az angyalokra és zenéjükre asszociál. Nem lényegtelen, hogy a kezdő duett „angyali” zenéjének hangjait, mint említettem a *Quomodo fiet istud* kezdetű Mária-antifóna díszített változata adja, mely itt az első frázisban a művelt hallgatóság számára felismerhető. A „*quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco...*” [Luk 1,34] mondat Mária válasza az angyal szavára. Hogy a kórus tagjai mennyire tudatában voltak e szakrális feladatuknak, bizonyítja többek között egy írás *Jean Gerson*nak, a párizsi egyetem kancellárjának tollából, aki a *Notre Dame* ceremóniális szabályairól rendelkezve írja a következőket: „úgy kell szolgáljanak [t.i. a kórista fiúk], mintha valóban Isten angyalai volnának”.¹⁴² A zene az

140 „*Quod sane fieri non solum mente, sed etiam aliqua voce cuius instrumentum spirituale nobis ignotum est, ad maiorem iocunditatem divine quoque glorie manifestationem (quemadmodum superius de concentu angelico in celis diximus) pie credendum opinamur.*” „Jámbor módon kell tudomásul vennünk, hogy mindez nem csupán az elmében játszódik le, hanem olyan hangok által, melyek szellemi forrása számunkra ismeretlen. Mindez még nagyobb gyönyörűséget okoz, de egyszersmind kinyilatkoztatja a mennyei dicsőséget; éppen úgy, ahogyan ezt korábban az angyali harmóniáról elmondtuk.” I.m.

141 Ez a korabeli hallgatóság számára nyilvánvaló, szinte közhely. A Toszkán egyházközségek liturgikus gyakorlatának szabályrendszere Cremonai Sicardus *Mitrале*-ján alapszik (*Episcopi Mitralis de Officiis* – 1205). Siena misekönyve például Sicardusra alapozva írja a következőket: „a kántor és helyettesei tökéletes és *kontemplatív* állapotban éneklék az Alleluját a pulpitról, mintha a Mennyországból tennék. *Ők nem emberek, hanem angyalok* [kiemelések általam].” „*Alii sunt perfecti et contemplativi, qui Alleluia in pulpitis concinunt, quorum conversatio est in celis.*” Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a „pulpitus”, vagyis a szentélyrekesztő maga is közvetít a templomhajó és a szentély között, átvitt értelemben pedig az ember és a transzcendencia között. Amikor az „angyali” énekesek a szentélyrekesztőn foglalnak helyet, közvetítő szerepük mindkét említett értelemben megvalósul. Brand, Benjamin: „Singing from the Pulpit: Improvised Polyphony and Public Ritual in Medieval Tuscany.” In: Benjamin Brand, David J. Rothenberg (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond – Liturgy, Source, Symbolism*. (Cambridge University Press, 2016.) 55-71. 65. Igen beszédes adat, hogy a szentélyrekesztő neve Itália bizonyos területein „ponte”, vagyis „híd”, mely elnevezés az építmény alakján túl céloz annak konkrét és átvitt értelemben vett funkciójára egyaránt. Jung, Jaqueline E.: *The Gothic Screen; space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*. (Cambridge University Press, 2013.) 2 és 45-46.

142 Idézi: Nosow *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 150. Ez az elvárás mindazonáltal nem minden esetben valósult meg tökéletesen. A cambrai-i katedrális jegyzőkönyvében például található egy

imitatio által emlékezteti a hallgatót valamire, ami az ő lényé legmélyén jelen van és megelhető, ami a kontempláció gyakorlatának végcélja, ezáltal eloldja a tudatot az e világi tényezőktől (közösség, körülmények) és szelíden a belső önmaga felé fordítja tekintetét. A korabeli beszámolók kétséget kizáróan tudósítanak bennünket e hatás különböző fokozatainak megvalósulásáról a dóm felszentelési szertartásán a motetta hallgatása közben, és e beszámolók tökéletesen összecsengenek azokkal az értekezésekkel, melyek egyrészt a zene mibenlétéről és működéséről, másrészt a szemlélődés gyakorlatáról és megvalósulási szintjeiről tanítanak.

2.3.6. A *Nuper almos rose flores* szekvencia az Edili 151-ben

Mária közbenjáró szerepe a dómszentelés eseményével kapcsolatban számos ponton felmerül; elsőként természetesen abban a tényben körvonalazódik, hogy a templom Máriának szentelt épület, elnevezése pedig *Santa Maria del Fiore*. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a templomszentelési liturgia tematikáját és szimbolikáját is áthatja a Mária-tisztelet, különösen igaz ez az 1436-os firenzei dómszentelésre.

A korábban tárgyalt Edili 151 jelű díszes graduále (MS Aedilium) – mely jelenleg a Biblioteca Medicea Laurenziana tulajdonában van – az Angyali Üdvözlés ünnepével indul, majd a 7. fóliótól kezdve a templomszentelési liturgia énekeit tartalmazza. A dallamok között a 10v-15v fóliókon egy szekvencia található *Nuper almos rose flores* szövegkezdettel. A dallammal kapcsolatban Wright vetette fel Du Fay szerzőségét, részben a *Nuper* motetta és a *Nuper* szekvencia szövegeinek hasonlósága miatt, részben pedig azért, mert a szekvencia minden sora G, vagy D hanggal indul (G. D.: Guillaume Du Fay).¹⁴³ Phelps vitatja ezt az álláspontot arra hivatkozva, hogy az Edili 151 készítése több mint 10 évvel a dómszentelés után kezdődött el, amikor Du Fay már ismét Cambrai-ban tartózkodott.¹⁴⁴ Mindamelllett a Modena B kódex összeállítása is öt évvel a firenzei esemény után vette kezdetét, igaz ugyan, hogy a Modena B esetében Du Fay személyes közreműködésével is számolunk, legalábbis a feltételezés szintjén. A szekvencia-dallam kézírata persze minden további nélkül túlélhet pár

bejegyzés, mely szerint büntetés illette azokat a kórista fiúkat, akik éneklés közben nyers húsdarabokat dobáltak egymásnak a két kóruskarzat között. Wright, Craig: „Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550.” *The Musical Quarterly* 64/3 (1978. July): 295-328. 296-297.

143 Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 435.

144 Phelps, Michael K.: „Du Fay's Hymn Cycle and Papal Liturgy During the Pontificate of Eugene IV.” *Musica Disciplina* 54 (2009.): 75-117. 82.

évtizedet a dóm könyvtárban, míg végül pazar kivitelű lejegyzésre nem kerül egy graduáléban. Planchart igen lényegre törő megfogalmazása szerint bár nincs rá bizonyíték, de egyszerűen nem lehetett más a *Nuper almos rose flores* szerzője, mint Du Fay.¹⁴⁵

Maga a dallam egy ismert viktoriánus szekvencia, a *Laudes crucis attolamus* laza átszerkesztése. Az új dallam ilyen módon történő megalkotása egy régebbire alapozva bevett gyakorlata volt a 15. századi gregorián dallamírásnak.¹⁴⁶ A szerzőség kérdésével kapcsolatos további adalék lehet viszont a szekvencia szövegében található szójáték, mely az *Ecclesiae militantis* motettához hasonlóan kihasználja a „Gabriel” név kétféle értelmezhetőségét. *Gabriel* egyrésztől Gábiel arkangyal, Jézus születésének bejelentője, másrésztől IV. Jenő pápa eredeti keresztneve (Gabriele Condulmer). Az *Ecclesiae militantis* motettában – ahogyan Vikárius László felhívja rá a figyelmet – két különböző Tenor cantus firmust találunk, melyek szövegkivágatát összeolvasva félreérthetetlen járulékos üzenetre bukkanunk. A Tenor I szövege „*Ecce nomen Domini*” („íme az Úr neve”), a Tenor II szövege „*Gabriel*”. E kettő összeolvasva: „Íme az Úr neve, Gábiel.”¹⁴⁷ Bár az *Ecclesiae militantis* motetta datálása vitatott, annyi kijelenthető, hogy IV. Jenő pápa számára íródott és az ő személyével kapcsolatos valamely fontos egyházi eseményen hangzott el; egyik feltevés szerint ez IV. Jenő beiktatása volt 1431. március 11-én.¹⁴⁸ A szövegpolifónia célzása egyértelművé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a Tenor I cantus firmusa advent első vasárnapjának, míg a Tenor II cantus firmusa az Angyali Üdvözlés ünnepének liturgikus énekanyagából való. Mindkét ünnep egyfajta kezdet, az egyik az egyházi év kezdete, a másik Krisztus földi működéséé. Gabriele Condulmer pápává koronázása IV. Jenő néven az egyház újjászületésének, megújulásának jeleként csapódott le a korabeli keresztény világ reményeiben. A két cantus firmus összeolvasása által létrejövő intertextualitás üzenete tehát egyértelmű.

A *Nuper almos rose flores* szekvencia szövegében ugyanez a játék történik meg egyetlen mondaton belül: „Azon a napon, melyen Gábiel betöltött téged a mennyei szózáttal, Néked ajánlja e templomot.”¹⁴⁹ A „Gabriel” szó tehát mindössze egyszer hangzik el a

145 Planchart, *Guillaume Du Fay. The Works*, i.m., 542-543.

146 I.m., 543.

147 Vikárius László: „*Ecce Nomen Domini* és *Isti Sunt Due Olive*. Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” *A Magyar Zene tudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zene tudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányát átdolgozott változata. Magyar Zene L/1 (2012. február): 5-29. 16-17.*

148 Du Fay, Guillaume: *Ecclesiae militantis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia 02/07* (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 14.

149 „*Nunc et die qua te verbo / Complet Gabriel eterno / Tibi templum dedicat.*” Idézi: Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 436.

mondatban, de kétféle értelemben: a mondat első felében Gábiel arkangyalként, a második felében IV. Jenő pápaként.

A szöveg számos, a dómszenteléssel kapcsolatos konkrét utalást tartalmaz. Említi az arany rózsát, de a Brunelleschi által emelt fa-járdát is, melyen a pápai processió eljutott a *Santa Maria Novella* kolostortól a dómig. Témánk szempontjából fontosabbak azonban azok a frázisok, melyek részben Mária közbenjáró szerepére utalnak, részben a Mária-költészet és szerelmi költészet összefonódására szolgálnak példaként. Az egyik ilyen szókapcsolat a „stella matutine”, „reggeli csillag”, vagy „esthajnal csillag”, ami más liturgikus dallamszövegekben nem ritkán „stella maris”-ként, „tengernek csillaga”-ként jelenik meg és mivel a *Vénusz*ről van szó, egyértelműen az ókori Vénusz-hagyományból származik. A témánk szempontjából legfontosabb szakasz ugyanakkor az utolsó versszak, mely a korabeli imádságos lelkület leglényegesebb gondolatát mondja ki: Mária az, aki a legközelebb áll a második személyhez, Szent Fiához, ezáltal kérheti őt bűneink megbocsátására.¹⁵⁰

Wright végül megjegyzi, hogy Du Fay – vagy a költemények ismeretlen szerzője – egyszer sem használja a „basilica”, „cathedra”, vagy „ecclesia” szavakat, sem a motettában, sem a szekvenciában, hanem minden alkalommal egyedül a „templum” szót alkalmazza; a „templum” jelentése pedig nem korlátozódik az épített templomra, hanem a templom-hagyomány teljes fogalom- és eszmekörét lefedi.¹⁵¹



6. kép. Du Fay (?): *Nuper almos rose flores* – szekvencia; MS Aedilium (Edili 151 10v)

Kép: Sándor László; a Biblioteca Medicea Laurenziana szíves engedélyével

150 „*Virgo mater; virgo pura, / Nam te nostri tenet cura / Pium nos ad filium. / Pium purga nos ad natum / Ne respectet iam reatum / Sed preces humilium.*” I.m., 436.

151 I.m., 437.

***Nuper almos rose flores* – szekvencia (MS Aedilium; Edili 151 fol. 10v-15v)**

<i>1. Nuper almos rose flores</i>	Recently the man ruling the doors
<i>Homo regens celi fores</i>	Of heaven gives bountiful flowers of
<i>Tibi virgo virginum,</i>	The rose to you, virgin of virgins,
<i>Tibi stelle matutine</i>	To you, morning star,
<i>Dat et edit Florentine</i>	And presents at Florence
<i>Donum gemmis fulgidum.</i>	The shining gift with gems.
<i>2. Nunc et die qua te verbo</i>	Now, on the day on which Gabriel
<i>Complet Gabriel eterno</i>	Fills you with the eternal word,
<i>Tibi templum dedicat.</i>	He dedicates to you the Temple.
<i>Quis enarret quo tumultu</i>	Who can tell of the tumult,
<i>Quo tum corde quo tum vultu</i>	With what hearts and faces
<i>Tibi quisque iubilat.</i>	All cry joyfully to you.
<i>3. Cum pons vivis ligno structus</i>	A wooden bridge for the living
<i>Apparatu miro fultus</i>	Supported by a wondrous structure
<i>Alte portat curiam.</i>	Carries the curia on high.
<i>Portat papam portat fratres</i>	It carries the pope, the friars
<i>Et pastores et abbates</i>	The priests and abbots
<i>Quasi throni gloriam.</i>	Like the glory of the throne.
<i>4. Quis enarret quo tumultu</i>	Who can tell with what tumult,
<i>Quo tum corde quo tum vultu,</i>	With what hearts and faces
<i>Grandis edes ungitur.</i>	The great edifice is anointed.
<i>Non est orbi templum tale</i>	No temple in the world is like it,
<i>Neque gaudium equale</i>	Nor is there joy that can equal
<i>Ut in templo panditur.</i>	That displayed in the Temple.
<i>5. Quis enarret quo tumultu</i>	Who can tell with what tumult,
<i>Quo tum corde quo tum vultu,</i>	With what hearts and faces
<i>Virgo, tibi concinit.</i>	[The clergy] sings to you, virgin.
<i>Virgo, clerus laudes cantat</i>	Virgin, the clergy sings your praises,
<i>Super angelos exaltat</i>	Exalts you above the angels
<i>Nempe celum convenit.</i>	For so is the duty for heaven.
<i>6. Virgo mater, virgo pura,</i>	Virgin mother, virgin pure,
<i>Nam te nostri tenet cura</i>	(We pray to you) for you are
<i>Pium nos ad filium.</i>	Solicitous for us before the merciful son.
<i>Pium purga nos ad natum</i>	Plead our cause before the merciful son
<i>Ne respectet iam reatum</i>	Lest he not regard (our) sin
<i>Sed preces humilium. Alleluja.</i>	But the prayers of the humble. Alleluia.

3. Templom és motetta

3.1. Bevezetés

A *Nuper rosarum flores* motetta mélyreható ismeretéhez elengedhetetlenül fontos figyelembe venni a motetta és a templom – a konkrét épület, valamint az általános értelemben vett templom, mint fogalom – kapcsolatát. Lévén templomszentelési motetta, a *Nuper rosarum flores* vizsgálatánál foglalkoznunk kell a *Santa Maria del Fiore* katedrálissal, úgy is, mint konkrét építészeti alkotással és úgy is, mint a kor általános felfogását tükröző, azt emblemikus és összegző módon megjelenítő példával. A motetta zeneszerzői megoldásai és a konkrét épület közötti vélt vagy valós kapcsolatok – ahogyan a későbbiekben látni fogjuk – vita tárgyát képezik mind a mai napig, továbbá az is az eldöntetlen kérdések közé tartozik, hogy e kapcsolatok keresésében mennyire mélyre van lehetőségünk leásni. Az épület és a motetta közötti kapcsolat a „belemagyarázások” kiapadhatatlan forrása, erre a témával foglalkozó zenetudósok egy része sosem mulasztja el felhívni a figyelmet. Ugyancsak vita tárgya az egyébként nyilvánvalónak és tényszerűnek elfogadott összefüggések és analógiák mögötti zeneszerzői tudatosság kérdése, mely kérdést egyébiránt nem mindenki tartja egyformán fontosnak.¹

A vizsgálódásaink során felfedezett összefüggések és szimbólumok tekintetében az alkotói tudatosság felvetése csak az után történhet meg, hogy a korszak templomépitészetének filozófiai, teológiai, szimbolikai gondolkodását legalább nagy vonalakban feltártuk, valamint sorra vettük azokat az építészeti traktátusokat, melyek a 15. században közkézen forogtak. Azt, hogy Du Fay ezek közül mit ismerhetett, a legtöbb esetben csak feltételezni tudjuk, kijelenteni legfeljebb annyit lehet, hogy a korszak gondolkodói mit szoktak ismerni közülük, vagyis – ha úgy tetszik – mely gondolatok és szellemi áramlatok „voltak benne a levegőben”. Sok jel mutat arra, hogy mind maga Firenze városa a 15. században, mind a konkrét történeti esemény, vagyis a dóm felszentelésének ünnepe e szellemi áramlatok egészen sajátos találkozási pontjává vált.

1 Példának okáért az aranymetszési arányok felfedezése révén ez a kérdés meglehetősen intenzitással merül fel: a szerző előre eltervezett módon, mintegy kimérte az aranymetszési pontokat, vagy „csupán” a veleszületett arányérzéke révén kerültek éppen oda, ahova? Allan W. Atlas *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resveillies vous«* című cikkében mindkét lehetőséget felveti és úgy tűnik, nem tartja fontosnak eldönteni, hogy melyik lehetőség felel meg a valóságnak. Az aranymetszés nyilvánvaló felfedezése egy műalkotásban és annak feltételezése, hogy alkalmazása a szerző részéről tudatos és tervezett volt, elkerülhetetlenül dob fel egy újabb kérdést, nevezetesen, hogy milyen matematikai vagy geometriai módszerrel „mérte” ki a szerző az aránypont helyét, ha kimérte. Ezzel a második kérdéssel Newmann Powell és Ruth Tatlow „vitája” kapcsán foglalkozunk majd.

A kapcsolatok keresésének célpontja természetesen nem lehet csupán a konkrét templom, vagyis a *Santa Maria del Fiore* katedrális, hanem az egész gondolat-csokor, a „templom” fogalmát érintő teljes eszmeiség, melyet – többek között, bár a maga korában is különleges intenzitással – a firenzei katedrális megjelenít. Számtalan írott bizonyítéka van annak, hogy a későközépkor embere számára a templom több volt egyszerű funkcionális épületnél. Hogy mennyiben és milyen módon volt több, a további fejezetek témája lesz. A későközépkori templom-értelmezés gyökerei az antik görög kultúrában keresendők; fontos megjegyezni, hogy a 15. századra kialakult felfogás ezzel kapcsolatban – bár az idők során több jelentős változáson ment keresztül – sem tökéletesen hűtlen nem lett a görög hagyományhoz, sem szolgai másolójává nem vált. A templomépítéssel és a templomépület szimbolikájával kapcsolatos görög felfogást a nyugati kultúra számára szinte teljesen kizárólagos módon az i. e. 1. században élt római építész Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio) közvetítette. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy már Vitruvius is értelmezte a görög hagyományt, ami tehát Vitruvius révén az európai kultúrára hagyományozódott, már maga is a görög felfogás interpretációja. A későközépkor, az érett gótika, valamint a gótika utáni időszak Vitruvius-reneszánsza újabb jelentős átértelmezést rejt. Természetesen ezek az átértelmezések sem jelentenek teljes elszakadást a görög hagyománytól, illetőleg a bibliai, különösen ószövetségi hagyománytól (e két forrás egymás mellett, párhuzamosan táplálja a templomépítészet elméleti és szimbolikai felfogását). A korszak építészet-elméletének legfontosabb képviselői közül – itt Angelo dal Cortivo, Francesco di Giorgio, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Andrea Palladio, Donato Bramante és Leonardo da Vinci nevét kell említenünk – figyelmünket elsősorban Albertire irányítjuk majd, lévén Du Fay kortársa, valamint a korszak egyik legnagyobb hatású építésze és traktátus írója.

Tekintettel arra, hogy – mint említettük – a templom a korabeli elmékben lényegesen több volt egyszerű kőépületnél, fontos tisztáznunk, hogy e többlet konkrétan miben áll. A legkevesebb, amit mondhatunk, hogy a templom szakrális tér, nyilvánvalóan ebben a kontextusban magyarázatot igényel a szakralitás fogalma. A legfontosabb kiindulópont, melyet mindenek előtt figyelembe kell vennünk a templom és az ember analógiája, melynek gondolatát Vitruvius a görög hagyományból eredezteti. A későközépkor számára a templom az ember leképezése; kérdés, hogy ezt így kimondhatjuk-e a görög hagyomány esetében is. Mindamellett tény, hogy a görögök számára, de a későközépkor embere számára is már maga az ember is leképezése valaminek, valami nála magasabb

rendűnek. A középkorban közkedvelt püthagoreus hagyomány szerint a világ teremtéséért „felelős” zenei alapkonzonanciák és azok arányszámai (mindenek előtt az 1:2, 2:3, 3:4 és 1:4 arányok) meglelhetők az emberi test méretarányaiban is, vagyis az emberi test számszerűségeiben is a teremtés hangközeit „halljuk megcsendülni”.² Vitruvius kijelenti, hogy a templomépületnek ezen összefüggésrendszert kell megjelenítenie több szinten is, vagyis a templom méretarányait is az emberi test alap-arányai szerint, egyszersmind a zenei alapkonzonanciák arányszámait is az emberi test méretarányai szerint kell beállítani. A templomépület tehát ennek értelmében *imago mundi*, de ugyanígy a számarányokon, konzonanciákon nyugvó zene is az. Ebből természetszerűleg következik az építészet és a zene, mint scientia rendkívül szoros kapcsolata – melyről a későbbiekben lesz szó – de a logikus következtetés megkívánja, hogy harmadik elemként „a zenei konzonanciákból felépülő” emberi testet is ide kapcsoljuk. Ilyen módon nem megalapozatlan kijelenteni, hogy a korabeli szemlélet az emberi testet is *imago mundi*-nek tekinti, ahogyan ez Aquinói Szent Tamás alapvető jelentőségű mondatából is kiolvasható: „*spiritualia sub metaphoris corporalium*” („a fizikai testek spirituális dolgok testi metaforái”). Szent Tamás itt Dionüsziosz Areopagitészre hivatkozva tanít arról, hogy a Szellem kifejezést nyerhet a költészet képeiben, valamint tárgyakban és testekben, mint metaforákban.³ A későközépkori templomépítészet kapcsán tehát mindvégig a templomépület-konzonanciák-emberi test hármasszimbiólumrendszerét kell számításba vennünk.

Az összefüggésrendszerek komplexitását tovább növeli a gótika korának rendkívül erős Mária-tisztelete, illetve a Mária-szimbolika megjelenése a művészetekben, így a templomépítészetben is. A későközépkor legtöbb temploma Szűz Máriának szentelt templom – így a firenzei katedrális is: *Santa Maria del Fiore*. Mária személyének és Mária méhének analógiába hozása a templom épületével olyan tényező, melynek figyelmen kívül hagyása lehetetlenné tenné a kor gondolkodásának és a motetta lényegének megértését is. Panofsky megfogalmazása szerint Jan van Eyck *Madonna a templomban* c. képének Szűz Mária alakját annak rendkívüli valóság-hűsége ellenére nem úgy szemléljük „...mint valósághoz illesztett valóságos személyt”, hanem „...mint [...] emberformában való megtestesülését ugyanannak a spirituális erőnek vagy lényegnek, melyet a maga építészeti kategóriájával a Szűz Máriát körülvevő bazilika is kifejez.”⁴ Amikor a korabeli hívő a templomba belép egyszerre lép be

2 Panofsky, Erwin: *Az emberi arányok stílustörténete*. Vekerdi László (ford.) (Budapest: Magvető kiadó, 1976.) 45.

3 Aquinói Szent Tamás: *Summa Theologiae*. I. qu. I. art. 9.
web: <https://www.corpusthomisticum.org/sth1001.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

4 Panofsky, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*, i.m., 296.

önmagába és közelít a szentély (Sanctum Sanctorum), vagyis önmaga belső lényege felé, éppen úgy, ahogyan Cusanus szerint a kontempláció lépcsőfokain előrehaladva is közeledni igyekszik belső önmaga felé. A templomba lépő személy ugyanakkor egyszerismind Szűz Mária méhébe is belép, bármilyen furcsa is ez a megfogalmazás a mai fül számára. Szűz Mária méhébe, vagyis Isten Logoszának Templomába való belépésekor a hívő átvitt értelemben, de az Oltáriszentségben konkrét valóságában is magát Jézust találja. A szakrális tér fogalma ezen a ponton nyer értelmet, bár nem szabad elfelejteni, hogy a korabeli szemléletmód szerint a templom is, de a templomban tartózkodó hívő maga is szakrális tér.

Ezen a ponton fontos megemlíteni, hogy Du Fay életútján a templomszentelés mind egyházi-liturgikus, mind zeneszerzői szempontból az egyik „vezérmotívumnak” tekinthető. A három legfontosabb templomszentelési esemény, melyen Du Fay művei elhangzottak: a patrasi (*Apostolo glorioso* motetta), a firenzei (*Nuper rosarum flores* motetta) és a cambrai-i (*Missa Ave Regina caelorum*).⁵ A Cambrai Katedrális felszentelésére két és fél évvel a szerző halála előtt, 1472. július 5-én került sor.⁶ A firenzei esemény és a *Nuper* megértése szempontjából fontos figyelembe vennünk, hogy az idős Du Fay a cambrai-i templom felszentelésén egy olyan misét szólaltatott meg, melybe beemelt egy teljes szakaszt a 8 évvel korábban írott *Ave Regina caelorum III* motettájából. A szóban forgó szakasz a motettában személyes közlést tartalmaz, mivel pedig votív alkalomra írott motettáról van szó, nem meglepő, hogy a személyes közlendő ez esetben Szűz Máriához intézett könyörgés.⁷ A Cambrai Katedrális volt az a hely, ahol Du Fay gyermekkorától kezdve nevelkedett, de az is, ahol élete utolsó két évtizedét töltötte papként, egyházzeneesként. A templomhoz tehát nyilvánvalóan igen erősen kötődött. Fontos hangsúlyozni, hogy a Cambrai katedrális is Szűz Máriának szentelt templom (*Notre Dame Sainte Marie de Cambrai*). A *Missa Ave Regina caelorum* és a *Nuper rosarum flores* között számos ponton lehetne párhuzamot vonni, ha a dolgozat keretei ezt lehetővé tennék. A templom-szimbolika és a Mária-szimbolika mindkettőnél oly szorosan fonódik össze – a szerző személyes érintettségéről és jelenlétéről

5 Nem biztos, hogy a *Missa Ave Regina caelorum* kifejezetten a templomszentelésre íródott, de nagyon valószínű, hogy elhangzott azon. A mise és az *Ave Regina caelorum* motetták kérdéskörét részletesen tárgyalom *Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen* című cikksorozatomban. Sándor László: „Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen. A személyesség nyomai Du Fay Ave Regina caelorum kompozícióiban. I-II.” *Parlando* (2020/1. és 2020/4.)

web: http://www.parlando.hu/2020/2020-1/Sandor_Laszlo.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

és http://www.parlando.hu/2020/2020-4/Sandor_Laszlo.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 28.)

6 A cambrai-i gótikus katedrális már nem áll, a francia forradalom során lerombolták, helyén ma egy barokk templom látható.

7 Du Fay a szóban forgó motettában tropizálja a Mária-antifóna szövegét és személyes könyörgését e trópusok hordozzák.

nem is beszélve – hogy e két szempontot nem is lehet egymástól függetlenül figyelembe venni.

A templomépítészetéről szóló traktátusok sosem mulasztják el hangsúlyozni, hogy az épület nagy egészének megjelenése vissza kell köszönjön a kisebb egységek felépítésében, továbbá a kisebb egységek jellege a legkisebb részletek felépítésében. Fordított sorrendben fogalmazva, a kisebb részek aránya mag kell feleljen az eggyel nagyobb részek, valamint úgyszintén az egész épület arányainak. Ezt a továbbiakban Cage megfogalmazását kölcsönözve *mikro-makro struktúrának* hívom, a gótika korában ugyanis erre – az építészeti traktátusokban egyébként már Vitruvius óta sokat hangsúlyozott alapelvre – nem volt bevett terminológia.⁸ Amennyiben a templomépületet és a zeneművet analóg jelenségeknek tarjuk, az építészetben nyilvánvalóan jelenlévő mikro-makro struktúrát meg kell leljük a motettában is;⁹ erre teszünk is majd kísérletet.

8 Hacsak a Vitruvius által használt *αναλογία* „analógia” kifejezést nem tekintjük annak. Erről a későbbiekben részletesen lesz szó. Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészetéről*. III/1/1. Gulyás Dénes (ford.) (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.) 71.

9 Az önhasználó részek viszonyára Aquinói Szent Tamás a *similitudines* kifejezést használja, magát az elvet pedig alkalmazza is, többek között a *Summa Theologiae* belső szerkezetében. Panofsky hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Summa* Istenről és a Teremtésről szóló szakasza az alfejezetek tekintetében $3 \times 3 \times 3$ -as felosztást használ. Panofsky, Erwin: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Szegedy-Maszák Mihály (ford.) (Budapest: Corvina Kiadó, 1986.) 18.

3.2. A *Nuper rosarum flores* és a dómszentelés történeti háttere

3.2.1. IV. Jenő Firenzében

Tekintettel arra, hogy a firenzei dómot maga a pápa, IV. Jenő szentelte fel, felmerül a kérdés, hogy Firenze és a *Santa Maria del Fiore* katedrális mivel érdemelte ki ezt az egyszerre egyház-politikai és történelmi szempontból rendkívüli módon kiemelt és előkelő pozícióját. Du Fay a pápai kórus tagjaként két pápa, V. Márton és IV. Jenő szolgálatában is állt. V. Márton a nyugati egyházszakadás lezárásaként került trónra 1417-ben a konstanzi zsinaton (1414-1418). Nem bizonyított, de nagyon valószínű, hogy Du Fay maga is jelen volt a zsinaton.¹⁰

A konstanzi zsinaton Du Fay több fontos ismeretségre is szert tehetett, legalábbis későbbi munkaadóival való szakmai együttműködései nem nagyon magyarázhatók másként, mint a zsinat során szerzett kapcsolataival. Ilyen módon kerülhetett a Malatesta család szolgálatába is. A két család, a Malatesták és a Colonnák között 1423-ban egy esküvő miatt is szorosabb lett a kapcsolat: 1423 nyarán kötött házasságot Vittorio de Lorenzo Colonna és Carlo Malatesta, erre az eseményre komponálta Du Fay a *Resvellies vous* chanson-t. Du Fay 1428 és 1437 között volt a pápai kórus tagja.¹¹

Firenze öntudatos és reményteli jövőképéről és vágyairól korábban írtam, valamint arról is, hogy Toszkána fővárosa ekkor nem kisebb dologban reménykedik, minthogy a nyugati kereszténység új fővárosává váljon. Róma ekkor lehangoló állapotban van, gyakori lázongások színtere és szellemi állapotában is messze elmarad Firenzéétől és későbbi önmagától is.¹² A szellemi elit gyűjtőfóruma ekkor nem Róma, hanem Firenze; Marvin

10 Ezt több adat is alátámasztani látszik, többek között az a *Sanctus* kompozíció, melyet Du Fay 1426-ban írt. A szóban forgó tétel cantus firmusa Du Fay tanárának, Richard de Loqueville-nek egy ugyancsak Sanctus-kompozíciójából való. Ami viszont a cantus firmus liturgikus eredetét illeti, feltűnő, hogy az egy olyan miseordinárium ciklusban volt használatban, melyben az egyházszakadás megszűnéséért könyörögtek (*Missa ad tollendum schismam*). Loqueville 1426-ban már nem él, tehát Du Fay részéről a cantus firmus választása egyfajta gesztusnak tekinthető, melyben szeretett tanárára emlékezik, aki – és vélhetően az emlékezés módjának, vagyis a választott cantus firmusnak ez lehet a magyarázata – magával vitte őt a konstanzi zsinatra. Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, i.m., 358-360.

11 Planchart, Alejandro Enrique: „Papal Musicians at Cambrai in the Early Fifteenth Century.” In: Benjamin Brand (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond*. (Cambridge University Press: 2016.) 191-206. 197.

12 Beszédes anekdota, hogy amikor Brunelleschi és Donatello Rómában az ókori épületeket tanulmányozza, azok nagy része romos és elhanyagolt állapotban van. A növényekkel benőtt kőfalak egy részét Brunelleschinek szabály szerűen ki kell ásni. A Rómaiak tudatlanságát mutatja, hogy fel sem merül bennük, hogy a két művész esetleg a dicső ókori Róma emlékei iránt érdeklődne, egyszerűen „kincskeresőknek” tartják és emlegetik őket. Az ókori épületek állapota azért is siralmas, mert köveiket a lakosság egyszerűen elhordta építőanyagként. King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 31-44.

Trachtenberg, amerikai építéztörténész – akinek a *Nuper rosarum flores* motetta és a firenzei dóm kapcsolatáról írott cikkével a későbbiekben behatóan foglalkozom – még azt is megkockáztatja, hogy Firenze lelki szemei előtt önmaga nem csak mint új Róma jelenik meg, hanem úgy is, mint Új Jeruzsálem.¹³ Ebben a kivételes történelmi pillanatban Firenze igyekszik kihasználni a pápa szorongatott helyzetét, mert tisztában van vele, hogy ilyen módon a pápai trónt is a városon belül tudhatja. A pápai kúria csaknem tíz évre rendezi be rezidenciáját a *Santa Maria Novella* domonkos-rendi kolostorban.

3.2.2. *Salve, flos Tuscae gentis* – a másik dómszentelési motetta?

A templomszentelési ünnepség, 1436. március 25-e előtt több fontos egyházi esemény is történik, ezek között az arany rózsza átadását említettem. A másik fontos momentum, Du Fay *Salve, flos Tuscae gentis / Vos nunc Etruscorum iubar / Viri mendaces* motettájának elhangzási alkalmával kapcsolatos, ennek időpontja és politikai tartalma tekintetében is megoszlik a szaktudomány véleménye. Figyelemre méltó a motetta cantus firmusának kiválasztása, mely Planchart szerint egyedülálló Du Fay életművében.¹⁴ Du Fay ugyanis nem a gregorián dallam elejét vagy végét metszi ki, hanem egy közbülső szegmentumot, mely mindössze két szót tartalmaz, *viri mendaces*, azaz *hazug emberek*. A cantus firmus forrásául szolgáló responzórium, *Circumdederunt me viri mendaces* több liturgikus alkalomhoz is kapcsolódik, így Nagyböjt 5. vasárnapján, más néven Feketevasárnap, valamint Virágvasárnap a második vesperáson, továbbá Virágvasárnap reggeli zsolozsmáján szólalhat meg. Planchart hangsúlyozza, hogy Firenzében ebben az időszakban a dallamot Feketevasárnap énekelték, ami 1436-ban egybeesett az Angyali Üdvözet ünnepével, ilyen módon a dómszentelés napjával is. Amennyiben a dallam liturgikus funkcióját alapul vesszük, a motetta két időpontban, Feketevasárnapot megelőző nap, március 24-e délutáni vesperásán, illetve Feketevasárnap, március 25-e délutáni vesperásán hangozhatott el.¹⁵

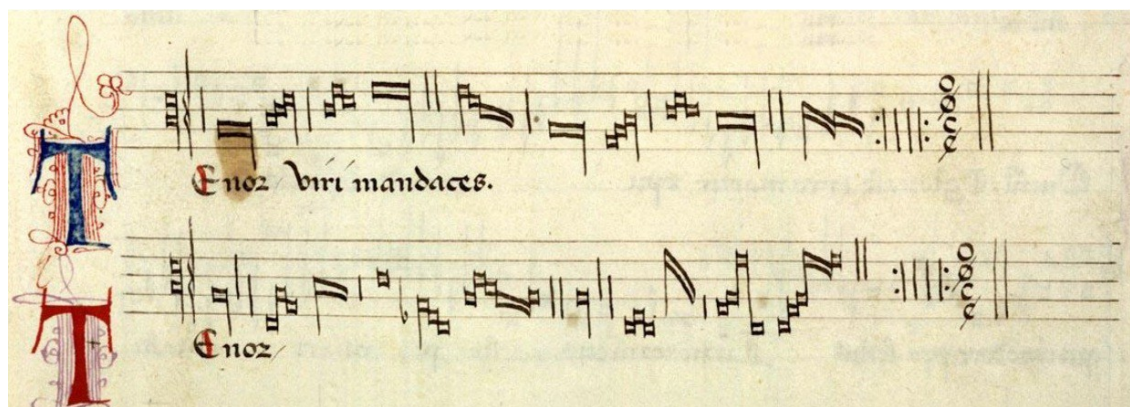
Továbbra is kérdés ugyanakkor, hogy milyen esemény adott okot a *Salve, flos Tuscae gentis* motetta megírására és megszólaltatására. Már első pillantásra is feltűnik a

13 Trachtenberg, *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence*, i.m., 761.

14 Du Fay, Guillaume: *Salve, flos Tuscae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia 02/10* (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 10.

15 I.m.

Salve, flos Tuscae gentis és a *Nuper rosarum flores* szerkezeti hasonlósága. A két motetta gyakorlatilag azonos hosszúságú, a *Salve, flos Tuscae gentis* annyival rövidebb csupán, hogy nincs a végén Amen-szakasz. Mindkét motetta 4 szakaszból áll, melyeket a tenor cantus firmus négy elhangzása generál és mindkettő megtalálható az α.X.1.11 jelű modenai kódexben. A dupla tenor szólam mindkét kéziratban egyszer kerül leírásra, de a sor elején (a *Salve, flos Tuscae gentis* esetében a végén) négy különböző menzúrajellel. A négy menzúrajel is azonos egyik, illetve másik motetta esetében, csupán a sorrendjük más. A különböző menzúrajel következtében a tenor mind a négy alkalommal más sebességgel szólal meg, e sebességkülönbségek adják a szakaszok hosszainak különbségét. A négy szakasz időaránya a *Salve, flos Tuscae gentis* motettánál [6:3:4:2], a *Nuper rosarum flores* motettánál [6:4:2:3].



7. kép. Du Fay: *Salve, flos Tuscae gentis* – Tenor I és II. Modena B (α.X.1.11) 68r¹⁶

A *Salve* izoritmikus Tenor szólamának szünetekkel történő felosztása is rímel a motetta nagy szerkezeti egységeinek időbeli arányszámaira. A 24 hangból álló tenor-dallamot Du Fay 6 db 4 hangú egységre bontja. A talea kétszer fut le a szakasz során, ilyen módon maga a talea 3 db 4 hangú egységből áll. A Tenor egy szakaszon belül megszólaló 24 hangjának (2 × 12) számszerű rendje tehát: 6 egység, mely összesen 2 × 3 × 4 hangból áll. Érdeemes megjegyezni továbbá, hogy a *Salve, flos Tuscae gentis* felső szólamai is izoritmikusak, kivéve a negyedik szakaszt, mely szabadon szerkesztett, tehát egy

16 Kép forrása: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

meglehetősen komplex és bonyolult szövetű darabbal van dolgunk. A talea a felső szólamokban is szakaszonként kétszer fut le.¹⁷

Látható, hogy a két motetta között rendkívül szoros belső rokonság áll fenn, ami első ránézésre azt a feltételezést is sugallhatná, hogy mindkét motetta a templomszentelés ünnepeire íródott.¹⁸ E lehetőséget Michael Phelps is felveti, alátámasztva azzal a megállapításával, hogy a *Triplum* szövegének *puellae* szava nem csak *nőkként*, vagy *leányokként* fordítható, hanem Firenzére, mint Róma testvérvárosára is utalhat nőnemben.¹⁹ Ennek az okfejtésnek ellentmond az a tény, hogy a *Salve, flos Tuscae gentis* motettának sem a szövegében, sem a zenei anyagában nincs semmi, ami a templomszenteléshez kötné, ellentétben a *Nuper*rel, melynek *cantus firmusa* a *Terribilis est locus iste* kezdetű templomszentelési processzió-antifóna introitusa, valamint költött szövege is egyértelműen a szóban forgó ceremónia tematikájára rímel.²⁰

A másik hipotézis a *Salve* elhangzási alkalmával kapcsolatosan Laurenz Lüttektől származik, aki lehetségesnek tartja, hogy a motetta a dómszentelést követő vasárnapon, vagyis Virágvasárnap hangzott el. Ezt a feltételezést két érv is alátámasztja. Az egyik abból indul ki, hogy bár a *Circumdederunt me* responzórium megszólaltatása Firenzében Feketevasárnap volt szokásban, Európa más részein ugyanakkor Virágvasárnap is énekelték, Lütteken szerint ilyen módon Du Fay kiindulhatott saját hazája liturgikus szokásaiból; kérdés, hogy a megrendelés engedett-e számára ekkora szabadságot. Ez természetesen még nem ad választ arra a kérdésre, hogy Du Fay miért a gregorián dallam

17 A Tenor II 32 hangjegyének szünetekkel történő felosztása is rendkívül érdekes rendet ad ki: 1:5:10 – 1:5:10. Egy color-megszólalás alatt a talea itt is kétszer fut le.

18 Fallows a két motetta mellé még odahelyezi a *Sanctus „papale”* kompozíciót is, mint a harmadik olyan művet, mely a dómszentelésre készülhetett. A *Sanctus „papale”* egy impozáns tropizált Sanctus, mely valószínűleg két kórusra íródott, egy gyerekkarra és egy felnőtt énekegyüttesre, ezek felelgettek egymással, majd együtt énekeltek az *Osanna*-szakasznál. A mű elegendően nagyszabású és ünnepélyes ahhoz, hogy el tudjuk képzelni a dómszentelési motetták mellett. Planchart ugyanakkor stiláris okokra hivatkozva a művet a bolognai időszakra datálja, 1427 novemberére. Nem valószínű, hogy a „papale” kifejezés a firenzei eseményre és IV. Jenő pápára utalna, mivel a mű kézirat forrásai közül mindössze egyben található meg, a közülük legutolsóként összeállított Trent 92-ben. Fallows, *Dufay*, i.m., 46., Planchart, *Guillaume Du Fay. The Life*, i.m., 92-93.

19 Phelps a *Salve* szövegének részletes elemzését nyújtja, a *Salve* frázisait összehasonlítva a *Divina Commedia* vonatkozó szimbólumaival. Phelps, *The Pagan Virgin? Du Fay's Salve flos, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore*, i.m., 510-511.

20 Phelps szerint ennek ellenére a *Salve, flos Tuscae gentis* egyáltalán nem alkalmatlan liturgikus megszólaltatásra és a *Nuper*, valamint a *Salve* közötti szerkezeti hasonlóság miatt evidenciának veszi a két motetta dómszentelésen való megszólaltatását. Phelps, Michael K.: *A Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.X.I.II*. PhD disszertáció. New York University, 2008. (Kézirat). 108-109.

második két szavát és nem az első kettőt választotta cantus firmusnak. A másik érv éppen e két szó háttér-értelmezéséből következik: a *virii mendaces* (hazug emberek) Lütteken szerint célozhat IV. Jenő ellenségeire, vagyis nem másra, mint a Colonnákra, akik elűzték a pápát Rómából. Ha így van, akkor Lütteken szerint a motetta a pápa jelenlétében hangozhatott el, feltehetően Virágvasárnap második vesperásán, 1436. április 1-jén, délután.²¹

A harmadik – egyben a legvalószínűbbnek tűnő – hipotézis Halford-Strevens-é, aki Lüttekennel vitatkozva felhívja a figyelmet arra, hogy a *Salve, flos Tuscae gentis* szövegének központi témája Toszkána, valamint annak fővárosa, Firenze és nem a pápa személye. A *virii mendaces* szerinte sokkal inkább céloz Cosimo de' Medici ellenségeire, mindenekelőtt Rinaldo Albizzre.²² A befolyásos Albizzi-párt 1433-ban elérte, hogy koholt vádak alapján Cosimo de' Medicit börtönbe zárják, majd 1433 szeptemberében elűzzék a városból. Az Albizzik befolyásának gyengülése után 1434-ben a város akkori vezetése visszahívta Medicit és az Albizzi családot ítélte száműzésre. Cosimo de' Medici diadalmenetben tért vissza Firenzébe egy évvel elűzése után. Azt, hogy a katedrális felszentelésének ünnepe nem egyszerűen szakrális esemény volt, hanem éppen annyira politikai is, jól mutatja, hogy a processzió útvonala érintette az Albizzi család egykori palotáját is, és mintegy tüntetőleg és diadalmasan haladt el előtte.²³

A jelenleg legvalószínűbbnek tűnő hipotézis szerint tehát a *Salve, flos Tuscae gentis* motetta egy, a Medici család által szervezett egyházi eseményen, praktikusán a dómszentelés előestéjének zsolozsmáján hangozhatott el. Továbbra is kérdés marad azonban, hogy a két motetta közötti feltűnő hasonlóság milyen üzenettel bír, illetve mi lehetett az oka az azonos időbeli arányszámok használatának (1. táblázat).²⁴

21 Lütteken, Laurenz: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle der Neuzeit*. Schriften zur Musikwissenschaft aus Muenster 4 (Hamburg, Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1993.) 294.

22 Halford-Strevens, Leofranc: *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets*, i.m., 109.

23 Brunelleschi 500 méter hosszú megemelt fa-járdát készített, melyen a pápa, a klérus és a kormányzat képviselői a tomboló tömegtől tisztességes és biztonságos távolságra végigvonulhatott a *Santa Maria Novella* kolostorban berendezett pápai rezidenciától a katedrálisig. Természetes, hogy Cosimo de' Medici is a menet részese volt. King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 172.

24 Ezen a ponton az sem kizárt, hogy a szerző párhuzamosan dolgozott a két művön, vagyis egyetlen koncepciót öntött két különböző formába.

<i>Nuper rosarum flores</i>					
	I	II	III	IV	
Brevis	56	56	56	56	= 224
Semibrevis	168	112	56	84	= 420
Minima	336	224	112	168	= 840
Menzúrajel	O	C	⊕	∅	
	6	4	2	3	
<i>Salve, flos Tuscae gentis</i>					
	I	II	III	IV	
Brevis	56	56	56	56	= 224
Semibrevis	168	84	112	56	= 420
Minima	336	168	224	112	= 840
Menzúrajel	O	∅	C	⊕	
	6	3	4	2	

1. táblázat. A két motetta szerkezeti összehasonlítása (a *Nuper Amen* nélkül)

Ha az arányszámok mögött valamilyen szimbolikus felhangot sejtünk, akkor e felhang is csaknem azonos kell legyen mindkét motetta esetében. A 6, 4, 3, 2 számsor (itt a sorrend irreleváns) szimbolikus értelmezése – mint eddig megszokhattuk – itt is több irányból történhet, a felvethető irányok egyikét a zenetudomány a templomépület méretarányainak vizsgálata felé jelölte ki. A *méretarány* megfelelése az *időbeli aránnyal* nem kevesebbet jelent, minthogy a térbeli arányt időbeli aránnyá, az idő-paramétereket, tér-paraméterekké konvertáljuk. A műalkotás ellentétpár: „kitöltöttség” és „forma”, ami megfelel az „idő” és „tér” ellentétpárjának; ennek az ellentétnek a feszültsége mentén realizálódik a műalkotás – írja Erwin Panofsky.²⁵ A hagyományos értelmezés szerint a zenében a hangmagasság jeleníti meg a teret, a hanghosszúság pedig az időt, tehát egyrészt a *forma* és a *hangmagasság* áll analógiában egymással, másrészt a *kitöltöttség* és a *hanghosszúság*. A fenti arányszámok vizsgálatánál azonban éppen a *formát* leszünk kénytelenek analógiába hozni a *hanghosszúsággal*, az épület legfontosabb hosszúsági mutatóit a menzúrajelkkel és azok időbeli következményeivel.

²⁵ Panofsky, Erwin: „A művészettörténet viszonya a művészetelmülethez.” In: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Tellér Gyula (ford.) (Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.) 108-133. 109-110.

3.2.3 A *Santa Maria del Fiore* terveinek módosulásai 1296 és 1436 között

Az épület méretei és a két motetta időtényezői közötti lehetséges kapcsolat megértéséhez fontos egy pillantást vetnünk arra a csaknem 140 évig tartó útra, mely során a firenzei katedrális a jelenlegi és végleges méreteit elérte. A *Santa Maria del Fiore* alapkövét 1296-ban rakják le, az építkezés Arnolfo di Cambio tervei szerint indul el. Az első tervrajzon szereplő templom jóval kisebb a mainál, ez igaz a főhajó hosszúságára és a kupola magasságára is. Arnolfo di Cambio tervén valószínűleg még félgömb alakú kupola szerepelt, bár az eredeti tervrajz, illetve makett nem maradt fenn.²⁶ Az eredetileg elgondolt kupola megépítése – tekintettel arra, hogy a félgömb-kupola statikailag öntartó – nem okozott volna problémát. A templom építéséért felelős szervezet, az Opera del Duomo mégis verseny és népszavazás útján új kupola tervezésére és építésére adott megbízást *Neri di Fioravanti*nak ekkor már csúcsíves és nyolcszögletű kupolaformával; ez utóbbi tényező töltötte el különös aggodalommal a grémium tagjait. Az Opera del Duomo tagjai kezüket a Bibliára helyezve minden évben megesküdték arra, hogy a kupola az elfogadott tervek szerint, *Neri di Fioravanti* kupola-makettjének mintájára fog megvalósulni; az építkezés ekkor és emiatt 51 évre leáll.²⁷

Az 1296-os alapkövetétel idején a téren a 7. században épült nyolcszögletű *San Giovanni* keresztelőkápolna áll, valamint a *Santa Reparata* templom. *Santa Reparata* a keresztényüldözések idején mártírhalált halt szűz volt, akinek tisztelete a régi templom lebontásával sem csökkent, szobra a jelenlegi katedrális főbejáratának bal oldalán látható.²⁸ A *Santa Reparata* templomot az új templom építése miatt le kellett bontani, alapzata azonban ma is látható a katedrális altemplomában. Az építkezés 140 éve során a templom méretei többször és jelentősen megváltoztak, egyetlen paraméter nem változott, a kupolacsúcs magassága. Ross King megjegyzi, hogy a kupola félköríves formájának csúcsívesre módosítása nyilvánvalóan a megkívánt 144 braccia (1 braccia = 0,58 m) elérése érdekében történt. A 144-es szám kulcsfontosságú tényező mind a templomépület, mind a motetta-templom kapcsolat szempontjából, erre a későbbiekben többször visszatérünk még.

²⁶ King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 11.

²⁷ I.m., 18.

²⁸ Egészen pontosan a másolata, az eredeti szobrot jelenleg az Opera del Duomo múzeum őrzi.

Filippo Brunelleschi az 1418-ban meghirdetett pályázaton nyeri el a kupola megépítésének jogát. Brunelleschi életében ekkor rendkívüli nehézségekkel terhelt szűk húsz év következik, míg végül személyes ellentétek, rosszakarók zaklatásai, háborús események okozta akadályoztatás és az általános szkepszis közepette sikerrel fejezi be a kupola építését. 1436. március 25-én a kupola nincsen még teljesen kész, hiányzik a tetejéről a lanterna, a kupola legfelső köre tehát nyitott. A városvezetés mégis sürgeti a templom felszentelését (a kupola szentelésére külön alkalommal, 1436. augusztus 30-án kerül sor).²⁹ A dómszentelés időpontjáról, mint szimbolikus dátumról korábban írtam, ehhez némi adalékkal szolgálhat egy egyszerű praktikus és politikai ok is: IV. Jenő ekkor még éppen a városban tartózkodik, hamarosan azonban Bázélbe utazik, hogy az évek óta tartó bázél-ferrara-firenzei zsinathoz csatlakozzon.

A katedrális mérete tehát számos módosítás után éri el mai állapotát. A motetta időbeliségének és a templom térbeliségének összehasonlításánál ezt a mai, kész állapotot kell figyelembe vennünk, továbbá azokat az okokat, melyek a többszöri újratervezés mögött állnak. A templomnak ugyanis el kellett érnie egy olyan transzparens arányrendszert, mely az Opera del Duomo tagjait a lehető legnagyobb meglepéssel tölthette el, ez az arányrendszer pedig csakis a kor püthagoreus esztétikájára rezonáló struktúra lehetett. Amennyiben tehát a templomépület és a motetta kapcsolatát ebből a szempontból vizsgáljuk, valójában nem teszünk mást, mint a püthagoraszi alapokon nyugvó későgótikus esztétika két különböző megjelenítési lehetőségét szemléljük.

²⁹ Lásd a 2. fejezet 13. lábjegyzetét!

3.3. Analógiák és „rejtett üzenetek” keresése a *Nuper rosarum flores* motettában

3.3.1. A *Nuper*, mint zenei „summa”

Ervin Panofsky összehasonlítván az érett gótikus építészetet a skolasztikus gondolkodással, párhuzamot von Aquinói Szent Tamás *Summa Theologiae* c. műve és az *amiens*-i katedrális között.³⁰ A méreteit tekintve impozáns, ugyanakkor a szerkezet szempontjából gondosan megtervezett, nagy egységekre, majd fejezetekre, valamint alfejezetekre osztott, logikailag következetesen végigvezetett bölcséleti mű – Panofsky gondolatmenetét folytatva – gótikus katedrálisként emelkedik kora skolasztikus irodalmában. A gótikus templom belső terének korábban elképzelhetetlen mérete, a terek számtani struktúrák által irányított felosztottsága, a kis részek arányainak megfelelései a nagy részek, valamint az egész épület arányaival – például a templom legfontosabb arányainak a homlokzatról való leolvashatósága értelmében – a skolasztikus teológia grandiózus írásműveivel képeznek azonos lényegyet. (Ugyanígy válnak mindketten adott esetben a gúny tárgyává is: míg maga a *gótikus* kifejezés a 3-4. századi gót támadások emlékének, egyáltalán maguknak a gótoknak a „barbár” jelzővel való azonosításából ered, addig Roger Bacon szerint Halési Alexander 1231-ben írott *Summája* „olyan nehéz, hogy csak egy ló bírja el a súlyát”).³¹ Az a megfogalmazás, hogy a későközépkor építészeti, valamint teológiai gondolkodása között hasonlóság áll fenn, pontatlan és hiányos. Helyesebbnek tűnik azt mondani, hogy az érett gótika katedrálisai, illetve a skolasztikus teológia írott alkotásai ugyanannak a nehezen definiálható lényegnek, mintegy erőforrásnak különböző megnyilvánulásai. Ebben a pillanatban a gótikus katedrális nem csupán *hasonlít* Aquinói Szent Tamás *Summájára*, hanem *azonossá* válik vele, legalábbis szellemi értelemben. És ha már a cím (Summa) szóba került, érdemes megjegyezni, hogy a szimbolikus terminus többé-kevésbé azt a bizonyos meghatározhatatlan közös lényegyet is megközelíthetővé teszi, melyet Panofsky gondolatmenetét követve „Kunstwollen”-ként definiáltunk.³² A *summa* ugyanis *összegzést, összefoglalást* jelent, abban az értelemben, hogy az általa tárgyként választott terület tudásának teljességét kvintesszencia szerűen igyekszik magába foglalni. Emellett a szó *kivonatot* is jelent, vagyis a mérhetetlenül hatalmas tudásanyagot az emberi elme számára befogadható keretek közé szorítja. Némi derűtséggel

30 Ezt a megközelítést a zenetudomány is vallja. L. többek között: Page, Christopher: *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*. (Oxford University Press, 1997.) „Cathedralism” 1-42. Panofsky, *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*, i.m.,

31 I.m., 7.

32 Lásd a 2. fejezet 116. lábjegyzetét!

olvashatjuk Aquinói Szent Tamás bevezető szavait a több ezer oldalas *Summa Theologiae* elején, melyben biztosítja olvasóját arról, hogy a teológia tanítását igyekszik amennyire lehet röviden összefoglalni.³³ A gótikus katedrális ugyancsak összegzés és kivonat, és nem csupán az építészeti szimbolika teljességét tartalmazza, de ugyanakkor komplex metafizikai világképet is közvetít. És ahogyan korábban nem születtek a skolasztikus *summák*hoz hasonló méretű írásművek, ugyanígy a csúcsív feltalálása előtt sem születtek a gótikus katedrálisok méretét megközelítő templomok.

Nem lehet más célunk, mint megfejteni a korszellem sajátosságait, mely az érett középkor szellemi eredményeinek – hogy Szent Tamás terminológiájával éljünk – *elsődleges mozgatója*, ha igazságot akarunk tenni abban a zenetudósi vitában, mely a *Nuper rosarum flores* és a firenzei katedrális közötti vélt vagy valós kapcsolatokat boncolgatja 1973 óta. A kérdés lényege az, hogy kiolvasható-e a 20. és 21. században e témában írott tanulmányok soraiból bármi olyan gondolat, mely a vizsgálat tárgyául választott korszellem autentikus szemléletét teszi lehetővé számunkra. Rolf Dammann, Hans Ryschawy, Charles Warren, Craig Wright, Marvin Trachtenberg szóban forgó cikkei egytől-egyik e kérdés megoldását ígérnek és kínálják, ennek ellenére végkövetkeztetéseik erősen eltérnek egymástól.

A felsorolt szerzők munkái elsősorban a motetta elemzésével foglalkoznak, másodsorban a hangok mögött meghúzódó számszimbolikai, vallási, liturgikus, építészeti párhuzamokat kutatják. Közülük mindössze egy, Rolf Dammann cikke közelít a motetta zenéjéhez spirituális irányból.³⁴ Warren, Wright, valamint Trachtenberg cikkeinek tárgyát egyrészt a motetta szerkezete, időbeli arányai, hangjegyeinek száma képezi, másrészt a firenzei katedrális szélességi, hosszúsági és magassági mutatói, illetve az ezek között többkevesebb kerekítéssel kimutatható hasonlóságok, netán kapcsolatok, megfeleltethetőségek. A vizsgálódás látóterében mindenek előtt ott vannak azok az adatok, melyek egzakt számításokkal valóban kimutathatók. A tenor cantus firmus (*Terribilis est locus iste*) megszólalási sebességének a négy különböző menzúrajel általi módosulása, valamint a motetta e négy különböző időtartamú tenor-megszólalás következtében előálló strukturálása matematikai tény. A motetta négy szakaszának időbeli aránysora valóban a 6:4:2:3.³⁵ Árnyalja

33 Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalata. I. rész.* Tudós-Takács János (ford.) (Budapest: Gede Testvérek Bt. 2002.) 11.

34 Dammann, *Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436)*, i.m.

35 Emily Zazulia e „matematikai tény” tényszerűségét kétségbe vonja. Érvéle azon alapszik, hogy a menzúrajelek használatának és értelmezésének mind térben, mind időben gyors és gyakori változása miatt lehetetlen megmondani, hogy két adott jel közötti matematikai viszony 1436-ban Firenzében pontosan milyen. A menzúrajelek használatának egyéni szokásai is lehetnek, továbbá e szokások egy szerző

a képet a *Nuper rosarum flores* végén található *Ámen* szakasz, melyet az elemzők egyöntetűen egy ötödik, különálló egységnek tekintenek, ami nem tartozik, ezért nem is számolandó bele a fenti időbeli arány-sorozatba; annak ellenére, hogy a Modena B kódexben a Tenor negyedik megszólalása külön került leírásra, együtt – kottagrafikailag is elválaszthatatlanul kapcsolódva – az őt követő *Ámen*nel.³⁶ Ha a mű negyedik szakaszát az *Ámen*-toldalékkal együtt mérjük, a 6:4:2:3 aránysor felborul.³⁷ Ezzel nem vontam kétségbe a létjogosultságát annak, hogy az *Ámen* szakaszt külön egységnek tekintsük, csak jelezni szerettem volna, hogy lehetséges más megközelítés is, így ezen a téren is marad egy kevés bizonytalanság.

3.3.2. Charles Warren tézise: a *Nuper* a firenzei dóm „zenei lenyomata”

Charles Warren 1973-ban megjelent írása volt az első, amely a firenzei dóm és a *Nuper rosarum flores* közötti mélyebb és rejtettebb összefüggések létezését felvetette.³⁸ A cikk a szenzáció erejével hatott, de egyszersmind kiváltotta a szaktudomány ellenkezését is. Warren

életművén belül is változhatnak idővel, ahogyan ez éppen Du Fay esetében is igaz. Charles Hamm Du Fay műveinek datálásakor éppen ezekből a változásokból indul ki. Hamm, Charles: *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*. (Princeton University Press, 1964.) Zazulia nem tartja lehetetlennek, hogy a *Nuper* menzúrajeli a 6:4:2:3-as aránysort eredményezik, ugyanakkor felvet más lehetőségeket is, többek között a 3:2:1:1-es aránysort. Zazulia CD-felvételekre is hivatkozik, melyeken nívós kórusok előadásainak egyikén sem valósul meg a négy szakasz 6:4:2:3-as időbeli aránya. Való igaz, hogy a kottában lefektetett időbeliség és a megszólaltatott zene időbelisége (sebessége, tempóváltásai) között lehet különbség. Ezt Planchart is megjegyzi, és lehetségesnek tartja, hogy a duett-szakaszok sebessége az előadáskor nem azonos a Tenor-szakaszokéval. Valószínű, hogy a pápai kórus sem számolt éneklés közben ennyire precízen és az életszerűség, illetve énekelhetőség követelményei felülírták a száraz matematikát. Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia 02/09* (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 11. Mindamellert fontos hangsúlyozni, hogy ebben a korszakban a leírt kotta, mint *res facta* éppen olyan jelentőségű, mint a megszólaltatott zene, sőt bizonyos értelemben – minthogy a rögzítettség olyan szimbólumokat képes hordozni, amelyeket az élő zene nem – még jelentősebb is. A menzúrajel áthúzása az át nem húzotthoz képest itt mindenképpen felezési arányt jelent, ami pedig a 2:1 fundamentális püthagoreus szimbólumát eredményezi. Ilyen módon a leírt négy menzúrajel, O Ø C C, lefekteti a mű elsődleges mondanivalóját és rögzíti azt a papíron; úgy is fogalmazhatnánk, hogy „kőbe vési”. Ez a számszerű megalapozottság fontosabb tényező, mint a megszólaltatás során történő szükségszerű értelmezés, ezért nem látom okát, hogy a 6:4:2:3-as aránysor tényszerűségét, mint a további szimbolikus vizsgálódások kiindulópontját kétségbe vonjam. Zazulia, Emily: „Out of Proportion: Nuper rosarum flores and the Danger of False Exceptionalism.” *The Journal of Musicology* 36/2 (2019.): 131–166.

36 A Modena B (a.X.1.11) kódexben a második oldalon található Tenor 1-2 előtt három, a harmadik oldalon található előtt egy menzúrajel van. A Trent 92-ben két-két menzúrajel szerint oszlik el a cantus firmus a két oldalon. Az *Amen* itt csak a Tenor Secundushoz kapcsolódik, a Tenor Primus *Amen*-anyaga kimaradt a kéziratból (lásd a *Kritikai jegyzeteket* a dolgozat végén).

37 Talán nem lényegtelen, hogy az említett kéziratok forrásokban nincs menzúra-váltás a negyedik szakasz vége és az *Amen* között. Ha ilyen módon az *Amen* a negyedik szakaszhoz csatoljuk, akkor a negyedik szakasz 34 nagy egységet (maxima) tesz ki, szemben a többi szakasz 28 nagy egységével. A 34-es szám itt – az előző fejezetben taglaltak figyelembevételével – akár szimbolikus is lehet.

38 Warren, Charles W.: „Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet.” *The Musical Quarterly* 591 (1973. January) 92-105.

állította, hogy a bazilika arányrendszere a motetta időbeli tényezőihez hasonlóan egzakt módon mérhető, és az általa felvetett mérési eredményekből vont le a motettára vonatkoztatva is messzemenő következtetéseket. Beszédes tény, hogy felvetéseit először az építész szakma támadta meg.³⁹ Warren következtetései két mérési alapegységen nyugszanak, mindkettő a két hajó találkozásánál kialakuló dupla oktagonnal áll összefüggésben. Az egyik mérési alapegység a külső oktagon minden második oldalfelezőjének összekötéséből kapott négyzet, a másik pedig a belső oktagon ugyanilyen módon szerkesztett oldalfelezőibe írható négyzet.⁴⁰ Ezt a két alapegységet, mint a templom méreteinek meghatározására javasolt kiindulópontot, az építész szakma önkényesnek és az építészet szakmai gyakorlatával teljességgel összeegyeztethetetlennek, mondhatni irrelevánsnak bélyegezte.⁴¹ Craig Wright Warren írására reagáló 1994-es válasz-cikkében ezen felül Warren kerekítési értékeit teszi szóvá, melyek – szerinte – messze meghaladják a matematikai kerekítés fogalmának elfogadott mértékét.⁴² Az alábbi táblázat (2. táblázat) ismerteti a motetta minden olyan számszerű és időbeli paraméterét, melyeken Warren számításai alapulnak:

39 Az elsők között említendő Charles Brewer 1989-es tanulmánya „Defrosted Architecture: The Incommensurability of Dufay's 'Nuper Rosarum Flores' and Brunelleschi's Work for Santa Maria del Fiore.” címmel. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 401.

40 Warren, *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, i.m., 94-54.

41 Wright további két tanulmányra hivatkozik: Christine Smith: „Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470.” és Arjan R. de Koomen: „Dufay's Nuper Rosarum Flores and Santa Maria del Fiore: A Case of Misinterpretation.” Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 396 és 404.

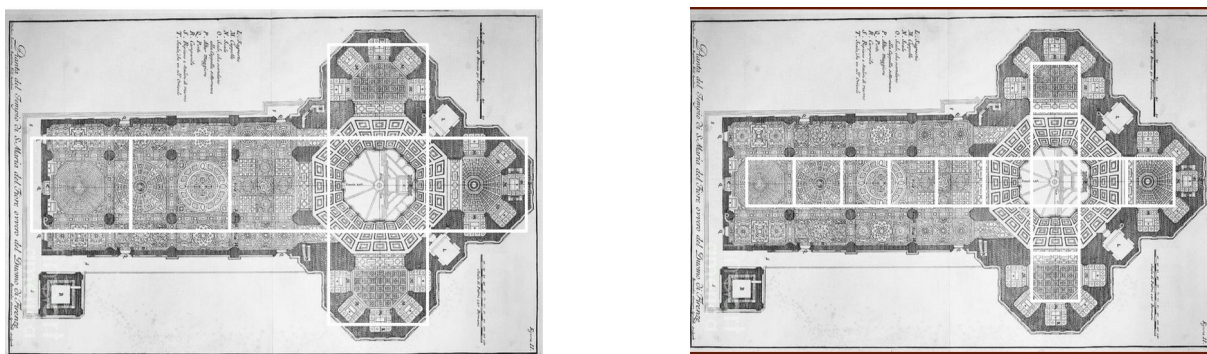
42 I.m. 402.

	I. duett brevis	I. 4 sz. brevis	II. duett brevis	II. 4 sz. brevis	III. duett brevis	III. 4sz. brevis	IV. duett brevis	IV. 2 sz. brevis	Amen
Superius Contra- tenor	28	28	56 dupla tempó	56 dupla tempó	28	28	28	28	6 fele tempó
Tenor I-II		28		28		28		28	6
Brevis értékek a Tenorban (egység)		6		4		2		3	3
Szakaszok időtartam- aránya	6		4		2		3		0,64
Két-két szakasz	10				5				0,64
Legegysze- rűbb arány	2				1				0,06
Időtartam (minima)	336 minima 672 semiminima		448 minima 224 semibrevis		224 minima 112 semibrevis		336 minima 168 semibrevis		36

2. táblázat. A *Nuper rosarum flores* időbeli arányai

A 6:4:2:3-as számsorozatot a templom méretarányaiban Warren két módon is kimutatja. A mérés alapjául szolgáló egyik négyzetet úgy kapja meg, hogy összeköti a *külső oktagon* négy ferde élének felezőpontját. Az így kapott a négyzetből hármat talál a főhajóban, kettőt – pontosabban egyet-egyet – a két kereszthajóban, egyet a szentélyben, másfelet pedig függőlegesen a kupoladob alja és a kupolaív teteje között (ebben a kalkulációban láthatóan nem veszi figyelembe a középső négyzetet, vagyis azt, ami a számítás alapjául szolgált). A másik alapegység a *belső oktagon* hasonló módon szerkesztett négyzetéből adódik. Ez a 28 braccia élhosszúságú négyzet azonos méretű a főhajó oszlopai által körbezárt négyzetekkel, és hat mérhető ki a főhajóban, kettő-kettő (összesen négy) a kereszthajókban, kettő a szentélyben és három a kupoladob aljától a kupolaívek tetejéig tartó függőlegesben. Ez utóbbi esetben

természetesen feltűnhet a 28-as szám kapcsolata a motetta 28 brevis hosszúságú szakaszaival (lásd 2. táblázat), ahogyan erre Warren nem is mulasztja el felhívni a figyelmet.⁴³ Már ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a két felvett alapnégyzet a fent közölt számokat nem pontosan adja ki. A nagyobbik négyzet megháromszorozva például jócskán túllóg a főhajó homlokzatán, míg a kisebbik négyzet hattal szorozva nem éri el azt. Warren kerekítését Wright is nehezményezi, ahogyan a korábbiakban említettem.



8. kép. A *Santa Maria del Fiore* alaprajza Warren két mérési alapegységének feltüntetésével

Warren méréseinek alapját két olyan választott egység képezi, mely a szemlélő számára egyáltalán nem szembetűnő, vagyis mind a templombelsőt, mind az épület külső megjelenését tekintve irreleváns. Az oktagon él-felezőihez húzott négyzet felszorozásából kapott arányrendszer ebben az értelmezésben éppen annyira rejtett, mint a motetta és a templom összefüggései. Mivel a 6:4:2:3 aránysor a motetta legnagyobb időbeli szakaszait képezi le – másként fogalmazva, a motetta, mint épület egészének *külsejét* alkotja, továbbá a motetta azon tényezőjét, mely *valóban hallható* – a motetta és a templom kapcsolatának vizsgálatánál egy lényegesen egyszerűbb és magától értetődőbb viszonyítási alapot kellene keresnünk, olyat, ami pedig *valóban látható*; ahogyan ezt meg is fogjuk tenni hamarosan, Marvin Trachtenberg cikkének tárgyalásánál. Warren azonban nem csak ott követ el hibát, hogy méréseinek alapja egy rejtett, elvont és a szemlélő számára érdektelen geometriai alapegység, hanem ott is, hogy a motetta 6:4:2:3-as aránysora szerinte unikum. Felhívja ugyan a figyelmet az 1438-ban írott *Magnamine gentis* motettára, illetve annak a *Nuperé*hez nagyon hasonló 12:4:2:3-as aránysorára, de nem említ egy ennél sokkal nyilvánvalóbb példát, a korábban tárgyalt *Salve, flos Tuscae gentis* motettát. Láthattuk, hogy a *Salve* szakaszainak

43 Warren, *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, i.m., 96.

időbeli aránya pontosan egyezik a *Nuper* szakasz-arányaival, csupán a szakaszhosszok sorrendjében van eltérés; arra is felhívtuk a figyelmet, hogy a Tenor szólam kezelése, leírása is azonos – a Tenor egyszer lett leírva és négy különböző menzúrajellel lett ellátva –, vagyis a szóban forgó idő-arányok a Tenor menzúrajeleiből adódnak. A 6:4:2:3-as „egyedülálló” aránysor számai mindamellettt más Du Fay-motettákban is megtalálhatók annyi különbséggel, hogy vagy egy-egy tag hiányzik a számsorból, vagy éppen ellenkezőleg, bizonyos tagok egynél többször is előfordulnak. Ilyen módon említést érdemel a *Fulgens iubar* 6:4:3-as aránysora, de még inkább az 1431-ben keletkezett *Ecclesiae militantis*, melynek aránysora 6:3:4:2:6:3 (itt az első négy tag egyezik a *Nuper* és a *Salve* számaival eltérő sorrendben). A *Nuper* arányszámai bár nem sok más motettában valósulnak meg, mégsem teljesen specifikusak. Mint ahogyan a fenti arányszámok sem egyedülállóak más szerzők izoritmikus motettáinak esetében sem. Charles Turner összefoglaló cikke táblázatokba szedi a 15. századi szerzők motettáinak időbeli aránysorait, melyekből többek között az is kiderül, hogy a szakaszokra bontás és a menzúrajel-váltások által történő sebesség- és időtartam-módosítás éppen annyira a motetta elhagyhatatlan sajátossága, mint az alkalomhoz kötöttség, vagy a többszövegűség. A fenti aránysor számai – különböző sorrendben és kombinációban, továbbá más számokkal is kiegészítve – megtalálhatók többek között Brassart *Romanorum rex* és *O rex*, illetve Grenon *Ave virtus* motettáiban.⁴⁴

Warren következtetéseit Turner is kritikával illeti, többek között éppen a *Salve, flos Tuscae gentis*re hivatkozva.⁴⁵ Ugyanakkor aggályosnak talál még egy pontot, méghozzá Warren azon hivatkozását, miszerint a *Nuper*ben alkalmazott dupla Tenor Brunelleschi kupolájának kettős-héját jelképezné. A dupla Tenor alkalmazása ismételten nem egyedülálló, sem Du Fay-nál, sem úgy általában a motetta-irodalomban. Ami a *Nuper rosarum flores* esetében különlegesnek mondható, az inkább a két Tenor kezelése: mindkét Tenor szólam a cantus firmust szólaltatja meg egymáshoz képest kánon-szerű eltolódásban. Az eredmény nem tekinthető szabályos kánonnak, a hosszú értékek és a szünetek beiktatásával Du Fay megbontja a kánon szerkesztés rendjét: bár a Tenor II szólal meg először, a cantus firmus szakasz közepéig a Tenor I jár elől, a szakasz közepén pedig ez a viszony megfordul. Számos példát találunk arra, hogy a Tenor cantus firmusszal szemben a másik Tenor ellenszólamot képez, ugyanakkor a szóban forgó esetekben az ellenszólam hangjai nem a cantus firmus

44 Turner, Charles: „Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450.” *Music Analysis* 10/1/2 (1991. March-July): 89-124. 111.

45 I.m., 100.

hangjaiból származnak. A *Nuper* estében az „ellenszólam” viszont szintén a *Terribilis est locus iste* gregorián dallam, mely a Tenor I-hez képest tiszta kvinttel magasabban szól.⁴⁶ Mindamellett a Tenor szólamok kvint-kánonszerű szerkesztése valóban eltér más dupla Tenorral rendelkező motettáktól, a *Salve, flos Tuscae gentis*, a *Balsamus et munda cera*, valamint a *Fulgens jubar* esetében csak a Tenor I hozza a gregorián kivágotat, az *Ecclesie militantis* motettában pedig a két Tenorban két különböző gregorián dallam szólal meg.

Ugyancsak aggályosnak tekinthető Warren fejtegetése a szakaszok rövidülése és a kupolahéjak keskenyedése közötti vélt párhuzammal kapcsolatban. A felfelé keskenyedő kupola megint csak nem egyedülálló az építészetben. A római Pantheon kupolája is felfelé vékonyodik, ezt Brunellechi nyilvánvalóan római útja során alaposan tanulmányozta is.⁴⁷ Természetesen ha a *Nuper* a firenzei kupola építészeti technikájának nagyszerűségét hivatott hirdetni – hogy ez így van-e, egyelőre kérdés – teljesen életszerű, hogy a kupola keskenyedése megjelenjen a motetta szakaszainak rövidülésében. Brunelleschi a belső kupolahéj keskenyedésének tervében négy értéket jelöl meg. Ebből az első három érték (3.75, 2.5 és 1.25 braccia) egymáshoz viszonyított aránya pontosan azonos a motetta első három szakaszának idő-arányával: 6:4:2. Brunelleschi negyedik értékét ($2/3$) Warren jelképesen értelmezi, mint olyan törtet, mely megjeleníti a 2:3 arányt, vagyis a motetta harmadik és negyedik szakaszának arányszámait. Az érvelés első ránézésre meggyőzőnek tűnik, azonban itt is meg kell jegyeznünk, hogy a szakaszok rövidülése a korszak legtöbb motettája esetében fellelhető, ahogyan erre Turner is felhívja a figyelmet korábban említett cikkében. Úgy tűnik, a szakaszok rövidülése ismét csak a motetta műfajának szabályszerűsége és jellemvonása, kevés számú motetta tér el ettől; az egyik éppen a *Nuper*, melynek utolsó szakasza hosszabb az öt megelőzőnél. Feltűnő természetesen, hogy a Brunelleschi által konstruált belső kupolahéj rövidülésének aránya – egy darabig – pontosan egyezik a motetta első három szakaszáéval. A vékonyodási szisztéma 6:4:2-es aránya ugyanakkor tovább egyszerűsíthető 3:2:1-es arányra, melyet a negyedik tag tört-volta sem bont meg ($2/3$) (vajon Warren miért nem egyszerűsítette tovább az arányszámokat?). A motetta arányszámai viszont éppen a negyedik szakasz miatt nem egyszerűsíthetők tovább. Valószínű továbbá, hogy a kupola vékonyodási elve bevett sémát követ, melyet Brunelleschi korábban tanulmányozott kupolák

46 Talán itt érdemes megjegyezni, hogy a *Nuper rosarum flores* nem valódi izoritmikus motetta, tekintettel arra, hogy mindkét Tenor esetében a color és a talea azonos hosszúságú. Planchart *menzurális motettának* definiálja. Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 10.

47 King, Brunelleschi kupolája. *A firenzei dóm építésének története*, i.m., 31-44.

szisztémáiról olvasható le, tehát az építészetben ugyanannyira nem egyedülállóak, mint a motetta-irodalomban a szakasz-rövidítés.⁴⁸

Ugyancsak csökken a motetta felső két szólamának időbeli tere a szakasz-rövidülések miatt, így a lehetséges hangok száma is egyre kevesebb. Du Fay egyfajta kompressziós eljárást alkalmaz, melynek során egyszerűen kihagy bizonyos hangokat a korábban már megszólaltatott zenei anyagból annak érdekében, hogy a megmaradt dallamvonal „elférjen” a rendelkezésre álló helyen. Ezt az izomelikus technika miatt tudja megtenni, melynek értelmében a négy szakasz felső szólamainak zenei anyaga között szoros dallami rokonság áll fenn, ahogyan erről korábban is volt szó a *Quomodo fiet istud* kezdetű Mária-antifóna kapcsán (mely a Triplum szólam kezdőhangjaival mutat egyértelmű kapcsolatot).⁴⁹ Az izomelika megvalósulása ugyanakkor valamennyire következmény is, hiszen a Tenor-anyag kétszólamúsága meglehetősen szűkre szabja a felettük megszólaltatható hangmagasságok számát. A *Nuper* dupla Tenor-anyaga négyszer azonos módon szólal meg, mind a négy alkalommal azonos módon állítva be az adott szakasz konzonancia-rendjét. Következésképpen a cantus firmus szakaszok felső szólamai egymáshoz nagyon hasonló fordulatokat kénytelenek létrehozni; ez persze egyáltalán nem zárja ki, hogy Du Fay – akár kihasználva a Tenor-szakaszok bennük rejlő tulajdonságát – külön figyelmet is fordított a felső szólamok melodikus rokonságára. Warren mindamellett ebben az eljárásban is a keskenyedő kupolahéjak szimbólumát látja. Felvetését a *Nuper* hang-elhagyásos megoldásának elemzésével kívánja alátámasztani:

49
hoc i - dem am - plis - si - mam sa - oris - tem - plum ma - ni - bus san - ctis - que li - quo - ri - bus
153
mun - do quic - - - - - quam ex - - - o - ra - - ri.
217
i - se - - - - - cun - dum car - nem

Du Fay: *Nuper rosarum flores*; Triplum – az első három szakasz zárómotívuma

Az itt közölt kottapéldán az első három szakasz Triplum (Cantus) szólamának zárómotívuma látható. A harmadik megszólalás gyakorlatilag a cirkalmas első megszólalás

48 I.m.

49 Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 10.

vázát reprezentálja, vagyis itt szinte már csak azok a főhangok jelennek meg, melyeket az összekötések révén Warren az első két sorban is megmutat. A fenti elemzés teljességgel helytálló, ugyanakkor a kupola és a motetta közötti kapcsolat bizonyítására azért alkalmatlan, mert Warren a *Nuper* negyedik szakaszát nem veszi figyelembe. Mint már sokszor említettük, a negyedik szakasz az első három rövidülése után ismét hosszabb, a megnövekedő hang-teret pedig Du Fay az előző technika ellentétével, tehát hang-hozzáadással tölti ki:

Du Fay: *Nuper rosarum flores*; Triplum – az első három szakasz zárómotívuma

Nem tudunk a kupolán olyan tényezőt találni, ami összefüggésbe hozható volna az „egy darabig rövidülés, majd végül hosszabbodás” jelenségével, hacsak a lanternát nem, ami azonban 1436-ban még nincs az épület tetején.⁵⁰

Warren cikkének talán a legtöbb kérdőjelet felvető megállapítása a motetta szólamkettőzése és a kupolát erősítő 9 gyűrű közötti összefüggés tételezése. A két kupolahéj között vízszintesen futó homokkő-gyűrűkről van szó, melyek kilenc helyen „szorítják” a belső kupolahéjat, mint hordót a dongái.⁵¹ Warren szerint erre rímelnék a motetta négyszólamú szakaszainak elején, közepén és végén található gymel-szakaszok, melyek éppen úgy „erősítik” a zene szövetét, mint a gyűrűk a kupolát.

50 King, *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*, i.m., 176.

51 Warren a korabeli építészeti terv idézett mondata alapján 6 gyűrűről beszél. Az idézet alapján az alsó két, 2 baccia vastagságú gyűrű a kupola alján, a második két, 1+1/3 braccia vastagságú gyűrű a kupola közepén, a felső két, 1 braccia vastagságú gyűrű a kupola felső részén lett elhelyezve. Valójában azonban 9 homokkő-gyűrű épült a két kupolahéj között és ennek azért is kellett így lennie, hogy ez az építészeti megoldás szimbolikailag Dante *Isteni színjátékának* 9 gyűrűjére rezonáljon. (Domenico di Michelino *La commedia illumina Firenze* című festménye, mely Dante-t ábrázolja kezében az *Isteni színjátékkal*, háttérben a Paradicsom 9 gyűrűjével, illetve a dóm kupolájával, a templom nyugati falán látható.) Dante 9 gyűrűje mindameltt Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész 9 angyali rendjével áll megfelelésben. I.m., 133-135.



9. kép. Domenico di Michelino: *La commedia illumina Firenze*.

Mindenekelőtt meg kell jegyezni, hogy a gymel technika, tehát a szólamok esetenkénti szétválása belső kétszólamúsággá már a 14. században létezik, de elterjedése éppen a motetta-irodalomban az 1430-as években gyorsul fel.⁵² Természetesen Warren nem állítja, hogy a *Nuper*ben található gymel-szakaszok akár Du Fay-nál, akár a motetta-irodalomban egyedülállóak volnának, csak éppen rendkívüli következetességet lát a gymel-szakaszok elhelyezkedésében. Ha azonban pontosan megnézzük a szólamkettőzések helyét, láthatjuk, hogy Warren megállapítása csak az első két szakaszra igaz, azokra is csak akkor, ha a „közép tájon” fogalmát igen szabadon értelmezzük. A harmadik szakaszban a rendszer „elromlik”, hiszen ott már a cantus firmus belépésekor nincsen szólamkettőzés, csak az ötödik

52 Sanders, Ernest H.: *Gymel*. Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012086?rskey=mDSHNx>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) A „gymel” kifejezés helyett Margaret Bent a „divisi” szót használja. Planchart, *Guillaume Du Fay. The Life*, i.m., 93.

brevisen egy hang erejéig a Cantus szólamban, és a négyszólamú szakasz 5 utolsó brevisén sincs már. Ezzel ellentétben Du Fay a negyedik szakaszban már a kétszólamú részben is alkalmazza a szólamkettőzést, ami a mű első háromszólamú anyagát eredményezi, tehát auditív szempontból igen jelentős pillanatról van szó. A negyedik szakasz négyszólamú részének végén ugyanakkor már csak egy megkettőzött hangot találunk. Az iménti fejtegetés nem akarta cáfolni Warren sejtését, ugyanis véleményem szerint ez a felvetés nem cáfolható és nem is bizonyítható. Ennek oka az, hogy a kottából kiolvasható tények csak igen durva kerekítéssel felelnek meg a kupola jellegzetességeinek. Mindamellet tény, hogy a motetta műfaja különösen alkalmas kódolt „üzenetek” közvetítésére, a fent leírtaknál sokkal pontosabban, konkrétabban és sokkal kevésbé vitatható módon is. A későbbiekben természetesen sorra vesszük a *Nuper* azon számszerű és szimbolikai összefüggéseit, melyek egyértelműek és tényszerűek. Egyértelműnek és tényszerűnek valamely kiolvasható „üzenetet” abban az esetben tekinthetünk, ha más motettában számos hasonló példát tudunk kimutatni, illetve ha maga a „kódolási szisztéma” a kor zeneelméleti, teológiai vagy filozófiai traktátusaiban dokumentálva van. Az ilyen módon rendelkezésre álló bizonyítékokra a megfelelő helyeken hivatkozni fogok.

3.3.3. Craig Wright antitézise – *Templum Salamonis*

Tekintettel arra, hogy Warren cikkét mind az építész szakma, mind a zenetudomány erős kritikával fogadta, egyelőre nyitott kérdésként kell tekintsük, hogy a motetta a firenzei katedrálissal, vagyis *konkrétan ezzel az épülettel* mutat-e számszimbolikai kapcsolatot. Azt azonban teljes mértékben elfogadhatjuk, hogy minden olyan momentum – legyen az zenei, szövegi, vagy más ceremoniális tényező – mely bármilyen módon a templomszentelési liturgia részeként jelenik meg, kapcsolatot mutat általános értelemben véve a *templom* fogalmával, melynek ősképe a keresztény világ számára egyértelműen Salamon templomában körvonalazódik. A salamoni templom a keresztény exegézis számára egyszerre konkrét és szimbolikus valóság. Maga a templom-szimbolika a létezés teljességét átvilágítja, jelen van a teremtésnél – a teremtés számainak püthagoreus szimbolikájában, mely a salamoni számokban is visszaköszön, ahogyan a későbbiekben látni fogjuk – és jelen van a beteljesülésnél is – az Új Jeruzsálem, mint „templom” forma- és számszimbolikájában – valamint e két végpont között mindenütt.

Craig Wright a korábbiakban már többször idézett *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin* című cikkének jelentősége többek között annak meggyőző bizonyításában áll, hogy e bonyolult összefüggésrendszer a korabeli értelmiség számára magától értetődően, szinte közhelyszerűen ismert, és minden bizonnyal az egyszerű hívő számára is tudott és átélt volt. A szellemi elit e tekintetben azért érdemel külön említést, mert számára a mélyebb számszimbolikai összefüggések is átláthatók, ilyen módon ezek az összefüggések az általa létrehozott műalkotásba beikódolhatók. A *Nuper* első ránézésre is feltűnő következetességgel konstruált szerkezete mögött ezt az átfogó tudást és szemléletmódot kell feltételezzük. Az elemzésnek ez az iránya a motetta és az ószövetségi iratokon nyugvó keresztény templom-hagyomány és -fogalom közti kapcsolatokat igyekszik kimutatni, lehetőleg hiánytalanul; ezt az irányt képviseli Craig Wright is.

Salamon templomának építése a Királyok 1. könyvének 6. fejezetében olvasható, illetve a templom-szimbolika szempontjából hasonlóan fontos szakasz a 8. fejezet egyik részlete is:

1Kir 6,1-6:

480 évvel azután, hogy Izrael fiai kivonultak Egyiptomból, Salamonnak Izrael fölötti uralkodása **negyedik** esztendejében történt, a **második** hónapban, azaz Ziv hónapjában – akkor épített templomot az Úrnak. A templom, amelyet Salamon király az Úrnak épített, **60** könyök hosszú, **20** könyök széles és **30** könyök magas volt.⁵³ A szentély előtti csarnoknak a hossza **20** könyököt tett ki, annyit, mint a templom szélessége, a szélessége pedig 10 könyököt, a templom hosszanti irányában. A templomra ablakot is tétetett, kerettel és ráccsal. A templom falához szárnyat csatolt, a szentély és a szentek szentje köré, aztán melléképületeket emelt körös-körül. Az alsó szint 5 könyök széles volt, a középső 6 könyök széles, a harmadik 7 könyök széles;

1Kir 6,15-22:

Belül a falakat cédrusfa burkolattal látta el, a templom aljától egészen a tető gerendáig beburkolta őket belül fával, a templom padlóját meg ciprusdeszkákból rakta ki. A templom hátsó oldalát is beburkolta cédrusfával 20 könyöknyire a földtől a gerendáig, aztán elválasztotta a templomot a hátulsó résztől, a szentek szentjétől.

Maga a templom, vagyis a hátulsó rész előtti fő térség **40** könyököt tett ki. Belül tehát

53 A Szent István Társulat online Biblia-fordítása érthetetlen okokból 30 helyett 25-öt ír. Ezt, összevetve a héber eredetivel, javítottam. Web-forrás: <https://szentiras.hu/SZIT/1Kir6>, illetve <https://www.scripture4all.org/OnlineInterlinear/Otpdf/1kg6.pdf>. (Utolsó megnézés dátuma: 2020. 09. 03.)

cédrusfából volt a templom, faragott gyümölcs- és virágfüzérékkel ékesítve. Csupa cédrusfa volt az egész. Követ sehol sem lehetett látni. A templomon belül a hátulsó részt úgy rendezte be, hogy oda vihesse az Úr szövetségének ládáját. A hátulsó rész **20** könyök hosszú, **20** könyök széles és **20** könyök magas volt, s bevonta vert arannyal. Aztán oltárt emelt a hátulsó rész elé cédrusfából és azt is bevonta arannyal. Az egész templomot bevonta arannyal, az egész épületet, mindenestül.

1Kir 6,37-38:

A **negyedik** esztendőben, Ziv hónapjában rakták le az Úr templomának alapjait. A 11. esztendőben, Bul hónapban – ez a nyolcadik hónap – elkészült a templom minden része, s minden, ami csak hozzá tartozott. **Hét** évig építették.

1Kir 8,65:

Így ünnepelt abban az időben Salamon és vele egész Izrael – hatalmas ünnepi lakomát rendeztek a Hamat felé vivő úttól egészen Egyiptom patakjáig az Úr, a mi Istenünk színe előtt **hét** napon át.⁵⁴

A fenti szövegben csak azokat a számneveket emeltem ki, melyeknek a motetta szempontjából jelentőségük van. Tekintettel arra, hogy a szövegben más számnevek is szerepelnek, melyek a motetta számaiban nem kerülnek elő – így nem is emeltem ki őket – már most látható, hogy bár a legkevésbé sem cáfolható a salamoni templom és a motetta közötti összefüggés fontossága, mégsem ez az egyetlen lehetséges megközelítési irány, csupán egy a számos figyelembe veendő szempont közül. Ha Du Fay egyetlen célja a salamoni templom-szimbolika zenei leképezése lett volna, bizonyosan nem hagyta volna ki a 11-es számot. A templom ugyanis a 4. esztendőben kezdett épülni, és a 11. esztendőben készült el, így 7 évig építették. Wright a motetta 4 × 7-es viszonyrendszerét ebből a szentírási szakaszból eredezteti, ha azonban ez volna a kizárólagos forrás, akkor a 11-esnek is meg kellene jelennie a motetta szimbolikájában. Ugyanígy nem leljük meg a motettában a szentély előtti csarnok – Károli fordításában „pitvar” – 10 könyöknyi szélességét, melyet 10-esként és 1-esként is kereshetnénk.⁵⁵ Bul hónapjának 8-as sorszáma némi erőszak árán a szöveg szótagszámaiban fedezhető fel, a versszakok utolsó sora a megelőző 7 szótagos sorokkal

54 Ismét korrigálnom kell a fordítást: „**hét** napon és még **hét** napon át, összesen **14** napon át.” Károli fordításában a helyes számnevek szerepelnek: „**hét** napig és újra **hét** napig, azaz **tizenégy** napig.” A fordításnak ez a szabadsága (vagy szabadossága) – ahogyan látni fogjuk – alapjaiban rombolja le az ószövetségi számszimbólumok konstrukcióját; a két 7-esnek és az összeadásukból származó 14-esnek is jelentősége lesz a motetta szempontjából.

55 Itt – kissé előreszaladva – meg kell jegyezni, hogy rejtetten megtaláljuk a motettában az 1-es számot a 2:1 viszonylatban, de erről majd később.

ellentétben 8 szótagos. A 8-as a motetta zenei anyagában azonban semmilyen egyéb módon nincs jelen.

3.3.4. Salamon templomának értelmezése az egyházatyák korában és a középkorban

Salamon templomának építése a későbbi keresztény teológia számára több szempontból is kiemelt fontossággal bír. Ahogyan Szent Ágoston Salamon személyét Krisztus előképének tekinti, úgy magát a templomot a Katolikus Egyház előképeként szemléli.⁵⁶ A párhuzam további egyértelmű megerősítést nyer a 126. zsoltárhoz írott magyarázatában:

Mivel az a templom, amelyet Salamon épített az Úrnak, előképe és jelképe az Úr jövővé Egyházának és testének, azért mondja az evangéliumban: *Bontsátok le ezt a templomot, és harmadnapra felépítem* [Jn 2,18]. Amint tehát Salamon megépítette azt a templomot, úgy épített magának templomot az igazi Salamon is, a mi Urunk, Jézus Krisztus, az igazi békeszerző. Salamon neve ugyanis békeszerzőt jelent. Az igazi békeszerző azonban az, akiről azt mondja az Apostol: *Ő a mi békességünk, aki a kettőt egygyé forrasztotta* [Ef 2,14]. Ő az igazi békeszerző, aki a két házfalat magában összekapcsolta, és szegletkő lett számukra: tudniillik a körülmetélésből származó hívő nép és a körülmetéletlen pogányok közül jövő hívők számára. Egy Házat alkotott e két népből, így szegletkő lett számukra, és ezért valóban ő a békeszerző.⁵⁷

56 Ennek írott nyoma többek között Szent Ágoston 29. Zsoltárhoz írott magyarázatában található. A párhuzam egyértelmű, hiszen a zsoltáros szavait Szent Ágoston Krisztus szájába adja: „*In finem psalmus Cantici dedicationis domus ipsi David. In finem psalmus laetitiae resurrectionis atque in immortalem statum mutationis atque innovationis corporis, non tantum Domini, sed etiam totius Ecclesiae. Nam in superiori psalmo tabernaculum consummatum est, ubi habitamus belli tempore: nunc autem domus dedicatur, quae in sempiterna pace permanebit. Christus itaque totus loquitur: Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me: sublimitatem tuam laudabo, Domine, quoniam suscepisti me. Nec iucundasti inimicos meos super me: nec eos qui toties variis per orbem persecutionibus me opprimere conati sunt, iucundasti super me.*” „Dávid zsoltárának, a ház felszenteléséről szóló énekének vége. Végül a zsoltár szól a feltámadás örömről, a változásról, a testnek a halhatatlan életre való újjászületéséről, mely nem csak az Úrra, de az egész Egyházra vonatkozik. Az előző zsoltárban elkészült a szentély, ahol háború idején tartózkodunk. Most azonban a házat felszentelik, melyben örökké tartó béke lakozik. Krisztus mindvégig így beszél: »Magasztallak Uram, ki felemeltél engem. Dicsérem fenségességedet, mert felemeltél engem. Nem engedted, hogy ellenségeim örvendjenek felettem. És mindazokat, akik azon igyekeztek, hogy megnyomorítsanak engem és üldözzenek engem az egész világon, nem engedted, hogy örvendjenek felettem.«” Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*. 29. web: https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/index2.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.03.)

57 Augustinus: *Enarrationes in psalmos*. 126: „*Quia et iste Salomon aedificaverat templum Domino, in typo quidem et in figura futurae Ecclesiae et corporis Domini; unde dicit in Evangelio: Solvite templum hoc, et in triduo excitabo illud: quia ergo ipse aedificaverat illud templum, aedificavit sibi templum verus Salomon Dominus noster Iesus Christus, verus pacificus. Nomen enim Salomonis interpretatur Pacificus: est autem ille verus pacificus, de quo dicit Apostolus: Ipse est enim pax nostra, qui fecit utraque unum. Ipse est verus pacificus, qui duos parietes e diverso venientes in se copulavit, quibus factus est lapis angularis, venienti*

Minthogy az Egyház egyik látható e világi megjelenése az épített templom maga, nem csoda, ha Salamon templomának méretadatai a keresztény templomok arányrendszerében is visszaköszönnek. A keresztény templomok mindamellet nem másolják a salamoni templomot tökéletes hűséggel, hanem csak bizonyos, az adott kor, illetve építészeti stílus számára fontos arányszámokat használnak fel belőle.⁵⁸ A salamoni templom sokkal inkább eszmei alap, teológiai előkép, ősminta. Ebből következik, hogy a templomszentelési liturgia eszmerendszere sem egyszerűen csak egy épületre reflektál, hanem általánosságban a Keresztény Egyházra, mint transzcendens értelemben felfogott templomra. Wright cikkének hallatlan jelentősége többek között abban is áll, hogy átfogó képet ad a salamoni szimbolika középkori és későközépkori értelmezéseiről.

A szentviktori iskolát, vagyis a párizsi Szent Viktor apátság három legfontosabb képviselőjét, Hugót, Andrást és Richárdot korábban a kontemplációról szóló fejezetben említettem. Wright Szentviktori Richárdra hivatkozik, aki különös figyelmet fordít a salamoni templom számainak belső összefüggéseire. A Szent Viktor apátság ágostonos kolostor volt, nem meglepő tehát, ha a szentviktori szerzetesek gondolatrendszerében fellelünk ágostoni motívumokat. A számszimbolikai magyarázatok terén – ahogyan a motetta egyéb számösszefüggéseinek jelentéseit keresve látni fogjuk – Szent Ágoston munkássága gazdag forrásnak bizonyul. Richárd művei igen népszerűek voltak a maguk korában ezért nagy jelentősége van annak, hogy az ő írásaiban is jól kimutathatók Szent Ágoston számszimbolikai fejtegetéseinek nyomai. Szentviktori Richárd gondolatmenete a templom hosszúsági értékeiből indul ki. Megfogalmazása szerint e két értéken, vagyis a főhajó 40 könyöknyi hosszúságán és szentély 20 könyöknyi hosszúságán nyugszik az egész templom szerkezete és konstrukciója. E gondolat rendkívül tanulságos, mert – anélkül, hogy túlzottan előreszaladnánk – látni fogjuk, hogy a firenzei templom esetében a főhajó és a kereszthajók egymáshoz viszonyított aránya az az érték, melyhez minden egyéb méretarány igazodik. Richárd tehát a 20-as és a 40-es számokat emeli ki, illetve az e két érték összeadásából

populo ex circumcissione credentium, et venienti populo ex praeputio Gentium et ipsorum credentium; fecit unam Ecclesiam de duobus populis, factus est illis lapis angularis, et ideo vere pacificus.”

web: https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/index2.htm

(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

58 A salamoni templom arányaihoz való tökéletes hűséggel mindössze egyetlen templom épült (az eredeti jeruzsálemit nem számítva), még hozzá a 20. században a németországi Aachenben: Rudolf Schwarz: *St. Fronleichnam*, Aachen (1930). Mindamellet, ha rátekinünk Rudolf Schwarz templomára, nem a gótikus katedrálisok arányrendszerére jut az eszünkbe. A későközépkori építészet a salamoni arányokat meglehetősen szabadon és a matematikai paramétereket bizonyos szempontok alapján válogatva kezelte. Az a kijelentés, hogy *a keresztény templomok a királyok könyvében leírt templom-konstrukció alapján épültek*, csak erős fenntartással fogadható el.

keletkező 60-ast.⁵⁹ Nem fordít tehát figyelmet a 30-asra. Más szerzőknél, *Rabanus Maurinál*, *Walafrid Strabonál*, de különösképpen *Szent Béda* (Beda Venerabilis) *De templo salamonis liber* c. írásában a 6-os, 3-as és 2-es számok kerülnek előtérbe. Az említett szerzőknél e számokhoz eszmei tartalmak is társulnak, így Bédánál a 60-as szám a hitet, a 20-as az isteni kegyelmet, a 30-as pedig a reményt jelképezi.⁶⁰ Béda a 10-es osztást is alkalmazza, ezzel egyjegyű értékeket képez és így tulajdonít nekik jelentést: a 6-os az elvégzett munka tökéletessége, a 2-es az Isten közelsége, a 3-as az Isten-látás iránti vágy.⁶¹

A számok illetően szimbolikus és eszmei értelmezése egyértelműen szent ágostoni hatásnak értékelhető, melyet egyaránt fellelünk Szent Béda homíliáiban, illetve a salomoni templomról szóló írásában (*De templo Salamonis liber*). Szent Béda személye és írásai azért is különösen fontosak számunkra, mert munkái a cambrai-i katedrális és a firenzei katedrális könyvtárában egyaránt megtalálhatók voltak.⁶² Fontos felhívni a figyelmet arra, hogy a templomszentelési liturgia zsolozsmájában, egészen pontosan a matutínium olvasmányai

59 „Sequitur, in quo utriusque domus longitudo determinatur: Porro quadra-ginta cubitorum erat ipsum templum pro foribus oraculi. Si templum exterius quadraginta cubitos habuit, ergo interiori domui viginti cubitorum longitudino remansit: nam templum sexaginta cubitos longitudinis tenuit.” Szentviktori Richárd: *Exegetica: De templo Salomonis ad litteram*. Idézi: Wright Dufay's „Nuper rosarum flores”, *King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 409.

60 Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész a *De Divinis nomibus* című művében a test háromdimenziós kiterjedésének transzcendens szimbolikáját magyarázza, mely a salomoni templom magassági, mélységi és hosszúsági méreteinek szimbolikus értelmezése szempontjából, illetve az értelmezés lehetséges szellemi előzményei szempontjából rendkívüli jelentőségűnek tűnik: Καὶ εἰ βούλει τὰ τριτὰ τῶν σωματῶν σχήματα τῷ ἀναφεῖ καὶ ἀσχηματίστῳ θεῷ περιᾶσαι, «πλάτος» μὲν θεῖον ῥητέον τὴν ὑπερρευσίαν ἐπὶ πάντα τοῦ θεοῦ πρόοδον, «μῆκος» δὲ τὴν ὑπερεκτεινομένην τὰ ὅλα δύναμιν, «βάθος» δὲ τὴν πᾶσι τοῖς οὖσιν ἀπερίληπτον κρυφίότητα καὶ ἀγνωσίαν. „Amennyiben a test hármasságát alkalmazni kívánod a testetlen és alakatlan Istenre, így kell fogalmazni: a Mindenható Isten Kíáradása, mely kiterjed minden dologra, nem más, mint az isteni szélesség [kiterjedés]; a hosszúság az önmagát kiárasztó erő, mely mindent áthat; a mélység a rejtett és érzékelhetetlen dolgokat jelenti, mely érthetetlen minden teremtmény számára.” Az idézett mondatok fontosságát és ismertségét bizonyítja az a tény is, hogy Aquinói Szent Tamás is hivatkozik rájuk a *Summa Theologiae* I. könyvében, az I. kérdés 1. szakaszában: *Vajon Isten test-e?: „Vel, ut dicit Dionysius, cap. IX de Div. Nom., per profunditatem Dei intelligitur incomprehensibilitas ipsius essentiae; per longitudinem, processus virtutis eius, omnia penetrantis; per latitudinem vero, superextensio eius ad omnia, in quantum scilicet sub eius protectione omnia continentur.”* „Vagy, ahogy Dionysius mondja a *De Divinis nomibus* 9. fejezetében: a mélység Isten lényegének kimeríthetlenségét, a hosszúság mindent átható erejének áradását és a szélesség minden lényben való jelenlenségét jelenti, amennyiben ő tart létben mindent.”

Dionüsziosz művével kapcsolatban lásd: http://www.documenta-catholica.eu/d_0450-0525-%20Dionysius%20Areopagita%20-%20On%20the%20Divine%20Names%20and%20the%20Mystical%20Theology%20-%20EN.pdf, illetve angol fordításban:

http://www.tertullian.org/fathers/areopagite_03_divine_names.htm#c9; továbbá: Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalat. I. rész*, i.m., 31., ill. Sancti Thomae de Aquino: *Summa Theologiae – Prima pars. qu. III.* web: <http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html> (Utolsó megtekintések dátuma: 2020. 09. 03.)

61 „Sex ergo ad operis perfectionem, duo ad dilectionem Dei et proximi, tria pertinent ad spem divinae visionis.” Beda Venerabilis: *De templo salamonis liber*. Idézi: Wright Dufay's „Nuper rosarum flores”, *King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 408.

62 I.m., 412.

között három részlet szerepelt Szent Ágoston és három Szent Béda templomszentelési homíliájából.⁶³ Mint említettem, Du Fay három nagyszabású templomszentelési ceremónián is részt vett papként és zeneszerzőként, tehát saját templomszentelési kompozícióinak, illetve költeményeinek vizsgálatánál figyelembe kell vennünk a szent ágostoni, de különösképpen is a szent bédai hatásokat, ahogyan ezt hamarosan részletesen meg is fogjuk tenni.

Egy időre még Szent Béda személyénél maradva említésre érdemes, hogy Béda gondolatvilágában Órigenész hatása is felfedezhető. Az Egyházban Órigenész személye és szerepe eleinte erősen vitatott volt – a 232-es alexandriai zsinaton eretneknek nyilvánították és kiközösítették – a későbbi korokra és a keresztény teológiára gyakorolt hatása ugyanakkor letagadhatatlan. Órigenész a jeruzsálemi templom lerombolását jelképes üzenetként értelmezte: Isten ráébreszti az embert arra, hogy az ószövetségi jeleneteket allegorikusan értelmezze és ne szó szerint. A templomépület lerombolása a templom, mint fogalom és mint egyszerre személyes és transzcendens valóság spirituális értelmezésére hív: az ember maga a templom, akinek elméje és szelleme az erények által a templom belső rejtett helyiségéig, a szentélyig, más néven a Szentek Szentjéig emelkedhet.⁶⁴ Órigenész tanítását alátámasztja az efezusi levél ide kapcsolódó részlete:

Kik fölépíttettek az apostoloknak és prófétáknak alapkövén, lévén a szegletkő maga Jézus Krisztus,⁶⁵ akiben az egész épület szép renddel rakattatván, nevededik szent templommá az Úrban; akiben ti is együtt építtetek Isten hajlékává a Lélek (πνεύματι) által. (Ef 2,20-22. Károli Gáspár ford.)

Az emberi test-templom párhuzam eredeti páli gondolatnak tűnik, ami viszont Jézus ismert és elhangzásakor megbotránkozást keltő mondatán alapszik: „Rontsátok le a templomot, és három nap alatt megépítem azt.”; nyilvánvaló, hogy e mondat értelme csak Krisztus feltámadása után válhatott világossá. Az emberi test, mint a ναὸς θεοῦ (*Isten temploma*) (1Kor

63 Szent Ágoston 336. homíliájáról van szó web: <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.), Béda templomszentelési szentbeszédei pedig a második homília-sorozat végén találhatók.

64 Órigenész/Rufinus: *In Exodum IX/4*. Lásd: O'Brien, Conor: *Bede's Temple: An Image and its Interpretation*. (Oxford University Press, 2015.) 37.

65 A „szegletkő” kifejezés bizonyos esetekben, mint itt is, „zárkőnek” is fordítható: az „építkezés alapkövét” a próféták rakták le, míg a mű, az „épület” Krisztus által teljeseedik be. Más kontextusban a „szegletkő” fordítás a megfelelő, mely két vagy több épületelemet összekapcsoló, megerősítő téglát jelent. Az 1:Kor. 3:9-10-ben ugyanakkor Jézus *alpnak* nevezi magát, itt az eddigi logikát követve az „alapkő” kifejezés állhatna. „Szegletkő.” Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szegletk%C5%91.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 18.)

3,16, 2Kor 6,16) tehát Pálnál körvonalazódik először. Az első Péter-levél még tovább megy az allegorikus értelmezésben:

Akihez járulván, mint élő, az emberektől ugyan megvetett, de Istennél választott, becses kőhöz, ti magatok is mint élő kövek épüljete fel lelki házzá, szent papsággá, hogy lelki áldozatokkal áldozatok, amelyek kedvesek Istennek a Jézus Krisztus által. Azért van meg az Írásban: Ímé szegelekötvet tesztek Sionban, amely kiválasztott, becses; és aki hisz abban, meg nem szégyenül. Tisztesség azért néktek, akik hisztek; az engedetleneknek pedig: A kő, amelyet az építők megvetettek, az lett a szegeleknek fejévé és megütközésnek kövévé s botránkozásnak sziklájává. (1Pt 2,6-7. Károli Gáspár ford.)

Szent Béda templom-értelmezésében minden eddig tárgyalt újszövetségi kép feltűnik: a templom, mint az Egyház, mint Krisztus, mint a hívő egyén, illetve mint az emberi test analógiája, végül mint a Mennysország és Új Jeruzsálem előképe.⁶⁶

Vita tárgyát képezi, hogy Béda mennyire ismerte Órigenész írásait, legalább Rufinus latin fordításain keresztül. Mindenesetre tény, hogy Órigenész homíliáiból két helyen is idéz, ezek közül a Teremtéstörténethez írott kommentárjában név szerint is hivatkozik a szerzőre.⁶⁷ A mi szempontunkból a Lukács-evangéliumhoz írott kommentárjának Órigenész-idézete fontos, tekintettel arra, hogy ez a szakasz foglalkozik a salamoni templom allegorikus értelmezésével.⁶⁸ Béda arra az órigenészi gondolatra hivatkozik, miszerint Isten azért is rombolta le a jeruzsálemi templomot, hogy megóvja a kicsinyhitűeket attól, hogy a vallásos ceremóniák külsőségei túlzottan elvonják figyelmüket a lényeges dolgoktól; más megfogalmazásban: hogy a „külső”, látható, érzékelhető templom helyett a „belső” templomra, saját lényük (és testük?) templom-voltára összpontosítsanak, és önmagukban, mint templomban keressék a legbelső, legrejtettebb szobát, a Szentek Szentjét. Ez az elgondolás természetesen rendkívüli módon hasonlít a korábbi fejezetben leírt „külső ember” és „belső ember” ellentétére, és még későbbi korokban – többek közt Avilai Szent Teréz *Belső várkastélyában* – is feltűnik. Ez meggyőző bizonyítéka annak, hogy Béda a templomszentelési

66 O'Brian, *Bede's Temple: An Image and its Interpretation*, i.m., 36.

67 O'Brian megjegyzi, hogy az individuum és a templom közötti analógia gondolata a *Teremtéstörténetről* szóló prédikációban (*In Genesim Homiliae*), a *Krisztus, mint Templom* gondolat pedig a *Kivonulás* könyvéhez fűzött prédikációban (*In Exodum Homiliae*) körvonalazódik. A latin címek Rufinus fordításaira utalnak. I.m., 37.

68 I.m., 38.

liturgia megalkotásakor spirituális és szimbolikus szempontokat vesz figyelembe elsősorban, a ceremónia ornamentikáit is spirituális tartalommal tölti meg, Panofsky megfogalmazását idézve „átszellemíti” a látszólag lényegtelen, vagy másodlagos jelentőségű részleteket is. Egyáltalán nem indokolatlan a bédai gondolatokban allegóriákat keresnünk, majd ebből továbblépve a Béda tanítását behatóan ismerő Du Fay motetta-szövegében is ugyanígy tennünk.

Béda ismerte Szent Ambrus munkáit is, aki úgyszintén hangsúlyozza, hogy „Krisztus nem emberkéz által emelt templomban szentel meg titeket, hanem saját testének templomában.” (*Ambrose: De fide, De Spiritu Sancto*).⁶⁹ Ahogyan említettem korábban, Béda gondolataira Szent Ágoston is igen nagy hatással volt, akit számtalan esetben idéz. Fontos szent ágostoni gondolat – mely Bédánál is megjelenik – hogy Krisztus oly módon van jelen az Egyházban, ahogyan Isten lakik a templomban, és itt a salamoni templomra éppúgy gondolhatunk, mint a keresztény szentélyek tabernákulumaira, vagy mint az emberi test páli értelemben vett templom-voltára.⁷⁰ Itt nem hagyhatjuk figyelmen kívül a salamoni templom felszentelésének azt a jelenetét, amikor a templomra olyan sűrű felhő ereszkedik, hogy „a papok a felhőtől nem tudtak bemenni ellátni a szolgálatot.” Ekkor Salamon így szól: „Az Úr kinyilvánította, hogy homályban kíván lakni.” (1Kir 8,12.) Ennek a mondatnak az egyik lehetséges értelmezése, mely – úgy tűnik – Szent Ágoston nézőpontjából is érvénnyel bír, az ószövetségi képek és számok rejtett értelmének felfedésére buzdít.⁷¹ Szent Ágoston előszeretettel magyarázza a Szentírás számszimbólumait – ahogyan erre később még hozunk példákat. Ezen a ponton azonban különösen érdekes az az allegorikus értelmezése, melyet a *De sancta virginitate (A szent szüzességről)* című írásában fejt ki. Itt világosan azonosítja az Egyházat Szűz Mária méhével, mely az élő Istent hordozta, valamint úgyszintén a szüzesség és az anyaság fogalmaival:

69 Idézi O'Brian, i.m., 39.

70 „*Cum autem corpus Christi est et templum, et domus, et civitas; et ille qui caput corporis est, et habitator domus est, et sanctificator templi est, et rex civitatis est: quomodo Ecclesia omnia illa, sic Christus omnia ista.*” „Már most Krisztus teste tehát templom és ház és város; így ő a test feje, a ház lakója, a templom megszentelője, a város királya: ahogyan az Egyház mindez, ugyanúgy Krisztus is mindez.” Augustinus: *Enarrationes in Psalmos CXXXI.3.* web: https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/index2.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 18.)

71 „A számokban való járatlanság is azt eredményezi, hogy az írások sok átvitt és titokzatos értelmű kifejezését sem értjük.” („*Numerorum etiam imperitia multa facit non intelligi translate ac mystice posita in Scripturis.*”) Szent Ágoston: *A keresztény tanításról.* Városi István (ford.) (Budapest: Szent István Társulat, 1942.) 35.

...Krisztus segítsen bennünket, egy szűz Fiúgyermeke, szüzek jegyese, ki szűz méhéből született, és szűzi házasságban a Szentlélektől eljegyeztetett. Így tehát maga az Egyház is a Vőlegény Krisztus által eljegyzett Szűz, ahogy az apostol mondja; mily nagy tiszteletet érdemelnek azok, akik saját testükkel védelmezik, és azok mind, akik hitükkel védelmezik, és kik követik anyjukat és Urukát. Mert az Egyház anya és szűz. Mert milyen sértetlenségről beszélünk, ha ő nem volna szűz? Vagy kinek a gyermekét szólítanánk, ha ő nem volna anya? Mária világra hozta a test fejét testben, az Egyház világra hozza a fej [test] tagjait Szentlélekben. A szüzesség nem akadály a gyümölcsnek, a gyümölcs nem károsítja a szüzességet.⁷²

Említést kell tennünk még egy forrásról, mely Szent Béda számára is kiindulópont gyanánt szolgálhatott, de általában véve a Nyugati Egyház egyik liturgikus alapművének számított, nevezetesen *Geláz Szakramentáriumáról* (*Sacramentarium Gelasium*, más néven *Liber sacramentorum Romanae ecclesiae*). A *Sacramentarium Gelasium*ot a hagyomány az V. században élt I. Szent Geláz pápa személyéhez köti, valószínű azonban, hogy később keletkezett.⁷³ Legidősebb kézirat forrása a 8. századból való és jelenleg a Vatikáni Könyvtár őrzi. A *Sacramentarium Gelasium* a Római Egyház liturgikus könyve, mely számtalan kéziratban fennmaradt és amely a papság számára a ceremóniális gyakorlatok módjának és spirituális hátterének ismertetése szempontjából a korszak legfontosabb és legszélesebb körben elterjedt tankönyve volt. A könyv 73. fejezete (*Benedictio Fontis*), illetve 89. fejezete (*Orat et Precess ad Missas in Dedicacione Basilicae Novae*) tartalmaz egy olyan sajátos koraközépkori gondolatot, melyet nem hagyhatunk figyelmen kívül a templom-szimbolika vizsgálata kapcsán: ez a gondolat kimondja, hogy aki a keresztségben részesül, ezáltal ő maga is templommá válik.⁷⁴ Fontos rámutatnunk arra, hogy a szöveg a *templum* szót használja és

72 „...adiuvet Christus, Virginis filius et virginum sponsus, virginali utero corporaliter natus, virginali connubio spiritaliter coniugatus. Cum igitur ipsa universa Ecclesia virgo sit desponsata uni viro Christo, sicut dicit Apostolus, quanto digna sunt honore membra eius, quae hoc custodiunt etiam in ipsa carne, quod tota custodit in fide, quae imitatur matrem viri sui et Domini sui! Nam Ecclesia quoque et mater et virgo est. Cuius enim integritati consulimus, si virgo non est? Cuius prolem alloquimur, si mater non est? Maria corporaliter caput huius corporis peperit, Ecclesia spiritaliter membra illius capitis parit. In utraque virginitas fecunditatem non impedit; in utraque fecunditas virginitatem non adimit.” Augustinus: *De Sancta Virginitate*. 2.

web: https://www.augustinus.it/latino/santa_verginita/index.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.03.)

73 A *Sacramentarium Gelasium* tartalmaz néhány ima-szöveget, melyeknek szerzője minden bizonnyal I. Geláz pápa. Vogel, Cyrille: *A középkori liturgia. Bevezetés a források tanulmányozásához*. Kátai Katalin (ford.) (Budapest: Argentum Kiadó – ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2016.) 23-28.

74 „sumus in baptismo templum Dei facti” Beda Venerabilis: *Homiliarum Euangelii II/2*. Idézi: O'Brien, *Bede's Temple: An Image and its Interpretation*, i.m., 160.

számtalan esetben hivatkozik Salamon templomára, úgy is mint konkrét épületre és úgy is, mint spirituális szimbólumra.⁷⁵

A fenti felsorolás messze nem törekedett a teljességre – a templomszentelési szimbolika hiánytalan feltérképezése külön tanulmányt venne igénybe – mindazonáltal már ennyiből is jól látszik, hogy a templom és a templomszentelés a korabeli köztudatban néhány jól körvonalazható szimbólumcsokorhoz kapcsolódik. A salamoni templom, mint fogalom előképe a Katolikus Egyháznak, mint épület előképe a katolikus templomoknak, maga Salamon pedig előképe Krisztusnak. A jeruzsálemi templom lerombolásának szimbolikus értelmezése továbbá egyértelműen az elvonatkoztatott gondolkodásra hív, szinte felszólít arra, hogy a legapróbb részletekben is a szimbolikus, szellemi tartalmat keressük („*Spiritualia sub metaphoris corporalium*” – Aquinói Szent Tamás).⁷⁶ Az ember – mint testi lény, de úgy is, mint szellemi valóság – a legszorosabban kapcsolódik a templomértelmezés minden részletéhez: az ember maga is templom, az emberi elme analógiában áll a szentéllyel (*Sanctum Sanctorum*), valamint az ember pap is önnön lényének templomában; mintegy megkoronázandó ezt a gondolatmenetet: az ember életének tulajdonképpeni célja önmagában, mint templomban a *Sanctum Sanctorum* megtalálása, elérése, és az abba való belépés.⁷⁷ A salamoni templom számainak némelyike szimbolikus, eszmei, morális jelentést kap számos szerző bibliamagyarázó írásművében, így Szent Ágostonnál, a szentviktori szerzeteseknél, valamint Szent Bédánál; az említett szerzők a szóban forgó számok közül nem mindegyiket magyarázzák, a 2-es, 3-as, 4-es és 6-os számok legtöbbje azonban megjelenik értekezéseikben. Ez utóbbi szimbolikus gondolkodás eredetét a legegyszerűbb megtalálunk, Szent Ágoston ugyanis *A Szentháromságról* szóló munkájában fejt ki a számsor első hat számjegyének alapvető fontosságát, abban a műben, mely a *Vallomások* mellett talán a legismertebb és legnépszerűbb volt későbbi korszakokban is. Szent Ágoston szerint az első

75 I.m., 186.

76 Ismét Panofsky-t idézve: „Minél nagyobb örömet leltek a festők a látható világ felfedezésében és ábrázolásában, annál nagyobb szükségét érezték, hogy ennek a világnak minden porcikáját jelentéssel telítsék.” Panofsky, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*, i.m., 292.

77 A *Sanctum Sanctorum* mindezekkel összefüggésben értelmezhető szimbolikáját sejtí meg Panofsky az Énekek Éneke „berekesztett kert”-jében. Melchior Broederlam *Angyali Üdvözlét* című képén Szűz Mária tartózkodik a „berekesztett kertben” – ilyen módon az Énekek Éneke nőalakjával azonosul – melybe még Gábel arkangyal sem léphet be. Minthogy az Énekek Éneke is Salomonnak tulajdonított mű, ezért szimbolikája minden további nélkül összefonódhat más salamoni történetek és könyvek szimbolikájával. Itt emlékezhetünk arra az értelmezésre is, melyben Szentviktori Hugó az Énekek Énekét a kontempláció harmadik, egyben legmagasabb fokozatának allegóriájaként határozza meg. A *Sanctum Sanctorum* is „berekesztett” és oda sem léphet be akárki; a későbbiekben tárgyalásra kerülő szimbolika bevonásával – melyben a templom maga, de azon belül is a templomszentély azonosul Szűz Mária méhével – a szimbólumok köre bezárul. I.m., 277-280.

hat számjeggyel a lét teljes rendje felírható, de még ennyire sincs szükség, hiszen már maga a 6-os is valójában az első három számjegy összeadásából keletkezik.⁷⁸ Itt érdemes felhívni a figyelmet arra is, hogy ez a végletes leegyszerűsítés, vagyis a legegyszerűbb számok és számarányok elérésének vágya fejeződik ki már Szentviktori Richárd szám-értelmezésében is, aki legfontosabb szám-tényezőkként a főhajó (40) és a szentély (20) hossz-értékeit jelöli meg, melyek aránya egyszerűen 2:1. Fontos, hogy Szent Ágostonnál a 3-as szám az 1-es és a 2-es összeadásából jön létre;⁷⁹ így válik e három számérték Szentháromság-szimbólummá: Atya + Fiú = Szentlélek. Az egyszerűsítésnek ez a végletekig, vagyis az 1-es és 2-es számig vitt gyakorlata alapvetően jellemző a kor számszimbolikai gondolkodására, és ezen a ponton – némileg előreszaladva – megjegyezhetjük azt is, hogy a *Nuper* két-két szakaszának aránya, vagyis a motetta első és második nagy egységének aránya ugyancsak 2:1.

3.3.5. Templum Corporale – az emberi test és a templom szimbolikai párhuzama

Az építészet és a zene elválaszthatatlanul szoros kapcsolatát Palladio a bresciai katedrális tervezésével kapcsolatban írt memorandumában a következőképpen fogalmazza meg: „A hangok arányai a fülnek való harmóniák; a méretek arányai a szemnek való harmóniák. Az ilyen harmóniák rendszerint nagyon tetszenek nekünk, anélkül hogy bárki is tudná, miért, kivéve azokat, akik a dolgok okságát kutatják.”⁸⁰ Az építészet, mint a legmarkánsabban térbeli művészet, illetve a zene, mint a legmarkánsabban időbeli művészet közös nevezője az emberi test, amely mozdulatlanságában térbeli, akár egy épület, mozgásában időbeli, akár egy zenemű. Az emberi test és annak mintájára az épület és a zenemű a püthagoreus tanítás szerint a kozmikus alap-arányszámok, az 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, aránypárok szerint szerveződik, illetve kell, hogy szerveződjék. Mint korábban szó volt róla, ezek egyben a zenei alapkonzonanciák is, amiből következik, hogy az építész az épülete tervét a zenei hangközök rendszere alapján kezdi el megszerkeszteni.⁸¹ Ahogyan látni fogjuk, ez az alapelv számos építészeti traktátusban

78 Augustinus: *De Trinitate*. IV/4. web: <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 18.)

79 U.o.

80 Idézi: Wittkower, Rudolf: *A humanizmus korának építészeti elvei*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.) 130.

81 1:2 diapazon (oktáv), 2:3 diapente (kvint), 3:4 diatesszaron (kvart). Wittkower, az aránysort a végletekig egyszerűsítve eljut addig a megállapításig, miszerint az egész harmonikus rendszert tökéletesen kifejezi az 1:2:3:4 számsor. Ebből a sorból következik még két konzónáns hangköz, az oktáv+kvint (1:2:3), illetve a két oktáv (1:2:4). A négy alapszám további két hányados-sort generál, a nőies jellegű páros sort: 1-2-4-8, illetve a férfias jellegű páratlan sort: 1-3-9-27. E két sor lambda formájú ábrázolása (legfőleg az 1-es, majd belőle származtatva lefelé egymás mellett a páros, illetve páratlan sor) leképezi a teremtett világ rendjét. A gondolat eredete Platon *Timaios*-ának 8. fejezetében olvasható. Platon: *Timaios*. Kövendi Dénes (ford.)

megfogalmazásra kerül. Arról azonban kevesebb szó esik, hogy ennek az elvnek analógiájára a zeneszerzőt is tekinthetjük építésznek, és egy motetta, vagy egy mise-ciklus komponálása ugyancsak az épületéhez hasonló tervező munkával kezdődik.

Különösen indokolt ilyen módon tekintenünk a *Nuper rosarum flores* motettára, mely egy konkrét épülettel kapcsolatban íródik, függetlenül attól, hogy van-e a motetta és a dóm között számokban is megnyilvánuló specifikus kapcsolat. A zeneszerző tehát építész módjára lát hozzá motettája megtervezéséhez. Legelőször a mű nagy szerkezetének időbeli arányait határozza meg, ami a *Nuper* (és más sorrendben a *Salve*) esetében a 6:4:2:3-as aránysor. Ezt követően – illetve a *Nuper* esetében ezzel gyakorlatilag egyszerre – a cantus firmus izoritmiája, majd kánonszerű működése kerül megkomponálásra. A korábban említett 14. századi zeneszerző-teoretikus, Egidius is a cantus firmus kiválasztását és ritmikájának megszerkesztését jelöli meg a kompozíciós munka első lépéseként, erre az alapszatra „épül rá” az első, illetve második járulékos szólam zenei anyaga. A *Nuper* esetében is így történt azzal a bonyolítással, hogy a motetta nagy időbeli szerkezete a cantus firmus elé írt négyféle menzúrajel által realizálódott. Ugyancsak a munka elején meghozott „építészeti” döntés volt a duett-szakaszok és a cantus firmusos szakaszok azonos hosszának meghatározása. A felső szólamok „építése” csak ez után következik, melyet a *Nuper* esetében ugyancsak megbonyolít és valószínűleg meg is előz a Motetus és Triplum hangjegyszámainak komplex számszimbolikája, melyről későbbi fejezetben esik szó. Jessie Owens *Composers at Work* című munkája óta tudjuk, hogy a 15. századi szerzők partitúra-szerűen csak egyes szakaszokat írtak le palatáblára, melyen ugyan feltüntették mind a négy szólamot, a felső szólamok zenei anyagából azonban csak a főhangokat jegyezték le.⁸² Az ornamentika-szerű, a pillér-hangokat összekötő folyondárszerű melizmatikus szakaszok csak a szólampapírra történő írás során kerültek kialakításra. Az építészeti esetében pontosan így történik: a tervezés, majd az alapok lerakása után a téglák következnek, végül a díszítőelemek kerülnek elhelyezésre.⁸³

(Budapest: Ponticulus Hungaricus, 2009.) VIII.

web: <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/megcsapottak/timaiosz.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.) Wittkower, *A humanizmus korának építészeti elvei*, i.m., 122-123.

82 Az említett táblák nem csak palából, hanem kőből és fából is készülhettek és elsődlegesen oktatási céllal használták őket. Ilyen módon használtak palatáblákat a zenetanításhoz még a 19. században is. Owens, Jessie Ann: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*. (Oxford University Press, 1997.) 74-101.

83 Itt fontos megjegyezni, hogy ez valószínűleg éppen a *Nuper* esetében kellett valamennyire másképp történni, ugyanis a későbbiekben részletesen elemzésre kerülő hangjegyszámok szimbolikájában a díszítőhangok is bennfoglaltak.

A zeneszerzés és az építész munka összehasonlítása nem csupán utólag ráragasztott analógia. A kétféle tevékenység kapcsolatának a korabeli alkotók a legnagyobb mértékben tudatában vannak.⁸⁴ Ennek bizonyítására érdemes Panofskyt kissé hosszabban idéznünk:

Az emberi arányok elméletét egyrészt a művészi alkotás előfeltételének tekintették, másrészt a mikrokozmosz és makrokozmosz eleve elrendelt harmóniájának a kifejeződését látták benne. Ezt tekintették tehát a szépség racionális bázisának. Azt mondhatnánk, hogy a reneszánsz ötvözte az arányelmélet hellenisztikus időkben s középkorban divatos kozmológiai interpretációját az esztétikai tökéletesség alapelveként felfogott „szümmetria” klasszikus fogalmával. Ahogyan szintézist kerestek a misztikus és a racionális szellem, a neoplatonizmus és az arisztotelianizmus között, ugyanúgy az arányelméletet is egyszerre értelmezték a harmonisztikus kozmológia és a normatív esztétika szempontjából, s így az elmélet áthidalni látszott a szakadékot a késő hellenisztikus fantazmagóriák és a polükleitoszi rend között. Tán épp azért értékelte a reneszánsz gondolkodás az arányelméletet oly végtelenül nagyra, mert csak ez az – egyszerre matematikai és spekulatív – elmélet elégíthette ki a kor széthúzó szellemi igényeit. [...] az arányelmélet hallatlan tekintélyre tett szert a reneszánszban. Az emberi test arányait a zenei harmónia látható megvalósulásaként dicsérték [Francesco Giorgi: *De harmonia mundi totius* – 1525.]; általános aritmetikai vagy geometriai elvekre vezették vissza (kivált az „arany metszésre”, aminek a Platón-imádat korszakában mértéktelenül eltúlzott jelentőséget tulajdonítottak) [Luca Pacioli: *Divina proporzione* – 1498.]; [...] S újra megkísérelték – Vitruvius egy megjegyzésével kapcsolatban – az emberi arányokat azonosítani az épületek és az épületrészek arányaival, hogy így demonstrálják az emberi test architektonikus „szümmetriáját”, s ugyanakkor az építészet antropomorf életességét [Alberti: *De re aedificatoria* – 1443-1452.].⁸⁵

Az építészet számára a legfontosabb – és gyakorlatilag az egyetlen – ókori forrásmunka a Krisztus előtti első században élt római építész, Vitruvius *Tíz könyv az*

84 „[...] a hallható és a látható arányok közötti reneszánsz analógia nem pusztán elméleti spekuláció eredménye; hanem arról tanúskodik, hogy áhítatosan hittek a teremtés egészének harmonikus matematikai szerkezetében. Ezen túlmenően azonban a zenének különleges vonzereje volt a reneszánsz művészek számára, hiszen a matematikai „tudomány” rangját tulajdonították neki.” Wittkower, *A humanizmus korának építészeti elvei*, i.m., 133.

85 A szögletes zárójelben Panofsky saját hivatkozásait tüntettem fel. Panofsky, *Az emberi arányok stílustörténete*, i.m., 44-45.

építészeiről (*De architectura libri decem*) című műve.⁸⁶ A mű ismertségét és népszerűségét jól mutatja azok névsora, akik bizonyíthatóan olvasták, illetve saját példánnyal rendelkeztek. A szentviktori szerzetesek közül Hugó tanulmányozta a művet, továbbá ismerte Aquinói Szent Tamás is és saját példánya példánya volt Petrarcanak, aki jegyzetekkel is ellátta. Petrarca jegyzetei a kor építészeti felfogásának fontos dokumentumai. Ugyancsak tanulságosak Raffaello jegyzetei, aki szintén saját példánnyal rendelkezett. A mű tehát ismert volt az előtt is, hogy Bracciolini újabb példányra bukkant volna 1416-ban a sankt galleni könyvtárban, mindazonáltal a szóban forgó felfedezés újabb lökést adott a *Tíz könyv* népszerűségének.⁸⁷ A 15. században számos és színvonalas fordítás, szövegrekonstrukció, szövegmagyarázat volt hozzáférhető, továbbá temérdek újonnan készült illusztráció is, tekintettel arra, hogy a vitruviusi mű eredeti rajzai elvesztek.⁸⁸

Vitruvius már az első könyv 8. szakaszában leszögezi, hogy az építésznek a zenéhez is értenie kell.⁸⁹ Valamivel később a csillagok rendje és az alapkonzonanciák analógiája kapcsán világossá válik a teljes elmélet szoros kötődése a püthagoreus kozmológiához: „Éppen így, közösen fejtegetik a csillagászok és a muzsikuskok a csillagok vonzódását és összhangzatok kölcsönös kapcsolatát a *diatessaron* és a *diapente* négyzeteiben és háromszögeiben...”⁹⁰ Ilyen módon válik szükségessé, hogy az építészet, a zene és a csillagászat tudománya összekapcsolódjon, továbbá az építész számára követelményként fogalmazódik meg a járatosság mindhárom tudományterületen.

Az alapelvek tisztázása a *symmetria* fogalmának magyarázatával folytatódik: „Továbbá a szimmetria a mű tagjaiból eredő megfelelő összhang, s a külön-külön vett részekből számított mértéknek arányos megfelelése az egész figura képével.”⁹¹ Ebből következik, hogy:

86 Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészeiről*. Gulyás Dénes (ford.) (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988) Hajnóczy Gábor bevezetője. 9.

87 I.m., 19.

88 Kérdés, hogy egyáltalán elkészültek-e. Vitruvius a könyv szövegében ígéri az illusztrációkat, köztük egyet a zene harmonikus arányairól. I.m., 13.

89 Különösen érdekes a példa, melyet ennek alátámasztására felhoz: a dárdahajító gép két megfeszített húrjáról akkor tudjuk, hogy feszítettségük egyforma, ha megpendítve azonos hangmagasságon szólnak. Ebből azt is megtudjuk, hogy az építész magától értetődő módon tervezett gépeket és harci eszközöket is. (Ez így volt Brunelleschi esetében is.) Vitruvius, *10 könyv az építészeiről*, i.m., I/1/8-9.

90 „*Similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de sympathia stellarum et symphoniarum in quadratis et trigonis diatessaron et diapente.*” I.m., I/1/18.

91 „*Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad unicursae figurae speciem ratae partis responsus.*” I.m., I/2/4.

A templomok tervezése a szimmetrián alapul, amelynek elvéhez az építészeknek a legszigorúbban kell ragaszkodniuk. Ez pedig az arányosságból jön létre, amit görögül analógiának mondanak. Az arányosság minden műben a tagok mértékegységének és az egésznek egymáshoz mérése, amelyből a szimmetriák rendje jön létre.⁹²

Továbbá:

...hasonlóképpen pedig a templomok tagjai a legillendőbbben, az egyes részekből vett közös mérték révén meg kell, hogy feleljenek az egész, teljes nagyságnak. [...] Ha tehát a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy tagjai arányukkal egész alakjuknak feleljenek meg, úgy látszik, a régiek jó okkal döntöttek úgy, hogy az épületek felépítése során az egyes tagok szintén pontosan megfeleljenek mértékükkel az egész mű megjelenésének.⁹³

Már itt feltűnik a „tag” kifejezés, mely egyaránt alkalmazható az emberi test és egy épület részeire. A fent idézett definíciókat minden alkalommal az emberi testre vonatkozó analógia követi: „Egyetlen templom alakja sem felel meg szimmetria és arányosság nélkül, és ha nem viseli magán – deli természetű férfihoz hasonlóan – a testalkatnak helyes képét.”⁹⁴ Joggal írhatja le Hajnóczy tehát, hogy „Vitruvius teóriájában az antropomorfizmus axióma jellegű.”⁹⁵ Nyilvánvaló, hogy a *symmetria* kifejezés itt nem két egyforma tükör-szimmetrikus félként, hanem valamifajta, a szemnek és a léleknek tetsző megfelelés, egybecsengés, harmonikus viszony értelmében kezelendő.⁹⁶ Ugyanakkor a templom is tagokból áll, ami ismét emberi test-analógia. A középkorban még egyértelműen él az ókorból hagyományozott szemléletmód, miszerint az épület magának az emberi testnek egyfajta leképezése. Valószínűleg a középkori észjárás nem is áll meg ezen a ponton, vagyis az említett analógia nem csak fizikai síkon

92 „*Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent ea autem paritur a proportione, quae graece αναλογία dicitur proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum.*” I.m., III/1/1.

93 „*Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. [...] Ergo si ita natura composuit corpus hominis uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse videntur antiqui ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universae figurae speciem habeant commensus exactionem, igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, tum maxime in aedibus deorum, quorum operum et laudes et culpa aeternae solent permanere.*” I.m., III/1/3-4.

94 „*Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati speciem membrorum habuerit exactam rationem.*” I.m., III/1/1.

95 Vitruvius, 10 könyv az építészetről, Hajnóczy Gábor bevezetője, i.m., 10.

96 A *symmetria* kifejezést ugyanebben az értelemben használja Alberti is – bizonyára vitruviusi alapon. Hajnóczy Gábor: *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században.* (Budapest: Akadémia Kiadó, 2002.) 35-42.

realizálódik, hanem éppilyen nagy a lélektani, szimbolikus és metafizikai jelentősége. Különösen igaz ez a szakrális terek esetében. A „tag” szó használata így nyer a templomépítészetben szakrális értelmet; mint említettük, Szent Pál maga is templomnak nevezi az emberi testet (1Kor 6,19).

Vitruvius újra felfedezése egyben a *symmetria* fogalmának reneszánszát is jelenti. A fogalom kifejtésének és népszerűsítésének legalkalmasabb terepe a képzőművészeti traktátus, mely tipikusan humanista „találmány”. A kor építész és képzőművész értelmiségije a vizuális művészetek rangját minden erejével igyekszik a 7 szabad művészet szintjére emelni.⁹⁷ E törekvés sikerének alapkövetelménye a vizuális ars-ok metafizikájának és szimbolikájának bizonyítása.⁹⁸ „A műalkotást (az építészetben a templomot) a világ analógiájára létrehozott mikrokozmosznak tekintették...”, írja Hajnóczy.⁹⁹ Éppen ebben játszik fontos szerepet a *symmetria* kifejezés – a 15. században egyértelműen *arányosság*ként értelmezve – mely a kozmikus harmónia és arányosság utánzása az építészetben, a festészetben és a szobrászatban. Ilyen módon használja a *symmetria* kifejezést Alberti is a *De pictura*-ban a kisebb és nagyobb részek alaki hasonlóságának szemléltetésére:

Herkules testének arányai sem tértek el azoktól, amelyek a gigász Anteus testrészei között voltak, ahol azonos elvek és szabályok érvényesültek a kéztől a könyökig és a könyöktől a fejig, és így tovább, minden testrésznél. Hasonló méreteket talál az háromszögeknél, ahol a kisebb a nagyobbban – a nagyságot kivéve – minden tekintetben megfelel.¹⁰⁰

Francesco di Giorgio a városépítészet kapcsán használja a kifejezést ugyanebben az értelemben és szintén antropomorfikus megközelítésből. Hajnóczy írja erről a következőket: „A Francesco di Giorgio által megfogalmazott tétel, amely szerint a város egyes részei úgy aránylanak az egészhez, mint ahogy egy tag az emberi test egészéhez, Vitruviustól származó elven alapul, és tulajdonképpen a *symmetria*-elvet aktualizálja a város beosztására.”

97 I.m., 36.

98 Ezzel függ össze a centrális formák, elsősorban a kör és a négyzet előnyben részesítése a hosszúkás formákkal, pl. a téglalappal szemben: „Az építészek számára a középpontos alaprajzi formák, közöttük is a kör – középpontjával és területével – a kozmosz (és Isten) tökéletességét jelenítette meg, amiből következett például a centrális alaprajzú templom iránti vonzalom végig a reneszánsz korában. Az egység és a végtelenség szimbólumaként tekintett körnek ezt a népszerűségét ismerve törvényszerűnek vehetjük, hogy a város központos és szférikus alaprajzának ugyancsak megvolt ez az – alapvetően neoplatonikus eredetű – szimbolikus jelentése.” I.m., 65.

99 Hajnóczy Gábor: *Andrea Palladio*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1979.) 25.

100 Idézi: Hajnóczy, *Vitruvius öröksége*, i.m., 37.

Giorgio megfogalmazása kapcsán érdemes visszaemlékeznünk arra, amit korábban mikro-makro struktúrának nevezünk, ugyanis a kis részek jellegének megfelelése a nagyobb részekéhez, majd azok megfelelése az egészhez Vitruviusnál nyer először megfogalmazást és tőle eredeztethető ennek az elvnek a középkor folyamán mindvégig tetten érhető életútja.¹⁰¹ A tagok egymáshoz való megfelelésének többszintű rendszere a korabeli értelmezésben ugyancsak *symmetria*.¹⁰² E fogalom tehát egyaránt jelenti az arányosságot és a természetűséget, a *symmetria* ugyanis éppen a természetből ellesett jelenség, ami a részek egymáshoz viszonyított arányosságának elvén nyugszik:

Egészen bizonyos, hogy a természet mindenben teljesen hasonló önmagához. Ez tény. Azok a számok ugyanis, amelyek révén létrejön a fülünk számára legkellemesebb összhang, ugyanazok, mint amelyek révén a szemünket és lelkünket tölti el csodálatos gyönyörűség.¹⁰³

Továbbá: „...minden épületben követelmény, hogy a részek megfeleljenek egymásnak, és arányaik között egy se legyen, mellyel nem mérhető az egész és hasonlóképpen az összes többi rész.”¹⁰⁴

Az emberi test és templomépület analógiáját Luca Pacioli is hangsúlyozza *Divina proporzione* című 1509-es művében:¹⁰⁵

Először az emberi arányokról fogunk beszélni, mert az emberi testből származik minden mérték és azok elnevezései, és benne található meg valamennyi arány és összhang, mely által Isten kinyilatkoztatja a természet legbenső titkait. [...] Az ókori klasszikusok, miután megállapították az emberi test pontos beosztását, minden munkájukat, különösen a templomokat, eszerint méretezték. Az emberi testben

101 „A szépség a részeknek egyfajta megegyezése és összecsengése az egészszel egy meghatározott számnak, aránynak és rendnek megfelelően, ahogy azt a *concinntas*, azaz az abszolút és legfőbb természeti törvény megköveteli.” (Alberti: *De re aedificatoria*. IX/5.). Idézi: Panofsky, Erwin: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomköréhez*. Szántó Tamás (ford.) (Budapest: Corvina Kiadó, 1998.) 33.

102 Palladio írja a következőket a *Négy könyv az építészetéről* első könyvében: „A szép formából, az egésznek a részekkel, a részeknek egymással, és ezeknek az egészszel való megegyezéséből származik: oly módon, hogy az épület tökéletes és hibátlan arányú testnek tűnjék, amelyen az egyik tag szükséges az egész szempontjából.” Idézi: Hajnóczi, *Andrea Palladio*, i.m., 29.

103 Alberti: *De re aedificatoria*. IX/5. Idézi: Wittkower, *A humanizmus korának építészeti elvei*, i.m., 164.

104 Palladio: *Négy könyv az építészetéről*. IV/5. Idézi: Wittkower, i.m., 126-127.

105 Pacioli írásának címeről ismét hosszasan elmélkedhetnénk. Röviden talán annyit érdemes megjegyezni, hogy a *Divina proportione*, vagyis az *Isteni arány(osság)* megint csak nem más, mint a *symmetria*, vagyis az az elsődleges teremtői alapelv, mely szerint minden műalkotás meghatározza, pontosabban kell, hogy meghatározza önmagát.

ugyanis megtalálták a két fő formát, amelyek nélkül lehetetlen bármit is megvalósítani, mégpedig a tökéletes kört és a négyzetet.¹⁰⁶

Más kérdés, hogy a 15-16. század építészei több olyan – elsősorban a kerek, illetve középpontosan szimmetrikus – római épületet templomnak véltek, melyről később kiderült, hogy más volt a funkciója.¹⁰⁷ Ennek azonban nincs túl nagy jelentősége, hiszen a feltételezett korszak részét képezik az adott korszak félreértéseiből adódó művészi-szellemi eredmények is. Mindenesetre jól látszik, hogy az emberi test és az épített templom közötti analógiának, mi több, azonosságának még a 16. században is szakrális jelentőséget tulajdonítottak.

3.3.6. A Zichy-kódex emberalakú templomalaprajzai

A templomépület-emberi test analógiájának Magyarországon is található egy igen fontos dokumentuma. A budapesti Szabó Ervin Könyvtár őrzi a 09/2690 jelű kéziratot, ismertebb nevén Zichy-kódexet.¹⁰⁸ A kézirat 138. fólióján kereszthajós templomalaprajzok vázlatai láthatók, melyek némelyikébe egy-egy kitárt karú emberalak van belerajzolva. A képek közül az egyik lényegesen kidolgozottabb a többinél, ezáltal szimbólumok tömegét tartalmazza, melyek témánk szempontjából rendkívül tanulságosak. A szóban forgó rajzok nyilvánvalóan nem megépítésre szánt épületek vázlatai, hiszen az emberalak kitárt karjai miatti rendkívül nagy oldalirányú kiülés egyetlen megépített templomon sem valósult meg. A képek ilyen módon egyértelműen szimbólumok és analógiák közlésére készültek, az analógia pedig egyértelműen az ember – mint egyszerre szellemi és testi lény – valamint a templomépület között áll fenn.

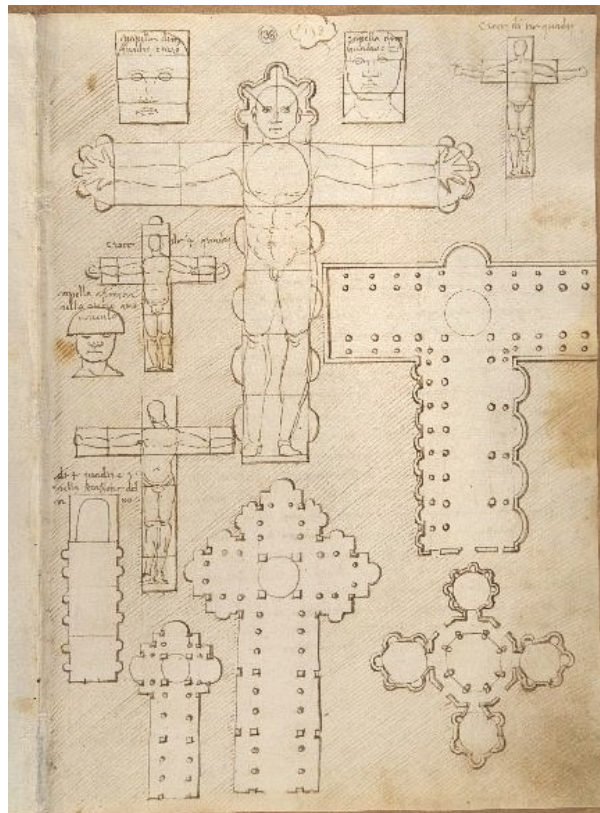
A képen látható emberalak feje a templomszentélybe kerül, erről joggal juthat eszünkbe az Órigenész, Szent Ágoston és Szent Béda kapcsán tárgyalt szemlélet, mely az ószövetségi gondolkodásból eredeztethető és amely azonosságot lát a *Sanctum Sanctorum* és az emberi elme, szellem között. A Zichy-kódexben található rajzon az analógia olyannyira

¹⁰⁶ Luca Pacioli: *Divina proporzione*. (1509, Velence) Idézi: Wittkower, *A humanizmus korának építészeti elvei*, i.m., 26.

¹⁰⁷ I.m., 19.

¹⁰⁸ A kódex készítésének ideje a ma elfogadott álláspont szerint 1489 és 1535 közé tehető. A bejegyzések és rajzok többségét a velencei köztársaság vízszabályozó hivatalának rajzolója és földmérője, Angelo dal Cortivo készítette. Hajnóczy, *Vitruvius öröksége*, i.m., 91.

kirészletezett, hogy az emberalak feje körül öt fia-kápolna látható az orr, a két fül és a két szem számára, továbbá a kitárt karok végén az öt-öt ujj is öt-öt fia-kápolnában foglal helyet.



10. kép. Angelo dal Cortivo: Emberalakú templomalaprajzok; Zichy-kódex 09/2690. fol. 138.

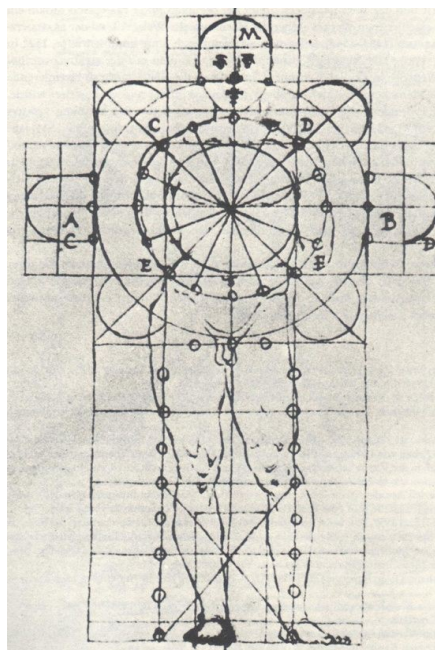
A kéziratban szereplő rajzok nem előzmény nélküliek. Bár a Zichy-kódex készítésének ideje valamikor a 15-16. század fordulójára tehető, a feltételezett rajzoló, Angelo dal Cortivo minden jel szerint Giorgio 1470-es években írott *Trattato di architettura* című művére támaszkodott, melyben a Zichy-kódexéhez hasonló vázlatok találhatók, továbbá a következő pár mondat is:

...minthogy a bazilikának az emberi testhez hasonló mérete és formája van, és minthogy az ember feje annak legfőbb része, így a legnagyobb kápolnát úgy kell formálni, mint a templom fő részét és fejét. És ahogy van öt vonala és része, akként kell öt kápolnának lenni. A középső a homlok és az arc megfelelő nagyságát kapja, és az egyenesen az arc és a száj is rajta van, míg két oldalon a szemeknek és füleknek két-két elválasztott kápolna. Hasonló módon a széles mell négyzete a tribunának jut, a karok a keresztjének, a kezeken lévő tenyerek a két

megfelelő kápolnának, a kinyújtott ujjak az öt félkörnek, amely körülötte van, és továbbá hat rész a templom többi részének jusson.¹⁰⁹

Giorgio továbbá közli a test arányszámainak a zenei konszonanciákkal való megfeleléseit is. Többek között a teljes testhossz úgy aránylik a fej nélküli testhosszhoz, mint 9 a 8-hoz (*tonus*), a törzs hossza úgy aránylik a lábszárak hosszához, mint 4 a 3-hoz (*diatessaron*), a mellkas hossza pedig úgy aránylik a has hosszához, mint 2 az 1-hez (*diapason*).¹¹⁰

A nagy kiülésű oldalhajók mindamellett sokkal inkább egy latin kereszthez teszik hasonlónvá a rajzot, mintsem valódi templomhoz. A szimbólum, amellyel dolgozunk van, igen sok rétegű. A templomhajókba rajzolt emberalak tehát nem egyszerűen egy ember, hanem jogosan értelmezhető Krisztusként.¹¹¹ Mivel a templom maga is egyetemes szimbólum – ezt az egyetemes üzenetet minden egyes templomépület közvetíti – az Egyház pedig Krisztus titokzatos teste, a szimbólum-kör az Istenképmásiaság, valamint Krisztus, mint a testet öltött Isten fogalmaival zárul be. A templom-ember szimbolika univerzalitása ilyen módon nyer bizonyítást egy egyszerű kódex-rajzocskában.



11. kép. Francesco di Giorgio: Templomalaprajz emberalakkal. Codex Magliabechianus II, I 141.

(Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze)

109 Francesco di Giorgio: *Trattato di architettura, ingegneria e arte*. I. Idézi: Hajnóczi, *Vitruvius öröksége*, i.m., 95.

110 Panofsky, *Az emberi arányok stílustörténete*, i.m., 97-98.

111 Hajnóczi, *Vitruvius öröksége*, i.m., 96.

Nem valószínű, hogy Du Fay 1436 előtt láthatott a Zichy-kódexbelihez hasonló rajzokat, de a templom-ember kapcsolatának gondolatisága aligha kerülhette el figyelmét. Ne feledjük, hogy Bracciolini 1416-os felfedezése ad újabb lökést a Vitruvius-reneszánsznak! Francesco di Giorgio sem az első, aki az emberalakú templom elképzelését szavakba, illetve rajzokba önti. Giorgiora bizonyíthatóan hatással volt a kor humanista értelmiségije, és nem kevésbé a Du Fay-kortárs Nicolaus Cusanus tanítása az emberi egyén és a kozmosz kapcsolatáról. Cusanus az ember kozmikus eredetét a számok, illetve számszimbólumok segítségével magyarázza, amivel sikeresen éleszti újra és helyezi új alapokra az új-platonikus és szent ágostoni világmagyarázatokat.¹¹² Az ugyancsak Du Fay-kortárs Alberti és Cusanus között kimutatható szellemi kapcsolatról kimerítő irodalom áll rendelkezésre, ennek tárgyalása e dolgozat kereteit messze meghaladó mellékvágány lenne. Mindebből a lényeg csupán annyi, hogy a teljes szóban forgó gondolkör mintegy benne volt a levegőben, más szóval a korszak „Kunstwollen”-jének szerves részét képezte.

Az építészet korabeli antropomorf szemléletét a már többször idézett Gianozzo Manetti is vallotta és közvetítette. Manetti egyik fő műve V. Miklós pápa életrajza (*Vita di Nicolò V*), melyben a tervezett Szent Péter Bazilika kapcsán a következőket írja:

Miközben magamban elmélkedem és megpróbálom felidézni, milyen és mekkora lett volna ennek a szent templomnak csodálatos és elragadó épülete, amely minden keresztények legnagyobb tiszteletére és hódolatára méltó, eszembe ötlük, hogy úgy képzeljem el, mint egy emberi testet. Valóban, a bazilika hosszanti tere, a harmadik előcsarnok kapuitól a nagy kereszthajó kezdetéig nagyon hasonlított az emberi testnek a mellkastól a lábakig tartó részéhez. A másik tér, a kereszthajóé mindazok szemében, akik figyelmesen megnézik, egy ember vállaihoz fog hasonlítani, akinek mind a két karja ki van tárva. A megmaradó tér, amit a nagy kápolna / oltár [*tribuna*] foglal el, nem fog soha másnak látszani, mint egy emberi fejnek. [...] Valóban, néhány bölcs férfiú úgy tartotta, hogy az emberi alak valóban az egész világ hasonlatosságára van teremtve, és ezért azt gondolták, hogy a görögök *mikrokozmosznak* nevezték az embert. Akkor is, ha az ember hossza a fejtől a lábig a szélesség hatszorosának felel meg, amely az egyik oldalától a másikig halad, és a keresztmetszet tízszeresének [...], miután ez az arány, különböző dimenziókban, nem volt fenntartható korunk

112 I.m., 96.

templomának formájában, a terveken mindenesetre fenn lehetett tartani a rajzzal való hasonlóságot.¹¹³

A folytatásban Manetti kifejti, hogy Noé bárkája éppen ennek az arányrendszernek megfelelően épült, vagyis a bárka is az emberi test leképezése, még pontosabban az emberi test kozmikus ősmintájának kivetülése.¹¹⁴ V. Miklós, akinek Manetti a Szent Péter Bazilika alapkoncepcióját tulajdonítja, teljesen tudatosan gondolta el az új templom alakját és arányait Noé bárkája alapján. Rendkívül érdekes adat ez arra, hogy a késő-gótikus, majd reneszánsz templomépítészetnél nem csak Salamon temploma szolgáltatta a mintát, hanem Noé bárkája is. Ebben az egész gondolatrendszerben – ahogy Hajnóczy írja – Krisztus úgy jelenik meg, mint „mikrokozmosz emberalak, egyesítve magában a világegyetem összes energiáját, elemét és tökéletességét.”¹¹⁵

Mindamellet nem kell annyira előreszaladnunk az időben, hogy Manetti antropomorf templom-értelmezését az 1455-ben írott V. Miklós-életrajzával bizonyítsuk. Manetti már a firenzei dómszenteléről szóló többször idézett megemlékezésében is kitárt karú fekvő emberalakhoz hasonlítja a *Santa Maria del Fiore* katedrálisat. Összehasonlítását olyannyira szemléletessé kívánja tenni, hogy kifejezetten kéri az olvasót, képzeljen bele a templom terébe egy fekvő emberalakot, akinek a vállai a hajók találkozási pontjára, vagyis az oktagon területére esnek.¹¹⁶ Bár nem kizárt, hogy a kereszthajós templom emberi alakjának felismerése Manetti saját gondolata, de sokkal életszerűbb feltételezni, hogy ez az asszociáció a kor gondolatvilágában szinte közhelyszerűen jelenlévő tényező volt. Manetti mondatai mindamellet arra vonatkozóan is szolgálnak adalékul, hogy e gondolat minden további nélkül ismerős lehetett Du Fay számára is.

Manetti mondataiban is és a Zichy-kódex rajzán is feltűnik egy olyan sajátosság, ami kifejezetten a 15. századi ábrázolásokra jellemző, ez pedig a főhajóban „fekvő” emberi test 6 egységnyi hossza. Az emberi test kozmikus kapcsolatának eszméje és a kapcsolat kivetülése a templomterv arányszámaiba egyértelműen vitruviusi hatásnak tekinthető, a 6 egységnyi testhossz elmélete ugyanakkor szakítás Vitruvius 10-es felosztásával. Fontos

113 Gianozzo Manetti: *Vita di Nicolò V.* I.m., 97.

114 Hajnóczy nagyon fontos megjegyzése – Trinkaus *In Our Image and Likeness* c. munkájára hivatkozva – hogy Manetti az ember divinális eredetét és istenképmásiaságát vallotta. E tény bizonyítékul szolgálhat arra, hogy Manetti dómszenteléről írott mondatai nem csupán egyszerű irodalmi frázisok, hanem mély spirituális meggyőződésről tanúskodnak. I.m., 96.

115 I.m., 98.

116 Manetti, *Oratio*, 50-64. van Eck, *Giannozzo Manetti on Architecture: the Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae of 1436*, i.m., 462-463..

hangsúlyozni, hogy nem csak a testhossz lesz ezáltal 6 egységnyi, hanem a rajzon a templom főhajója is. A szakirodalom nem veti fel annak lehetőségét, hogy a 10-es kánontól a 6-os felé történő elmozdulás háttérben Salamon templomának 60 sing hosszú főhajója is állhat. Vitruviusnál ugyanis a 10-es kánon kifejezetten képzőművészeti alapszabály, míg a későgótikában az emberi test és a templomépület egyre szorosabbá váló azonosulása miatt egyszerre képzőművészeti és építészeti. Du Fay két firenzei motettája – pontosabban a firenzeiek közül az a kettő, mely közvetlenül, vagy közvetetten a dómszenteléssel van kapcsolatban – 6 egységnyi hosszúságú főszakasszal indul. Nem állíthatjuk, hogy a két motetta nyitószakaszainak 6 egysége az új humanista szemlélet szerint értelmezett emberi test és a test mintájára elgondolt templomalaprajz 6 egységnyi hosszúságával lenne közvetlen összefüggésben – mint láthattuk, a 6-os számot Wright a salamoni templom hosszúsági értékével magyarázza; mindamellet kimutattuk, hogy a két magyarázat egyszerre is működhet. Az azonban tény, hogy egy-egy kivételtől eltekintve gyakorlatilag nincs a korszakban több motetta, melynek kezdő szakasza 6 egységnyi lenne;¹¹⁷ a *Nuper* és a *Salve flos* mellett egy ilyet találunk, még hozzá Du Fay *Ecclesiae militantis / Sanctorum arbitrio / Bella canunt gentes / Gabriel / Ecce nomen Domini* motettáját, melynek a 9 egységnyi kezdő szakasza osztható tovább két részre, egy 6 és egy 3 egységnyi frázisra.¹¹⁸ Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az *Ecclesiae militantis* témája is az Egyházhoz, tehát közvetetten a templomhoz kapcsolódik.¹¹⁹

A latin kereszt alakú, egyben ember formájú templom-eszmény mellett látszólagos ellentmondásnak tűnik egy másik geometriai szemléletmód feltűnése és létezése a 15. században, különösen annak második felében, a centrális alaprajzok, elsősorban a kör, illetve a négyzet felfedezése. Az a gondolat, hogy a terpeszállású és kitért karú ember beleírható egy

117 Turner egyetlen ilyen kivételt említ: Brassart *O rex Fridrice* motettáját, melynek aránysora: 6:4:2:(1) Turner, *Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450*, i.m., 112. Az *O rex Fridrice* motetta III. Frigyes német-római császár német királlyá koronázása (IV. Frigyes néven) alkalmával íródott. Brassart Frigyes káplánja volt. Saucier, Catherine: „Acclaiming Advent and Adventus in Johannes Brassart's motet for Frederick III.” In: Ian Fenlon (szerk.): *Early Music History* 27. (2008. Október): 137-180. 138.

118 Turner, *Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450*, i.m., 114. Hat egységnyi szakasszal indul „majd” az 1445-47 környékén komponált *Fulgens iubar ecclesiae Dei* mely Jézus bemutatása a *templomban* (!) ünnephez kapcsolódik. A „templom” itt ráadásul nem más, mint Salamon temploma.

119 Az emberi test és a templom-főhajó 6 egységnyi beosztásához való vonzódás másként is magyarázható, és összefüggésbe hozható a korszak egyre inkább elmélyülő vallásosságával. Ez a vallásos érzület a skolasztikus gondolkodás hatásának mérséklődésével ismét az egyházatyák misztikus szemlélete felé fordul. A 6-os szám tiszteletének gyökere ilyen módon Szent Ágostonnál is megtalálható lehet, aki – ahogyan korábban említettem – a 6-os számban a Szentháromság teljességét látta kifejeződni (*De Trinitate*. IV/4.). Mindamellet e két magyarázat egyszerre és együtt is működőképes lehet.

körbe és egy négyzetbe, ismételten Vitruviustól származik. Mint említettem, Vitruvius illusztrációkat is ígért művéhez a *Tíz könyv* szövegében, ezek azonban vagy el sem készültek, vagy elvesztek. A körbe, illetve négyzetbe rajzolt „vitruviusi figurákat” a 15. századi elméletírók kezdik rendszeresen rekonstruálni a vitruviusi leírás alapján.¹²⁰ Az első „vitruviusi figura” Francesco Giorgi 1525-ben keletkezett *De harmonia mundi totius*ában található.¹²¹

lem uerò in corpore: ut hæc præfens
 pictura docere potest: A cuius um-
 bilico secundum aliquos, sed à peñti-
 ne (ut uerius est) si circinus ducatur
 circulus ille perfectè cõducitur: Vn-
 de tota corporis mensura à rotundi-
 tate prouenire, & ad ipsam tendere
 dignoscitur. Caput enim rotundum
 est, globo, & orbi simile, inquit La-
 ctantius: Corpus quoque omne tor-
 natile mensura proportionatissima:
 Nam ab extremitate lacerti uersus
 manum, ubi pulsus agitur, ad pol-
 licem in circulari mēsurā reperitur



12. kép. Francesco Giorgi: Vitruviusi emberalak. *De harmonia mundi totius. Cantici Primi, Tonus Sextus.*

101.¹²²

Giorgi centrális ember-alakja és egyéb ábrázolásai hamar bekerülnek a humanisták látóterébe, úgyis, mint Vitruvius-értelmezések. A kör és a négyzet alkalmazása talán még a latin kereszt-formánál is jobban kiemeli az emberi test univerzalitását, és mivel a 15. századi építészek a templomokat az emberi test mintájára igyekeznek megtervezni, már csak egyetlen

¹²⁰ Hajnóczy, *Vitruvius öröksége*, i.m. 15.

¹²¹ Francesco Giorgi 1466 és 1540 között élt ferences szerzetes volt, aki nem keverendő össze Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) itáliai építésszel, a *Trattato di architettura* szerzőjével. I.m., 65. Szemléletes adat, hogy Francesco Giorgi idézett műve, a *De harmonia mundi totius* címet viseli, és részben már a cím üzenetéből, részben a mű mintegy 1000 oldalas terjedelméből sejthető, hogy ez esetben is egyfajta *summá*val van dolgunk. Giorgi műve kitűnő példája a kor összegző, enciklopédikus törekvésének, figyelemere méltó újítás ugyanakkor, hogy megjelennek a *summák* a vizuális művészetek, köztük az építészet terén is. Természetesen sem a *De harmonia mundi totius*, sem Albert trilógiája, a *De pictura*, *De statua*, *De re aedificatoria* nem lenne egyfajta *summák* tekinthető, ha megrekedne a választott téma pusztán tudományos kifejtésénél és nem mutatná ki annak metafizikai vetületeit. Giorgi, aki maga is szerzetes, a *De harmonia mundi totius*-ban részletesen tárgyalja a titokzatos és bensőséges szellemi kapcsolatot az emberi lélek és Isten között. Mivel az alkotó szellem ebből a bensőséges kapcsolatból táplálkozik, joggal vonja le a következtetést Hajnóczy, miszerint „a mikrokozmoszban, azaz a műalkotásban a makrokozmosz, vagyis a világegyetem modelljét teremtették meg, s igyekeztek reprodukálni az ebben felfedezett eszményi szépet.” I.m., 28.

¹²² <https://archive.org/details/FranciscusGeorgiusVenetusDeHarmoniaMundiTotiusParis1545/page/n337/mode/2up> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

lépés szükséges a centrális alaprajzú templomok megjelenéséhez. A kör és a négyzet szimbolikája mindamellet igencsak hasonlít a 3-as 4-es szimbolikára. Cusanus szerint nem tudjuk egy körbe írható sokszög szögeinek számát annyival megnövelni, hogy ne lehetne azt még további végtelenszer megnövelni annak érdekében, hogy kört kapjunk. A kör ilyen módon bármilyen beleírható sokszögtől minőségileg különböző módon a végtelen tökéletesség szimbóluma, míg a sokszögek csupán a földi végesség szimbólumai lehetnek.¹²³ Nem lenne meglepő, ha bebizonyosodna, hogy a kör-négyzet szimbolika analógiában áll a 3:4-es szimbolikával, mindamellet beszédes tény, hogy Alberti, Bramante, Palladio centrális alaprajzú templomainak többsége Szűz Máriának szentelt épület.¹²⁴

A legismertebb „vitruviusi figura” Leonardo da Vinci nevéhez fűződik, aki Pacioli *Divina proportione* című művét is illusztrálta. Amit Leonardo Vitruviusról ír, ekkor már nem új, ám témánk szempontjából igen tanulságos:

Vitruvius, az építész azt mondja az építészetről szóló művében, hogy az emberi test méretei a következők: 4 ujj tesz ki 1 tenyeret, és 4 tenyér tesz ki 1 lábat 6 tenyér tesz ki 1 könyököt; 4 könyök teszi ki egy ember magasságát. Ezen túl 4 könyök tesz ki egy lépést, és 24 tenyér tesz ki egy embert. Az ember kinyújtott karjainak hossza megegyezik a magasságával. A haja tövétől az álla hegyéig terjedő szakasz egytizede a magasságnak; az álla hegyétől a feje tetejéig terjedő szakasz egynyolcada a magasságának; a mellkasa tetejétől a haja tövéig egyhetede az egész embernek. A könyöktől az ujjhegyig az egyötöde az embernek; és a könyöktől a hónalj hajlatáig egynyolcada az embernek. A teljes kézfej az egytizede az embernek. Az áll hegyétől az orrig, illetve a hajtótól a szemöldökig terjedő távolsága egyforma, s a fülhöz hasonlóan az arc egyharmada.¹²⁵

123 V.ö.: Cusanus, Nicolaus: *A tudós tudatlanság*. Erdő Péter (ford.) (Budapest: Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó) 51-52 és 143.

124 Wittkower, amellet, hogy hangsúlyozza a fenti tényt, kimerítően magyarázza a kör szimbolikáját Szűz Mária mennybevitelének és megkoronázásának korabeli ikonográfiáján keresztül. A növekvő Mária-tisztelet látványos bizonyítéka a szeplőtelen fogantatás tanának elterjedése, melyet a bázeli zsinat támogat (1439.), majd IV. Sixtus pápa 1476-ban el is fogad. Wittkower, *A humanizmus korának építészeti elvei*, i.m., 37.

125 Leonardo da Vinci: *Vitruvius-tanulmány*.

3.4. Templum Maternale¹²⁶

3.4.1. Szűz Mária méhe és az épített templom későközépkori analógiája

A templom és a motetta kapcsolódásának lehetséges megközelítései közül a végére hagytam a legfontosabbat, vagyis Szűz Mária méhe, illetve maga Szűz Mária és a mindenkori templom szimbolikai analógiáját. Az Istenszülő és a mind konkrét, mind átvitt értelemben vett templom analógiája nem kevesebbet jelent, mint hogy az ember-templom kapcsolat bizonyos értelemben leszűkül egyetlen konkrét személyre, ugyanakkor más értelemben éppen hogy kitágul az Isten-anya, Anyaszentegyház misztikus fogalma felé. Az ószövegségi és görög templom-értelmezés ilyen módon válik specifikusan kereszténnyé, miközben természetesen a legkevésbé sem szűnik meg őrizni az ókori értelmezés elemeit. A templomszimbolika tehát nem egyszerűen változik, hanem sokkal inkább gazdagodik, és bonyolódik a Mária-szimbolika bevonásával.

A középkori kontemplációs gyakorlatokkal kapcsolatban írtam részletesen a tisztítóút fogalmának megjelenéséről, a hívő vezekléséről, mely a purgatóriumi szenvedés rövidítését célozza, illetve arról, hogy a kontemplációs gyakorlatok e vezeklés egyik lehetséges formájaként, de mindenképpen a legelvontabb és legmisztikusabb formájaként is funkcionáltak. Szó volt arról is, hogy e vezeklés hatékony segítőjeként és közbenjárójaként Szűz Mária személye a lehető legnagyobb jelentőséggel bír. Felhívtam a figyelmet arra az érdekes analógiára is, hogy ahogyan a korabeli észjárás Mária személyét a két világ közötti közvetítőként tartja számon – mindkét irányban természetesen, ahogyan az Isten Igéjét közvetíti a világ számára, a hívő egyén könyörgését pedig a túlvilág felé – ugyanúgy a három legfontosabb zenei műfaj (mise, motetta, chanson) között a motetta hasonlóképpen közvetítő szerepet tölt be. Míg ugyanis a chanson (és a ballade) az ember érzéseiről, gondolatairól szól, a mise pedig az Egyház sok évszázados hagyománnyal rendelkező liturgikus gyakorlatának legfontosabb szent szövegeit hordozza, addig a motetta képes – többek között rejtett szövegösszefüggései által is – az ember érzéseit és gondolatait a Teremtő felé hatékonyan

126 A fejezet-címbe használt szóösszetétel gyakori frázisa a későközépkori Mária-trópusoknak. A szóban forgó dallamok és szövegek előszeretettel idézik fel Szűz Mária méhe és a Templom analógiáját. A szűzi méh gyakori említése miatt a szaktudomány uterin-trópusoknak hívja az ebbe a csoportba tartozó trópusdallamokat. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 431. Rebecca Baltzer ugyanakkor felidéz egy másik szókapcsolatot is, mely a későközépkorban Szűz Mária gyakori jelzője: „templum deitatis”. Baltzer, Rebecca: „Why Marian Motets on non-Marian Tenors? An Answer.” In. Terence Bailey, Alma Santosuosso (szerk.): *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*. (London: Ashgate, 2007.) 112-128. 125.

közvetíteni, és éppen ilyen módon képes a lehető legerősebben személyessé válni; a penitencia tevőjének személyessége, az egyes szám első személy használata az alapítványi céllal megvalósított ima-alkalmakon rendkívül fontos, hiszen a „saját post mortem szenvedésemtől” való félelmem fogalmazódik meg benne, hasonlóképpen a motettában is, melyet az alapítvány-tevő ilyen céllal rendel, vagy ír. Bizonyára ezzel is magyarázható, hogy a motetta születésének kezdeti időszakában rendkívül nagy számban íródnak Mária-motetták, ahogyan erről többek között a Montpellier kódex számos Mária-motettája is tanúskodik. A szóban forgó Mária-motetták szövegeinek talán leggyakrabban használt képe a *kapu*.

Ez a kapu – mely Szűz Mária maga – engedi át az alászálló és felszálló mozgást, mely a későközépkori világ-értelmezés alapvető fontosságú szimbóluma.¹²⁷ Rendkívül beszédes tény, hogy a templomszentelési mise kezdő momentumának éppen az az ószövetségi szakasz képviseli a gondolati alapját, amelyben Jákob álmában az eget a földdel összekötő létrát látja, melyen az angyalok le-föl járnak (alászálló-felszálló mozgás). A templomszentelési introitust indító mondat, „*terribilis est locus iste*” a szóban forgó álomból való felébredés után hangzik el. A templomszentelés kezdő gondolata tehát az ég és föld közötti közvetítés (létra), a kapu, az alászálló és a felszálló mozgás mentén fogalmazódik meg, mindez egy olyan szakrális térben, magában a templomban, mely úgyszintén az e világi és túlvilági lét közötti összekötőként funkcionál; és ugyanígy értelmezhető Szűz Mária imént említett kettős közvetítő szerepe is.

3.4.2. A portare-motetták, mint a *Nuper rosarum flores* eszmei előzményei

A Montpellier kódex motettái között, azon belül is a Mária-motetták között rendkívül nagy számban találhatóak olyan kompozíciók, melyek szövege a *porta*, *portare*, *sustinere* szavak köré, mint központi gondolati szimbólumok köré épül. Ez igaz mind a felső két szólam költött szövegére, mely az esetek többségében francia nyelvű szerelmi költemény, ritkábban latin nyelvű Mária-himnusz, illetve igaz a cantus firmusra is, mely a legtöbb motetta esetében mindössze egy vagy két latin szó, vagyis a gregorián dallam rövid kivágata, például *porta*,

¹²⁷ Az isteni értelem és Ige alászálló és felszálló mozgása (gör.: katabaszisz, anabaszisz), ahogyan korábban említettem számtalan módon és helyen megjelenik a keresztény vallásban, vallásokban. Ilyen módon a szentmise két része is a katabatikus (a tanító rész: Isten Igéjének leereszkedése az emberhez) és az anabatikus (áldozati rész: az ember felemelkedése Istenhez) megnyilvánulás szerint rendeződik. A kétirányú mozgás különös kihangsúlyozást nyer az ortodox teológiában; lásd többek között: Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Kiss Ilona (ford.) (Budapest: Typotex, 2005.)

vagy *et gaudebit*. Ezeket a motettákat Dolores Pesce önálló csoportba sorolja és *portare-motetták* néven említi.¹²⁸

A portare-motetták tehát a *porta* (kapu), *portare* (vinni, közvetíteni), *portas* (kétféleképpen is értelmezhető: *viszed*, illetve *kapuk*), és *sustinere* (*tartani*, *függeni*) szavak körül építik fel szövegpolyfóniájukat. Célszerű e motetták közül kiemelnünk egyet, mely egyfajta „prototípusként” szemlélteti a portare-motetták szerkesztését, működését és szövegpolyfóniáját. A *Porta preminentie* / *Porta penitentie* / *Portas* motetta számtalan olyan belső szám- és szövegszimbólumot tartalmaz, mely a *Nuperben* is megtalálható. Első lépésként a szövegre kell vetnünk egy pillantást.¹²⁹ A felső két szólam latin nyelvű költött szöveget hordoz, mindkettő Máriát dicsérő és megszólító vers, a cantus firmus pedig mindössze egyetlen szó: *Portas*.

TRIPLUM

PORTA preminentie,
carens contagio,
partu miro prebens mirum
uber gaudio,
Gabrielis nuncii
credis angelico.

PORTA penitentie,
pregnans continuo,
tuo de gremio
*Ihesum Xpistum **PORTAS.***

MOTETUS

PORTA penitentie,
per quam sol iusticie
refulget a cardine
celi, fugans tenebris
terre lucenti sydere.

PORTA preminentie,
nos velis conducere
*celis per sanctuarias **PORTAS.***

TENOR

PORTAS

128 Pesce, Dolores: „Beyond Glossing. The Old Made New in »Mout me fu grief/Robin m'aime/Portare«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 28-51. 32.

129 A *Porta preminentie* / *Porta penitentie* / *Portas* motetta vizsgálatánál David J. Rothenberg gondolatmenetét követem. Rothenberg, *The Gate that Carries Christ: Wordplay and Liturgical Imagery in a Motet from ca. 1300*, i.m.

TRIPLUM

Kiválóság kapuja,

makulátlan [szűz]
csodálatos szülésed által
az örömmek ajánlott csodálatos kebel,
Te hittél Gábielnek,
az angyali küldöttnek.

Bűnbánat kapuja,

ki örökre terhes vagy,
és méhedben **hordozod**
Jézus Krisztust.

MOTETUS

Bűnbánat kapuja,

kin keresztül az ítélet napja
sugárzik a mennyekből
elűzvé a földeknek sötét árnyait
ragyogó hajnalcsillag fényével.

Kiválóság kapuja,

vezess minket a mennyekbe
a szent **kapukon** át.¹³⁰

TENOR

Kapuk / Hordozod

Első ránézésre is látható, hogy a két költött szöveg keresztivatkozást tartalmaz, ha képzeletben összekötjük a két szöveg azonos kifejezéseit (*porta preminentie*, *porta penitentie*), kereszt-alakot kapunk. A *porta preminentie* – *porta penitentie* szókapcsolat ugyanazt az alászálló-felszálló mozgást jeleníti meg, melyről korábban szó volt. A *kiválóság kapuja* az a személy, aki igen-t mondott Gábiel arkangyal szólítására és befogadta Isten Igéjét (alászálló mozgás). A *bűnbánat kapuja* az a személy, akinek közbenjárása által a bűnbánó ember könyörgése és elméje a Teremtő felé emelkedhet (felszálló mozgás). A versszakok közepe táján e két szókapcsolat helyet cserél, az alászálló mozgás felszállóvá, a felszálló mozgás alászállóvá válik; vagyis e kétirányú mozgás nem csak a két versszak között, hanem egy versszakon belül is megvalósul. Rothenberg felhívja a figyelmet arra, hogy a „motetta” műfaji elnevezés szótövét képező *mot* kifejezés nem csak annyit jelent, hogy *szó* – egyértelműen utalva ezzel arra, hogy a motetta alapvetően szöveges műfaj – hanem azt is jelenti, hogy *vers*, *versszak*, *verssor*, *strófa*, és mint ilyen, kezdetektől fogva közkedvelt terepe annak a procedúrának, amit leginkább *szójátéknak* nevezhetünk.¹³¹ A Montpellier szójátékai a legmélyebb teológiai tanításokat rejtik szimbólumok és szóösszefüggések mögé, nem hagyva kihasználatlanul a szójáték fogalmának olyan elválaszthatatlan tartozékait sem, mint amilyen

¹³⁰ Mindkét szöveg saját fordításom.

¹³¹ i.m., 225.

a szavak hangzásának hasonlósága: a *preminentie* és *penitentie* szavak különbsége mindössze három betű.

A két felső szólam szövegének kereszt-hivatkozása tehát a *porta* szó négy megjelenését érinti, ahogyan a kereszt is négy szárú (a kereszt, mellyel a négy porta kifejezést képzeletben összekötöttük és a kereszt, mint egyetemes szimbólum). Ugyanakkor a motetta összes szövegét figyelembe véve látható, hogy a PORTAS szó háromszor kerül leírásra. A Tenor PORTAS szava kétféleképpen is fordítható, és ha a kottát tanulmányozó tekintet nem ismeri a cantus firmust eredetileg tartalmazó graduálét, nem tudja eldönteni, hogy a PORTAS itt *viszed, hordozod* (egyes szám második személyben), vagy *kapuk* (többesszámban) értelemben szerepel. A két felső szólam szövegének végén a kifejezés ilyen és olyan értelemben is előkerül: a Triplum végén „Jézus Krisztust *hordozod*”, a Motetus végén „Mennyek szent *kapui*”. Ez a szójáték „háromszög alakú”, vagyis a *preminentie-penitentie* szavak négyes szimbolikája mellett itt egy hármas viszonylattal van dolgunk; ismét egyértelmű 4:3 szimbolika egy Mária-motetta esetében.

Kijelenthető volna, hogy a cantus firmus PORTAS szavának jelentése az eredeti gregorián dallam szövegéből egyértelműen kiderül (*Tollite portas principes vestras – Nyisd fel kapuidat, királynő*), de valószínű, hogy egyetlen szó kivágásának és cantus firmusként való használatának technikája éppen azt célozza, hogy a kivágott részlet – esetleg egyetlen szó – veszítse el eredeti kontextusát és ezáltal jelentését. Ez a módszer tökéletesen összecseng a szójáték fogalmával, hiszen a cantus firmus egyetlen szava csakis ilyen módon vonható be ebbe a játékba; másként fogalmazva, használata éppen azáltal válhat játékká, hogy elveszíti eredeti kontextusát és ilyen módon jelentése kétértelművé válik. A motetták szövegpolifóniája és szövegszimbolikája éppen e kétértelműség által nyeri el sajátos karakterét; ahogyan – mint láthattuk – kétértelmű a *rózsa* fogalma is a *Nuper rosarum flores*ben. Mindamellet nem hagyható figyelmen kívül a cantus firmus graduále-dallamának eredeti liturgikus funkciója sem, és éppen a *Porta preminentie / Porta penitentie / Portas* motetta a kitűnő példája annak, hogy a „játékba” ez az eredeti funkció éppen annyira bevonódik, mint a kivágott szó kétértelműsége. A *Tollite portas principes vestras* graduálét ugyanis három liturgikus alkalom kapcsán írja elő az Egyház: az angyali üdvözlét két megjelenésénél, vagyis március 25-én és advent második vasárnapján, továbbá – és számunkra ez az igazán érdekes – a templomszentelés liturgiájában.¹³² A *porta* szó ebben a pillanatban latens módon a templom

132 i.m., 235.

kapujává is válik, és Szűz Mária méhének analógiája a templom épületével ezen a ponton kerül különleges fénytörésbe. A templom kapuja esetében ráadásul nem csak a templom bejáratára gondolhatunk – bár Rothenberg a párizsi *Norte Dame* nyugati kapujának képi szimbolikája kapcsán jó pár mondatot szentel ennek a megközelítésnek is – a templomon belül ugyanis van még egy kapu, mely ebben a korszakban még, és Du Fay korábban éppúgy, teljesen általánosan elterjedt, ez pedig a szentélyrekesztő kapuja.¹³³

Jól tudjuk, hogy az egyszerű hívő a liturgia legszentebb részében, az átváltoztatás misztériumában nem vehetett részt; az átváltoztatás szövegét sok esetben nem is biztos, hogy hallotta, hiszen a 14. századtól kezdve egyre gyakrabban és egyre több helyütt az *elevation*-motetta szólt éppen akkor.¹³⁴ A mise tanító részének lezárultával a szentélyrekesztő kapuja is bezárult, konkrétan is és jelképesen is.¹³⁵ A szentélyrekesztő ajtaja természetesen megjelent a korabeli hívő gondolatvilágában oly módon is, mint önmaga legbensőbb valósága felé vezető kapu, mely a felkészületlen hívő előtt éppen úgy zárva áll, mint a templom főhajóját és szentélyét elválasztó falon. Annak érdekében, hogy e kapu „feltáruhasson”, a korabeli hívő ismét csak Szűz Máriát hívja segítségül elsősorban. Egy új templom építése és felszentelése nem kevesebbet jelent, mint hogy az ember közvetlenül átélheti a kapun át történő belépést abba a szentélybe, melyben az Isten Igéje az alászálló mozgás által megtestesül a földi világ számára; az egyszerű hívő a templom kapuján át a főhajóba, a beavatott klerikus a szentélyrekesztő kapuján át a szentély területére.

Bonyolult, átgondolt, koherens szimbólum-hálózatot találtunk már pusztán a szöveg vizsgálatánál anélkül, hogy a hangokra akár csak pillantást vetettünk volna. A Tenor hangjainak számszerű paraméterei ugyanakkor tovább árnyalják ezt a hálózatot. A szerző a graduále-dallam 12 hangból álló melizmatikus szakaszát vágta ki. A 12 hangot jambikus módon ritmizálta, vagyis rövid-hosszú hangpárok egymásutánjába rendezte. A végeredmény 7

133 A szentélyrekesztő egyszerre elválaszt és összeköt, fizikai és spirituális értelemben is, ahogyan korabeli olasz elnevezései is mutatják: *tramezzo* (feloszt) és *ponte* (híd). Ez utóbbi értelmében a szentélyrekesztő természetesen vezet át a templom testéből annak szentélyébe, egyszersmind a laikus hívőt a magasabb spirituális szintre. Jaqueline E. Jung a következőképpen fogalmazza meg ugyanezt: „Mindamellett egyáltalán nem esik nehezünkre úgy tekintenünk egy ilyen építményre, mint amely megszakítja a fizikai templom egységét, de egyszersmind a spirituális templomét is – az összes hívő közösségét – az által, hogy határt szab a laikus résztvevők számára.” Jung, *The Gothic Screen; space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, i.m., 2. Lásd továbbá a 2. fejezet 141. lábjegyzetét!

134 Pavanello, Agnese: „The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context.” In: Agnese Pavanello (szerk.) *Motet Cycles (c. 1470-c. 1510): Compositional Design, Performance, and Cultural Context. Journal of the Alamire Foundation* 1. (2017. 09): 33-59.

135 A görög-katolikus liturgia mind a mai napig őrzi ezt a mozzanatot: a pap „Az ajtókat, az ajtókat!” szavára az ikonosztáz ajtószárnyai régen valóban bezárultak.

jambikus egység, melyek közt a negyedik és a hetedik jambus hosszú értéke helyén szünet áll. Az első szünet belső tagolást ad a cantus firmus 12 hangjának (7:5 arányban), a második szünet az ismétlődő cantus firmusokat választja el.



„Portas” Tenor a *Porta preminentie* / *Porta penitentie* / *Portas* motettából

A 12 hangon belül található szünet helye nem véletlenszerű, éppen oly módon bontja kétfelé a dallamot, hogy a dallam első fele 4 jambust, a második fele pedig 3 jambust tartalmazzon. A cantus firmus ritmizálása tehát ismételten a 4:3-as Mária-szimbólumot rejti. A cantus firmus 12 hangja 5-ször fut le (a Montpellier kódexben a kottamásoló helytakarékoságból csak háromszor jegyezte le a dallamot, az első lejegyzés végén a háromszori elhangzásra utaló utasítás három kis vonalkája látható) ilyen módon a tenorban 60 megszólaló hangot hallunk. A 60-as, 6-os szám szimbolikájával kapcsolatban itt csak találgatásokba bocsátkozhatunk, de a szám maga ismételten emlékeztethet bennünket Szent Ágoston magyarázatára, miszerint a 6-os, lévén a Szentháromság számainak, az 1-es, 2-es és 3-as számok összeadása által képződik, a teljességet jeleníti meg.¹³⁶



**13. kép. „Portas” Tenor a *Porta preminentie* / *Porta penitentie* / *Portas* motettából;
F-MO H 196 (Montpellier kódex) fol. 362r**

¹³⁶ Szent Ágoston: *De Trinitate*. IV/4. Lásd a 78, 119 és 178. lábjegyzeteket!

Annak a ténynek az alapján, hogy a cantus firmus graduále-dallama két Mária-ünnep és a templomszentelési liturgia alkalmával szólal meg, szinte az a következtetés is leszűrhető volna, hogy a templomszentelés is ebben a korszakban valójában Mária-ünnep. A gótika legtöbb temploma – ahogyan korábban említettem – Máriának ajánlott épület, és ha e tény mellé Salamon templomának és Szűz Mária méhének analógiáját is odahelyezzük, a kijelentés egyáltalán nem tűnik eltúlzottnak. Ez utóbbi párhuzam, vagyis a salamoni templom és Szűz Mária kapcsolata sokkal kevésbé magától értetődő, mint Mária és úgy általában véve a keresztény templom közötti analógia. Szűz Mária méhe, mint templom ebben a korszakban általánosan elterjedt szimbólum. A *templum maternale* a késő középkor teológiájának és vallásos áhitatának egyik alaptétele.¹³⁷ A korábban említett alapítványi ceremóniák elterjedésével párhuzamosan rendkívül nagy mértékben nő a *templum maternale* eszmekörét érintő énekek, szövegek, illetve verses énekek száma (ezt reprezentálja a Montpellier kódex Mária-motettáinak hatalmas mennyisége is).¹³⁸ Hasonlóképpen szignifikáns a Szűzanya-Templom párhuzam jelenléte a templomszentelési liturgiákban is. Ahhoz tehát, hogy a salamoni templomszentély, illetve Szűz Mária méhe között felállítható – első tekintetre talán furcsának ható – párhuzamot megérthessük, először Mária személyének a templomszentelési liturgiában betöltött szerepét kell részletesebben megvizsgálnunk.

3.4.3. A templomszentelési liturgia Mária-szimbolikája

Szent Ágostontól III. Ince pápáig számos teológus konstruált templomszentelési liturgiát.¹³⁹ Köztük Szent Bédáé azért tölt be a témánk szempontjából kiemelt szerepet, mert *In dedicatione templi c.* írása a firenzei és a cambrai-i katedrális könyvtárában egyaránt meg volt. Du Fay egyértelműen ismerte Béda írásait, ahogyan erről korábban is volt szó, ezt mindamellet a *Nuper* szövegének néhány passzusa is igazolja.¹⁴⁰ Béda templomszentelési liturgiájának egyik kezdő gondolata a *hiems* (tél) szó köré épül. Általánosságban elmondható, hogy a nyugati egyház templomszentelései két részből álltak, melyek közül az első a

137 Wright több korabeli szekvencia- és antifóna-szövegre is hivatkozik; például: „*Salve templum maternale*”, illetve: „*Ave templum domini virgo gloriosa / Pneumatis sacrarium flos et florum rosa*”. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 431.

138 Ide tartoznak a korábban említett *uterin-trópusok* is. I.m., 431.

139 Impozáns felsorolást nyújt ezzel kapcsolatban Wright: i.m., 411.

140 Véleményem szerint ez a kijelentés nem csak akkor igaz, ha Du Fay maga a szöveg szerzője. Bárki is írta a verset, a bédai szimbolika nyelvezetében Du Fay otthonosan mozgott.

templom-épület jelképes megtisztításáról, exorcizálásáról szolt.¹⁴¹ A „megtisztítás” értendő a gonosz szellemek és erők elűzésére, annak érdekében, hogy a hely, a templom-test a szó legmagasabb értelmében vett szakrális térré alakuljon át, de értendő az ember megtisztítására is, a bűnvallásra, bűnbánatra, és az új élet megkezdésének vágyára; e törekvés egyik legfontosabb színtere a hívő egyén számára éppen az újonnan felszentelendő templom lesz. A *hiems* (tél) szó jelképes értelemben jelenti a régi törvényt, az ószövetségi kort, mely már a múlté, az emberrel azóta új szövetség kötöttet, új törvény uralkodik.¹⁴² Az a kép tehát, melyben a telet felváltja a tavasz, a megújulás komplex szimbólumhálózatát rejti, ami egyszerre vonatkozik az Egyház létre, mint az új törvény letéteményesére, az új templomra, mely a szentelés első mozzanatában megtisztított minden gonosz szándéktól, valamint magára az emberre, aki bűnei bocsánatában, ezáltal szellemi és lelki értelemben is új életben reménykedik. A tavasz-feltámadás-örökkévalóság gondolatláncolata minden bizonytalansággal ősi és eredete a régmúltba vész. Magától értetődő volta ellenére ugyanakkor újra és újra megjelenik teológiai írásokban, így Szent Ágostonnál is abban az értelemben, hogy a természet tavaszi „feltámadása” előképe a keresztény Feltámadás misztériumának: „Ezek a szent napok, melyeket az Úr feltámadása után ünneplünk felidéznek számunkra azt az életet, ami a mi feltámadásunk után következik. Ahogyan a Húsvét előtti 40 nap szimbolizálja számunkra a halál csüggedéssel és szenvedéssel teli időszakát, úgy ezek az örömteli napok az eljövendő életre mutatnak, ahova majd az Úrral egyesülve megérkezünk.”¹⁴³ A *Nuper rosarum flores* szövegének első versszakára éppen ezt a megújulást idézi meg *hieme licet horrida* (szörnyű tél) képével – vele szembeállítva a virágzó rózsák tavaszi-szerelmi szimbolikáját – illetve az ehhez kapcsolódó záróképpel, mely a bűnbocsánat jogos reményét közvetíti.¹⁴⁴

Ha valóban igaz, hogy Szűz Mária a bűnbocsánat elnyerése érdekében az ember leghatékonyabb közbenjárója, akkor a legkevésbé sem kell csodálkoznunk azon, hogy az ő

141 I.m., 413.

142 I.m., 412.

143 „*Ecce dies isti sancti, qui post resurrectionem Domini celebrantur, significant futuram vitam post resurrectionem nostram. Sicut enim Quadragesimae dies ante Pascha significaverunt laboriosam vitam in hac aerumna mortali: sic isti dies laeti significant futuram vitam, ubi erimus cum Domino regnaturi.*” Szent Ágoston: *Sermones*. Idézi: Rothenberg, David J: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 62.

144 Ugyanez a kép jelenik meg mintegy két évtizeddel később a Du Fay és Gilles Carlier által konstruált új Mária-ünnep, a *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* matutinuma kilencedik szentleckéjének szövegében: *Lectio: „Iam hiems sub lege et prophetis abierat quando flores virtutum apparuerunt in terra nostra virginea, de qua orta est veritas.”* „Most, mikor a régi törvény és a próféták tele elvonult, az erény virágai támadnak szüzi földünkből, melyből az igazság sarjad.” Wright *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 412.

személye a templom esetében, mely a bűnbánat gyakorlásának leggyakoribb színtere, olyan kiemelten fontos szerepet játszik. A *Nuper* a tél képével indító és a bűnbocsánat reményével záródó szövege mindvégig Máriához szól. A szimbólumok láncolatával ismét körbeértünk: a tavasz – ahogyan korábban szó volt róla – mint egyszerre Máriát, a szerelmet, a megújulást és az öröklétet idéző (tehát hangsúlyozandó, hogy mindezeket *egyszerre* megidéző) szimbólum-csokor elválaszthatatlanul összefonódik, a templom-ember-Mária szimbólum-hármasággal.

A Salamon által épített konkrét templomépület mint újabb láncszem az eddigiekhez oly módon kapcsolódik, hogy – mint említettük – előképe konkrét és jelképes értelemben is a keresztény templomnak és a Katolikus Egyháznak. Minthogy Salamon előképe magának Krisztusnak, a korabeli észjárás hallatlan következetessége nem kerülheti el, hogy a szimbólum-hálózatba ezeket az elemeket bele ne vegye: a salamoni templom szentélye, mely a szövetség ládáját, tehát átvitt értelemben Isten Logoszáét őrzi, ilyen módon válik Szűz Mária méhe előképének, mely az Isten Logoszáának adott testet és formát. Ez az oka annak, hogy a templomszentelési liturgiában Salamon temploma éppen olyan kiemelt szerepet kap, mint Szűz Mária.¹⁴⁵

Ehhez a megállapításhoz szorosan hozzátartozik a 4-es és a 7-es számok kérdése; a 7-es számra nem titkoltan igyekszünk amennyire csak lehetséges, Mária-számszimbólumként tekinteni. Bár a *Nuper rosarum flores* motetta szakaszai különböző hosszúak, a tenor cantus firmus leírt hossza – tehát hangjegyei általi vizuális megjelenése – illetve a tenor megszólalását megelőző 7 maxima szünet mind a négy szakaszban állandó. Ilyen módon a szakaszok alapegységeinek, vagyis a breviseknek és a longáknak a száma mindig 7-tel osztható. Egy-egy szakaszban 2×7 longa és 4×7 brevis található, a duett-szakaszokban 2×7 brevis, valamint a tenor szakaszokban ugyancsak 2×7 brevis. Más megközelítésből a 14-es és a 28-as szám rendje határozza meg mind a négy szakasz vizuális hosszát. Wright a salamoni történet számnevei közül az építés megkezdésének évét („negyedik esztendő”), valamint az építés időtartamát („hét esztendő”) emeli ki.¹⁴⁶ Felhívja a figyelmet továbbá arra is, hogy a templom befejezését követő ünnepség 7 napig tartott és mivel ez tekinthető ebben

145 Guillaume Fillastre, az Aranygyapjas Lovagrend kancellárja, a korszak híres teológusa egyik fennmaradt prédikációjában jelképesen, Krisztusra alkalmazva magyarázza Jázon gyapjának ókori mitológiai történetét. Jázon (Krisztus) az Aranygyapjút egy szigeten találja meg, ami Fillastre értelmezésében templom és mint ilyen, az Egyházzal is azonosul, de mint templom és Egyház, egyben Szűz Mária méhe is. A történetet részletesen idézi és kommentálja: Hagg, Barbara: „The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 61 (2007.): 5-59. 31.

146 1Kir. 6.37-38. és 1Kir. 8.65. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 407.

az összefüggésben az első templomszentelésnek, nem csoda, hogy a középkori templomszentelési ceremóniák egyik legfontosabb számszimbóluma éppen a 7-es lesz. Az újonnan szentelendő templom főoltárát hétszer hinti meg a pap szenteltvízzel.¹⁴⁷ Tekintettel arra, hogy a korabeli liturgikus gyakorlatok egyik legfontosabb és legnépszerűbb „kézikönyve” Cremonai Sicardus korábban említett *Mitrале*-ja volt, fontos felhívunk a figyelmet arra, hogy Sicardus a 7-es szám szimbolikáját éppen Salamon templomának 7 pillére alapján magyarázza.¹⁴⁸ Az ugyanis lehetetlen – mondja Sicardus – hogy egy templomnak mindössze 7 pillérje legyen, hiszen egy ekkora épületnek temérdekre van szüksége. Itt a 7-es a Szentlélek ajándékait, vagyis a Bölcsesség Hét Pillérét jelképezi.¹⁴⁹ A Szentlélek hét ajándékának bibliai előképe Ézsaiásnál található, ahol mindazonáltal csak hat kegyelmet találunk, a hatodik, az *Úr félelme* kétszer kerül leírásra. A későbbi hét ajándékból a *jámborság* itt még nem jelenik meg.¹⁵⁰ A tridenti zsinat által is megerősített hét kegyelem tehát a bölcsesség, értelem, tudomány, tanács, erősség, jámborság, istenfélelem.¹⁵¹ A Bölcsesség Hét Pillérével és a Szentlélek 7 ajándékával további jelképi analógiában áll a menóra 7 ága is.¹⁵²

147 I.m., 410.

148 Cremonai Sicardus *Mitrале*-ja William Durandus átírásában a pápai könyvtárban megvolt, de igen valószínű, hogy Du Fay Cambrai-ból is ismerhette. Du Fay tulajdonában volt néhány liturgikus könyv, valamint hozzáférése volt a hatalmas cambrai-i könyvtárhoz is. I.m., 411-412, illetve 433. Du Fay könyvhagyatékával kapcsolatban lásd Wright, Craig: „Du Fay at Cambrai. Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229. 215-217.

149 Sicardus of Cremona: *Mitrале* (PL, vol. 213): „*Salomon quoque altare auream fabricavit. Ab istis antiquis patribus altaria modernorum sumpsere exordium, quae in cornua quatuor eriguntur, quorum quaedam sunt unius lapidis, quaedam ex pluribus componuntur* [col. 18]. [...] *Edificentur muri tui Hierusalem; ergo lapides in muris quatuor, sunt homines in collegiis, in quatuor mundi partibus constitutis, vel in quatuor eruditis, vel quatuor virtutibus stabilitis, omnes sunt expoliti et quadrati* [col. 20]. [...] *Columnas fecit argenteas, qua, licet sint numero plures, tamen septem esse dicuntur; juxta illud: 'Sapientia aedificavit sibi domum, et excidit columnas septem; quia debent esse Spiritus sancti gratia septiformi repleti'* [col. 22]. [...] *Postmodum cum pollice de aqua ista cruces faciat in altari in medio et per quatuor cornua, et aspergat in circuitum ipsum altare septem aut tribus vicibus. Altare, in hoc loco, designat Ecclesiam primitivam, in cujus medio crucem fecit, dum in medio terre, scilicet Hierusalem, passionem subiit. Quatuor etiam cornua significavit, dum quatuor partes mundi cruce salvavit. Altare septies aspersit, cum Ecclesiam Hiero-solymis baptizari praecepit ut sancti Spiritus septem dona perciperet. [...] Deinde ponit chrisma in confessione, per quatuor angulos in cruce, dicens: Sanctificetur hoc sepulcrum, in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti, id est firmentur nobis ista cubilia in perpetuum propter fidem passionis Christi, quam praedicastis per quatuor climata mundi* [cols. 32-33].” Idézi: Wright, Dufay's „*Nuper rosarum flores*”, *King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 409-410.

150 Ézs. 11.1-2.

151 „Szentlélek ajándékai.” Magyar Katolikus Lexikon: web: <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szentl%C3%A9lek%20aj%C3%A1nd%C3%A9kai.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 18.)

152 A 14. században Angliában íródott *Musicorum collegio in curia / In Templo Dei / Avete* – motetta szövege (a motetta eredeti forrása: Durham Cathedral: GB-DRc, MS C.I.2o, fol. 338v) ugyancsak a fent tárgyalt 7-es szimbolikát hordozza, még hozzá különösen érdekes kontextusban. A motetta felső szövege hét templomi énekes érdemeit dicséri és ezen érdemekre hivatkozva reméli, hogy elnyerik az üdvösséget. A hét templomi énekest név szerint is sorolja a szöveg (Hugo, Marian, Johannes, Nichasius, Pallart, Stephen és J.

A templom továbbá rendelkezik négy sarokkövel, mely jelképileg a teremtett lét négyes fundamentumát adja. A 4-es szimbólum-láncolat a négy égtáj, négy elem, négy évszak kozmikus szubsztanciáitól a kereszt négy ágának üdvtörténeti és az Új Jeruzsálem négy falának eszkatológiai értelmezéséig terjed.¹⁵³ A 3:4-es Mária-szám-pár második tagja ezzel teljes összhangban jelképezi azt az anyagi világot, melyben az Isten Igéje emberi testben megjelent. Könnyen lehet, hogy mindez a motetta (pontosabban a két motetta, amennyiben a *Salve, flos Tuscae gentis* is figyelembe vesszük), négyrészességében is lecsapódik. A *Nuper* ráadásul *Amennel* végződik, vagyis tulajdonképpen 5 részes oly módon, hogy az ötödik

az angol) és az adott név mellé az illető erényeit, valamint zenei tehetségének szép megnyilatkozásait illeszti. A középső szólam szövege az Új Jeruzsálem, mint Isten Temploma Jelenések könyvében található képét idézi, különös hangsúllyal a hét gyertyatartóra. Mivel a korszak gondolkodása szerint az élethől eltávolított lélek végső állomása, vagyis üdvének színtere a Mennyei Templom, az Új Jeruzsálem, e tény, valamint a szövegpolifónia ismert módszereinek együttes figyelembevételével egyértelművé teszi, hogy a hét templomi énekes és a 7 (7 ágú) gyertyatartó (továbbá a „szobrász jobbkezeében hordozott 7 csillag”) között párhuzamot húz a szöveg írója. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 438.

A szöveg forrása: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9456_GBAJY9909822 (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

- 153 „[...] még az elkényeztetett értelműek fejébe is szöveget üt, vajon Mózes és Illés, de sőt maga az Úr is miért negyven napon át böjtölt? (2Mózes 24,18, 3Kir. 19,8. Mt. 4,2.) Ez eljárásban bizonyos szorosra kötött csomó rejlik, amely másképpen meg nem oldható, csak e szám ismerete és vizsgálata által. A tízes négyszer van meg ugyanis benne, amely szám viszont valamiképpen minden dolgok időkebe ágyazott ismeretének számít. Mert négyes számban teljesül a napok és évek folyása is. A napok lefolyásában ott találjuk a reggeli, déli, esti és éjszakai órák idejét, az év forgásában pedig a tavaszi, nyári, őszi és téli hónapokat. Ámde az idők élvezetében tartózkodóknak és böjtöseknek kell lennünk, míg benne élünk az időkben, mégpedig az örökkévalóság miatt, melyben egykor élni akarunk; bár épp az idők illanása lopja szívünkbe a földiek megvetésének és az örökkévalók kívánásának tanítását. A tízes szám jelenti továbbá a Teremtő és teremtmény ismeretét. A hármasság ugyanis a Teremtőt illeti meg, a hetes szám pedig utal a teremtményre: az ő élete és az ő teste miatt. Az életben ugyanis három elv van: azért is kell szeretnünk Istent teljes szívünkkel, teljes lelkünkkel, teljes elménkkel. (Mt. 22,37.) A testben pedig nagyon is nyilvánvalóan négy elem tűnik fel, melyek azt alkotják. Ez a tízes szám tehát, midőn az idő nyomatékozza nekünk, mert négyszer lép elénk, arra int bennünket, hogy tisztán és tartózkodóan éljünk az idők élvezetével, azaz, hogy negyven napon át böjtöljünk. Erre figyelmeztet a törvény, melynek személye Mózesben mutatkozott, erre a jövődőlés, melynek szerepét Illés játszotta, erre maga az Üdvözítő, ki mintegy a törvény és a próféták bizonyosságának erejében, közöttük dicsőült meg a hegyen, három tanítványa szeme láttára és csodálatára. (Mt. 17,3.)” „[...] *ingenuum non potest non moveri quid sibi velit quod et Moyses et Elias et ipse Dominus quadraginta diebus ieiunaverunt. Cuius actionis figuratus quidam nodus nisi huius numeri cognitione et consideratione non solvitur. Habet enim denarium quater tamquam cognitionem omnium rerum intextam temporibus. Quaternario namque numero et diurna et annua curricula peraguntur: diurna matutinis, meridianis, vespertinis nocturnisque horarum spatiis; annua vernis, aestivis, autumnalibus hiemalibusque mensibus. A temporum autem delectatione dum in temporibus vivimus, propter aeternitatem in qua vivere volumus, abstinendum et ieiunandum est, quamvis temporum cursibus ipsa nobis insinuetur doctrina contemnendorum temporum et appetendorum aeternorum. Porro autem denarius numerus Creatoris atque creaturae significat scientiam; nam trinitas Creatoris est, septenarius autem numerus creaturam indicat propter vitam et corpus. Nam in illa tria sunt, unde etiam toto corde, tota anima, tota mente diligendus est Deus; in corpore autem manifestissima quattuor apparent quibus constat elementa. In hoc ergo denario dum temporaliter nobis insinuetur, id est, quater ducitur, caste et continenter a temporum delectatione vivere, hoc est quadraginta diebus ieiunare monemur. Hoc lex, cuius persona est in Moyse, hoc prophetia, cuius personam gerit Elias, hoc ipse Dominus monet; qui tamquam testimonium habens ex Lege et Prophetis, medius inter illos in monte, tribus discipulis videntibus atque stupentibus claruit.” Szent Ágoston: *A keresztény tanításról*. Városi István (ford.) (Esztergom: Szent István Társulat, 1942.) 35.*

szakasz, a Coda, az Amen eszmei értelemben is összefogja, „megszenteli” a teljes művet. A templomszentelési ceremóniában van egy momentum, amikor a pap 5 keresztet rajzol az oltárasztalra, négyet a sarkokra, egyet középre. Ez a gesztus nyilvánvalóan utal Krisztus sebeire. A kitárt karú emberre emlékeztető gótikus bazilika ugyancsak négy hajós és e négy irány metszéspontjában láthattuk a Zichy-kódex emberalakjának szívét. A 4-es szimbolika, továbbá a 4+1-es szimbolika a 3-ashoz hasonlóan fontos, és meghatározza a *Nuper* nagy szerkezetét; és természetesen továbbra sem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy $3 + 4 = 7$, tehát a 7-es szám esszenciálisan hordozza a 3:4 számpár Mária-szimbolikáját.¹⁵⁴

3.4.4. A *Nuper rosarum flores* ószövetségi- és Mária-számszimbólumai

Wright hangsúlyozza, hogy a 4-es és 7-es számok által hordozott szimbólum-bokor a motetta számos vonásában megjelenik, mindenképp előtt a szöveg $4 \times 7 \times 7$ -es szerkezetében. Maga a vers egyébként nem pontosan követi a fenti sémát: egy-egy versszak valóban 7 soros, azonban míg a versszakok első 6 sora 7 szótagú, addig a hetedik, záró sor 8 szótagú. A motetta elemzői általában nem tulajdonítanak nagy jelentőséget az utolsó 8 szótagú sor tényének, pedig lehet szándékos is az, hogy egy versszak ilyen módon 49 (7×7) helyett pontosan 50 szótagot számlál.¹⁵⁵ Vagyis a 8-as szám a *Nuper* szövegében szándékosan alkalmazottnak tűnik (ennek okát természetesen csak találgatni tudjuk: a salamoni templom Bul havában, vagyis a 8. hónapon készült el).

Az 1436. március 25-i templomszentelési eseményről – ahogy Manetti kapcsán említettem – számos megemlékezés és beszámoló maradt ránk, ezek közül a 4-es, 7-es, 14-es, 28-as szimbolika szempontjából egyértelműen a leginformatívabb Giovanni Cambi, firenzei jegyző írása. Cambi tudósít bennünket többek között arról is, hogy a pápa a bűnbocsánat kegyelmét adományozta Firenze polgárainak 7 évre, továbbá 7-szer negyven napra (7, 4). Ezt követően a firenzei *Signoria* szabadon engedett 14 (2×7) elítéltet. Ebből mindenképp előtt azt a

154 A 7-es szám fontosságának és egyetemességének középkori felfogását jól tükrözi Cassiodorus (480-575) *Institutiones divinarum litterarum* című traktátusának II. könyve, mely *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum* címmel a 7 szabad művészettel foglalkozik. Cassiodorus a *septem artes liberales* 7-es számát a Bibliából eredezteti, részben Dávid napi 7 imáját idézve, részben pedig éppen Salamon templomának 7 pillérére hivatkozva. Ez utóbbival kapcsolatban hangsúlyozza is, hogy amint a salamoni 7 pillér voltaképpen a bölcsesség 7 tartóoszlopa, ugyanúgy a *artes liberales* hét diszciplínájának elsajátítása az emberi bölcsesség alapja. Carpenter, Nan Cooke: *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. (New York: Da Capo Press, 1972.) 12.

155 A harmadik versszakban ez a rend megbomlik, a szótagszám megválasztásában tehát némi szabadságot tapasztalunk.

következtetést kell levonnunk, hogy a motetta struktúráját megalapozó számokat (4, 7, 14, 28) számos helyen megeljük a firenzei templomszentelés, illetve az azt környező teljes nap egyéb eseményeinek mozzanataiban.¹⁵⁶

Wright felhívja figyelmünket a fenti számokkal kapcsolatban további két asszociációs lehetőségre. A $2 \times 14 = 28$ viszonylat párhuzamba állítható azzal a kétszer 14 nemzedékkel, mely Salamontól Jézusig élt. Így a templomszentelési motettában megjelenő és kitüntetett szerepet játszó 28-as (2×14 -es) szám még erősebben aláhúzza azt a salamoni szimbolikát és értelmezést, melyet a templom-épület és templomszentelési liturgia eszmekörével kapcsolatban kimutattunk. A 28-as szám ebben az értelemben való használata – ha Wright jó nyomon jár – olyan, mintha nyilat húznánk Salamon felől kiindulva Jézus felé. Végül Wright felhívja a figyelmet arra is, hogy a 28-as „tökéletes szám”, vagyis olyan szám, mely az osztói összegével azonos.¹⁵⁷ Érdemes hozzátenni, hogy a 28-as mindemellett lunáris számszimbólum is, a Hold pedig nőies égitest; így nagyon áttételesen ugyan, de a 28-as szám sem teljesen független a Mária-szimbolikától.¹⁵⁸ Az első négy tökéletes szám: **6** ($1 + 2 + 3$), **28** ($1 + 2 + 4 + 7 + 14$), illetve **496** és **8128**. A 28-as osztóival többek között a következő műveletek végezhetők, melyek „tagjai” ugyancsak ismerősek a motetta számtényezőiből: 1×28 , 2×14 , 4×7 . A 28-as továbbá háromszög szám is: $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$.

Ezen a ponton érdemes megemlíteni egy, a 28-as és 14-es számok és a motetta üzenetét érintő olyan belső összefüggést, mely – úgy tűnik – a témával foglalkozó kutatás figyelmét elkerülte. Az általam javasolt – és véleményem szerint a zeneszerző részéről jó okkal szándékosan felállítottnak tekinthető – végeredményhez Robert Nosow jutott a legközelebb, de a lehetséges következtetést nem vonta le. Mint többször említettem, a Tenor-dallam csupán egyszer került leírásra, négy különböző sebességű megszólalását a négy különböző menzúrajel generálja. Ezt más helyen úgy fogalmaztam, hogy a Tenor vizuális tulajdonságai minden szakaszban azonosak, itt hozzátehetjük, hogy auditív tulajdonságai különbözőek. Ugyanez a két felső szólamra már nem igaz. Míg mind a négy szakasz hossza a duett-szakaszokkal együtt értelemszerűen alkalmazkodik a Tenor-megszólalások hosszához, addig a felső szólamok vizuálisan is különbözőek, vagyis a legegyszerűbben fogalmazva különböző mennyiségű hangot tartalmaznak. A hangjegyek számáról még a későbbiekben lesz

156 Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 429.

157 I.m., 438. A „tökéletes szám”, vagy „ideális szám” elnevezés (*τέλειος ἀριθμός*) Euklidésztől származik.

158 Emlékezzünk vissza Suso mondatára: „Én szokásom szerint minden női személy iránt illő figyelemmel viseltetem, Isten boldogságos mennyei Anyja tiszteletére.”

szó, itt egy olyan ritmikai alapegység számszerűségét vizsgáljuk meg, mely mind a négy szakaszban bizonyos értelemben a mérték funkcióját tölti be, ez pedig nem más, mint a *semibrevis*. A semibrevisek számát Nosow is vizsgálta. A szakaszok semibrevis-száma: 168, 112, 56, 84 (mely számsor aránya természetesen ismét 6:4:2:3). Nosow ehhez hozzáadta az Amen-szakasz semibrevisének a számát, ami szerinte 9; maga a tény, hogy az Amen-szakaszt belevette a számításaiba, valamint a továbbiakban általam kifejtett eredmény is bizonyítja, hogy van létjogosultsága az Amen-szakaszt a darab teljes szerkezeténél a többi szakasszal *együtt* is figyelembe vennünk. Fontos megjegyezni, hogy Nosow az *Ament* azért számolja 9 semibrevisnek, mert a meghatározatlan hosszúságú záróhangot ebben az összefüggésben nem tudja értelmezni. Tény, hogy a záróhang értéke nem semibrevis, és az sem határozható meg, hogy pontosan hány semibrevis, vagy brevis, vagy longa hosszúságban szól. Nosow az így kapott 429-es végeredményt szakrális szimbólumok összeszorozásával magyarázza: $13 \times 33 = 429$.¹⁵⁹ A 13-as is és a 33-as is Krisztus számai, hiszen Krisztus a 12 tanítvány élén mint Mester a tizenharmadikként volt jelen, valamint 33 évesen szenvedett kereszthalált, fejezte be e világi művét. A következtetés meggyőzőnek tűnik, mégis vegyül bele némi bizonytalanság annak tudatában, hogy a *Nuper* nem Jézusról szól, hanem Máriáról és Máriához. Továbbá kevésbé tűnik életszerűnek az Amen záróhangját kihagyni a számításból, mert bár valóban nem semibrevis, de éppen amiatt, hogy hossza meghatározatlan, illetve meghatározhatatlan, bármilyen egységként számításba vehető. A záróhang zenei és dramaturgiai funkciója – vagyis az a szerepe, amit a hallgató vitán felülálló módon appericiál – nem más, mint hogy *megszólal*, tehát a záróhang elejének időtartam szempontjából nem értelmezhető impulzusa vehető és veendő számításba. Ilyen módon a záróhang megszólalását nyugodtan számolhatjuk 1-nek.¹⁶⁰ Az így kapott eredmény szerint az Amen 10 megszólaló ritmikai alapegységből áll, a „ritmikai alapegység” alatt az egyszerűség kedvéért érthetünk semibreviset. Ebben az esetben az egész mű semibrevisének száma 430. A

¹⁵⁹ Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 100.

¹⁶⁰ A Tenor I-ben itt egy érdekes jelenségnek lehetünk tanúi, mely a fenti feltételezést alátámasztja, nevezetesen annak, hogy a záróakkord terce fellép kvintre, így a darab záróakkordja tiszta kvint, tiszta oktáv kicsengésű. Érdekes kérdés, hogy a terc ebben az időszakban mennyiben számít konzonanciának és mennyiben diszkonanciának, illetve hogy a kis és nagy terc között ebből a szempontból van-e különbség (már *Arezzo* *Guidon*nál vannak jelei annak, hogy a nagy terc adott esetben konzonanciának tekinthető), de ami biztos, hogy a záróakkord nem tartalmazhat tercet. Ami jelen fejtegetésünk szempontjából itt lényeges az az, hogy a kottamásoló a fellépő két-hangú mozdulatot kolorált ligatúrával jelzi. A kolorálás itt annyit jelent, hogy a longa ezúttal imperfekt, a ligatúra pedig jelzi, hogy a szóban forgó hangesemény egyetlen gesztus. A záróhang számolhatóságának kérdését taglalja: Atlas, *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«*, i.m., 112. és Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003: Summer) 305-357. 311-312.

motetta teljes egészére kiterjesztve tehát megkaptuk azt a már jól ismert Mária-számszimbólumot, a 4-3-as számpárt, mely nemcsak a motetta egyéb megszámlálható tényezőit hatja át, hanem az egész későközépkori Mária-tisztelet zenei és költészeti alkotásait is. Ugyanezt a lehető legegyszerűbben, egyszersmind a legbeszédesebben megfogalmazva: Du Fay *Nuper rosarum flores* szövegkezdetű *Mária-motettája* 430 semibrevisből áll.

281 282 283 284

Du Fay: *Nuper rosarum flores* – Amen

A semibrevis számából kiolvasható összefüggések ugyanakkor nem állnak meg ezen a ponton. Ha ugyanis az Amen-szakaszt leválasztjuk a műről és nem vesszük a megelőző szakaszokkal együtt számításba, a négy fő-szakasz semibrevisének száma 420. Korábban megtettük, hogy a darabot két nagy egységre bontottuk, ahol a határvonal a második és harmadik szakasz közé esett – vagyis az első két szakasz lett a darab első, a második két szakasz pedig a darab második nagy egysége – és ilyen módon megállapítottuk a nagy szerkezet 2:1-es arányát. Ha ugyanezt az osztást a semibrevisekkel is megtesszük, akkor azt tapasztaljuk, hogy az első nagy egység 280, míg a második nagy egység 140 semibrevisből számlál. A darab egészét uraló 28-as, 14-es szimbolika itt tízzel felszorozva jelenik meg, ami a korszak jelképi gondolkodásában egy szellemi értelemben is még magasabb szintre, még magasabb „helyi értékre” való emelést jelent – ugyanerre látunk majd példát a következő fejezetben a *Vasilissa ergo gaude* motetta hangjegyszámainak vizsgálatánál. A 280-as és 140-es számok jelenléte mindamelllett ismételen rímel a püthagoreus számszimbolikára, amennyiben egyrészt arányuk 2:1, illetve abban az értelemben is, hogy a mű nagy egészére vonatkozó arányrendet már jól ismerjük a motetta más rétegeiben kisebb léptékben végigfuttatott 28-14-es viszonyrendszerből. A 28-14-es viszony ilyen módon – az előző

fejezetben kifejtett mikro-makro struktúra elvének megfelelően – a motettában ugyanúgy több szinten is érvényes és érvényesül, mint a 4:3-as szimbólumrendszer.¹⁶¹

3.4.5. A salamoni és a Mária-szimbolika találkozása a templomszentelésben

Jelen fejezet témája szempontjából e fejtegetés legfontosabb következtetése a salamoni 7-es szám és Szűz Mária személyének összekapcsolása.¹⁶² Wright javasolja ezt az analógiát, mindamellert a 7-es szám használata éppen ezen a ponton kissé problémás. Wright ugyanis Mária 7 fájdalmanak és 7 örömeinek hagyományára hivatkozik, ez kézenfekvő is volna annak tudatában, hogy Salamon templomának belső szentélye a korabeli észjárás szerint valóban Mária méhének előképeként tétéleződött. Planchart azonban megjegyzi, hogy Du Fay korában még csak öt „fájdalmat” és öt „örömet” tartott számon a vallásos hagyomány.¹⁶³ Bizonyításképpen Du Fay két korai cantilena-motettája is említhető, a *Gaude virgo mater Christi* és az *Ave virgo, quae in caelis*. Mindkét említett mű datálása vita tárgyát képezi, de biztosra vehető, hogy Du Fay korai korszakából valók, durva közelítéssel 1420 és 1440 között íródtak.¹⁶⁴ Mindkét motetta szövege eredetileg szekvencia-szöveg lehetett, és – mint általában a kor hasonló strofikus költeményei (és dallamai) – széles körben ismertek és

161 Arra a kérdésre, hogy a darab vizsgálatánál hozzá kell-e számoljunk az Amen-t a négy fő szakaszhoz, vagy sem, a szerintem leginkább elfogadható válasz az, hogy a szerző a motetta számszimbólumainak megtervezésénél mindkét lehetőséget figyelembe vette, és a két – egymásnak nem ellentmondó – szimbolika, a 28-14-es, valamint a 4-3-as viszonylat együttes alkalmazása volt a célja. Megjegyzendő, hogy a kapocs, mely a két számszimbolikát összeköti, az univerzális jelentéstartalommal bíró 7-es szám. Az Amen-szakasz besorolásának vagy be nem sorolásának eldönthetlensége ismét remek példa a motetta, mint műfaj kétértelmű üzenethordozó tulajdonságára, valamint arra, hogy ez a kétértelműség a zenei szövetben éppúgy megjelenhet, mint a szöveg(ek)ben.

162 Wright említi az angliai *Salamonis inclita mater intronizata* motettát, melynek szövege Szűz Máriát egyenesen Salamon anyjaként nevezi meg. Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 438.

163 Planchart, Alejandro Enrique: „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay.” *Early Music* 16/2 (1988. May) 165-175. 172.

164 Nosow nem tartja kizártnak, hogy a *Gaude virgo mater Christi* is az 1436-ban írott firenzei motettákhoz tartozik. Számos stiláris hasonlóság fedezhető fel a *Gaude virgo mater Christi* és az egyértelműen Firenzében íródott *Mirandas parit hec urbs florentina puellas* cantilena-motetta között. (Nosow ezt a motetta-típust „equal-discantus motet style”-nak nevezi: a mű nem rendelkezik cantus firmusszal, a Tenor nem strukturált, tehát nem izoritmikus és nem menzurális, az ilyen módon szabadon komponált Tenor főként *brevis* és *semibrevis* értékekben mozog, a felső szólamok egymáshoz képest hasonló habitusúak, hangjegyszám, mozgás és szövegkezelés szempontjából is kiegyensúlyozottak. Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991.) 221-275. 223.) A *Mirandas parit* szövegének rejtett utalásai egyértelműsítik, hogy Du Fay a firenzei időszakban önmagát egyszerre definiálta a pápai kórus és a városi arisztokrácia zenei szolgálatára rendelt személyként. A két cantilena-motetta közötti zenei hasonlóság és szövegi különbözőség együttes jelenléte sejteti, hogy a *Mirandas parit* a Medici családhoz köthető városi arisztokrata hallgatóság előtt szólalt meg, a *Gaude virgo mater Christi* pedig ugyancsak firenzei, de templomi hívő közösség előtt, akár liturgia, vagy votív szertartás keretében. Nosow, *Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence*, i.m., 104, 116.

népszerűek voltak, továbbá több különféle változatban is éltek, melyek között általában csekély eltérések tapasztalhatók.¹⁶⁵ A két szóban forgó motetta szövege közötti különbségeként is szinte csak a „gaude” és az „ave” szavak felcserélhetősége látható, továbbá az, hogy a *Gaude virgo mater Christi* végén mintegy konklúzióként egy hatodik, összefoglaló versszak is található. Mindkét motetta esetében az öt háromsoros versszak Mária öt örömét idézi, az angyali üdvözet, a születés, a feltámadás a mennybemenetel és a mennybevétel örömét.¹⁶⁶ A szöveg, lévén szekvencia, mely – ahogy említettem – a maga korában közismert lehetett (erre enged következtetni már önmagában az a tény is, hogy csak Du Fay életművében két különböző változatban is megtalálható) hű képet ad a kor vallásos hagyományáról. A fájdalmak és az örömök 7-es száma és 7-es szimbolikája a Magyar Katolikus Lexikon szerint éppen a 15. századra alakul ki Európában, de hogy Európa mely részein pontosan mikor, arról a lexikon szócikke nem tesz említést.¹⁶⁷ Arról nem is beszélve, hogy idővel az örömök tárgya is módosult, mert míg a feltámadás és a mennybemenetel eltűnt a sorból, addig a vizitáció, a három királyok imádása, a találkozás Simeonnal és a 12 éves Jézus megtalálása a templomban bekerült az örömök közé (érdekes, hogy ilyen módon az első hat öröm gyakorlatilag Jézus születését és gyermekkorát érinti.) A 7-es salamoni szimbóluma tehát véleményem szerint Mária misztikus személyiségével a 3:4-es számpár értelmében párhuzamba hozható, de a „hét fájdalom” és „hét öröm” hagyományával nem. Ami pedig a 4-es, 7-es szám témaköréhez még apró adalékkal szolgálhat az a Firenze utcáin hosszan kanyargó gyaloghíd méretezése, melyet Brunelleschi emelt, hogy az ünnepi menet a pápai rezidenciától a templomig épségben eljuthasson. A gyaloghíd ugyanis 4 braccia szélességű és 7 braccia magasságú volt.¹⁶⁸

Salamon templomának a templomszentelés tematikájában betöltött alapvető fontosságát több egyéb adat is alátámasztja. A salamoni templom szimbolikája többek között abban a szekvenciában is feltűnik, mely Franciaország északi vidékein, tehát Cambari

165 A *Gaude virgo* kezdetű költemény szövegét Canterbury Anzelmnek és Szent Bonaventurának is tulajdonítják. A 6. versszak utalása alapján Bessler feltételezi, hogy a Mennybemenetel ünnepével lehet kapcsolatban, a szöveg egésze viszont inkább Mária Örömei ünnepéhez kapcsolja. Mária Örömei ünnepét a Szervita rend vezette be vándorló ünnepként és X. Pius naptárreformjával szűnt meg. I.m., 172.

166 Ez nem jelenti azt, hogy a 7-es szám más módon ne lett volna ekkor igen elterjedt Mária-számszimbólum. Ahogyan korábban írtam, a *Gaude virgo Mater Christi* 77 longa hosszúságú; az „örömök” ebben a korszakban jellemző 5-ös száma egyáltalán nem zárja ki, hogy ezt tudatos zeneszerzői döntésnek tekintsük. Lásd a 2. fejezet 42. lábjegyzetét!

167 „Mária hét fájdalma.” Magyar Katolikus Lexikon: web: <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20h%C3%A9t%20f%C3%A1jdalma.html>; „Mária hét öröme.” Magyar Katolikus Lexikon: web: <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20h%C3%A9t%20%C3%B6r%C3%B6me.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.18.)

168 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 101.

környékén is, továbbá a Németalföldön igen elterjedt eleme volt a templomszentelést követően a dedikáció napján évente celebrált misének, *Rex Salamon fecit templum* szövegkezdettel. Az első versszak a korszak teológiai alapvetését mondja ki: „*Rex Salomon fecit templum, / Quorum instar et exemplum / Christus et ecclesia.*” „Salamon megépíté a templomot, / melynek modellje és előképe / Krisztus és az Egyház.”¹⁶⁹ A szekvencia 5. és 6. versszaka a salamoni templom hosszának, szélességének, és magasságának (vagyis voltaképpen a három dimenzió elemeinek) az eszmei tartalmát magyarázza: 5. „*Longitudo, / Latitudo / Templique sublimitas*, 6. *Intellecta / Fide recta / Sunt fides, spes, caritas.*” „Hosszúság, Szélesség, és a Templom magassága, hittel és helyesen értelmezve Hit (hűség, bizalom), Remény és Jóság.” Mindez azt is bizonyítja, hogy a templomépület szóban forgó paramétereinek tudatosítása minden olyan alkotás esetében elvileg jelen lehet, mely egy konkrét templommal kapcsolatosan születik, így jelen lehet a *Nuper* 6:4:2:3-as arányrendszerénél is; hogy valóban jelen van-e, az egyelőre továbbra is kérdés.

Az említett gondolkodásbeli következetesség végül nem mulasztja el az eddig felsorolt szimbólumok két legfontosabb tagjának misztikus összefonását sem: Mária és Krisztus, aki anya és gyermeke – ahogy korábban említettük – királyi párrá, jegyespárrá is válik, menyasszonnyá és vőlegénnyé (*sponsa* és *sponsus*), minthogy a templom, ti. minden egyes templomépület magát az Egyházat is megjeleníti; az Egyház maga pedig Krisztus menyasszonya.¹⁷⁰ Erre utal *Tinctoris* is, amikor az Énekek Éneke Menyasszonyát azonosítja az Egyházzal:

A zene használata gyönyörködteti Istent. Ahogyan menyasszonyának, az Egyháznak mondja az Énekek énekében: „...hadd halljam a te hangodat; mert a te hangod édes...” Nem maga a legédesebb Isten kívánná oly nagyon hallani a hangot zengeni templomaiban, hacsak nem gyönyörködtetné őt különleges módon.¹⁷¹

169 Itt nincs félreértés: a szöveg a korábban említett előképi viszony fordítottját idézi, vagyis ez esetben nem Salamon előképe Jézusnak és nem a salamoni templom ősmintája a keresztény templomnak, valamint az Egyháznak, hanem éppen fordítva. Minthogy Krisztus és az Egyház egyetemes fogalmak, ahol az egyetemesség a térre és az időre egyaránt kiterjed, a fenti szöveg itt nem kevesebbet állít, minthogy Salamon műve sugalmazott alkotás volt.

170 „Az Egyház a menyasszony, Krisztus a vőlegény.” „*Etenim sponsa Ecclesia est, sponsus Christus.*” Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*. 44. web: https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/index2.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

171 *Tinctoris*, Johannes: *De inventione et usu musice. De effectu*. 1. „*Primo itaque: Musice usus Deum delectat. Unde ad sponsam eius Ecclesiam in Canticis canticorum ait, „sonet vox tua in auribus meis: vox enim tua dulcis”. Non autem Deus ipse suavissimus dulcedinem vocis in ecclesia resonantis audire peroptaret, nisi hec illum miro quidem modo delectaret.*”

Vagy ahogyan Meister Eckhart a világ teremtését magyarázza hasonlóképpen:

Amikor Isten a lelket teremtette, legmagasabb rendű tökéletességének megfelelően teremtette, azért, hogy az ő Egyszülött Fiának menyasszonya legyen. Amint ezt a Fiú meglátta, ki akart lépni örök Atyaságának otthonos kincseskamrájából, amelyben öröktől fogva kimondhatatlan bensőségességben szunnyadt. „In principio”: Az első világosság kezdetének kezdetén, ott ütötte fel a Fiú az ő örök dicsőségének sátorát, és azért lépett ki a magasságok magasságából, mert kedvesét – kit az Atya számára öröktől fogva eljegyzett – föl akarta emelni, hogy visszahozza a legmagasabba, amelyből kilépett. Egy másik helyen pedig a következő áll írva: „Lásd, királyod jön hozzád.” [Zak 9,9] Így hát kiment, és *mint szarvasok fia jött ugrándozva* [utalás az *Énekek Énekére*; kiemelés általam], és kínjait szeretetből szenvedte el; és nem indult el anélkül, hogy ne akarta volna menyasszonyát újra hálókamrájába visszavinni.¹⁷²

Az Egyház, mint kimutattuk a középkori gondolkodás számára továbbá Máriával is azonos, ahogyan ezt számos ikonográfiai példa is bizonyítja.¹⁷³

A korábban részletesen tárgyalt Mária-költészet és szerelmi szimbolika összefonódása – mely oly szoros, hogy megkülönböztetése és szétválasztása a későközépkor költészete esetében lényegében lehetetlen – így válik metafizikai szimbólummá és az egész szimbólumrendszer betetőzésévé.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy amennyiben a *Nuper rosarum flores* rendeltetését, belső „működését” és üzenetét meg akarjuk érteni, a *templum maternale* teljes rendszerét előzetesen ismernünk kell. Meg kell értenünk, hogy ha e téma ismertetésére mégoly sok mondatot kellett is szentelnünk, e bonyolultnak tűnő szimbólumrendszer a korabeli szellemi ember gondolatvilágában a lehető legtermészetesebb módon és legegyszerűbb egységben volt jelen.

web: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

172 Eckhart Mester: „Az örök születésről.” In: Schneller István (ford.) *Válogatott prédikációk*. 22. (Budapest: Typotex, 2017.) 195.

173 „Landsbergi Herrad 1181-ből származó *Hortus deliciarum*ában láthatunk egy ilyesfajta képet, melyet – a jelentése iránti mindenfajta kétely kiküszöbölésére – a következő felirat magyaráz: »A szent épületben [in templo] ülő királynő az Egyházat jelenti, mely Szűzanyának is neveztetik.«” Landsbergi Herrad: *Hortus deliciarum*. LIX. képtábla. Panofsky, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*, i.m., 297.

3.5. A *Nuper rosarum flores* és a *Santa Maria del Fiore* a számszimbólumok tükrében

3.5.1. Trachtenberg szintézise és a 144-es szám szimbolikája

Láthattuk, hogy a *Nuper rosarum flores* motetta a *Santa Maria del Fiore* katedrálissal számos különböző módon áll, illetve állhat szimbolikus kapcsolatban. Ezek a szimbólumok azonban nem specializálódnak célzottan a firenzei katedrális épületére, hanem általában véve a templom épített valóságával, illetve eszmevilágával rokoníthatók. Mind a Mária-tisztelet, mind a templomszentelési liturgia, mind az ember, illetve Mária mint ember (és mint emberfeletti lény) templomként való értelmezése jegyében a *Nuper* a lehető legszorosabb kapcsolatot mutat azzal az eseménnyel, amelyre íródott, nevezetesen a *Santa Maria del Fiore* felszentelésével. Ez azonban – lévén motetta – feladata és elsődleges funkciója is. A motetta, mint alkalmazott műfaj köteles az alkalomhoz, melyre íródik és annak minden kapcsolódó szellemi áramlatához igazodni és azokkal összhangban állni. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy erre kötelezi őt a megrendelés. Abban tehát, hogy a *Nuper* szövege szerteágazó és minden részletre kiterjedő szimbolikai elemzést kívánt, mely érintette a templom-ember hagyományt, a liturgiát, a Mária-tiszteletet, a szerelmi költészetet, az évszak-szimbolikát és még számos egyéb tényezőt, tulajdonképpen semmi rendkívüli nincsen.¹⁷⁴ Mindezen túlmutató tényező az volna, ha a motetta szám-összefüggéseinek, és a katedrális méretarányainak olyan egyezése volna kimutatható, ami – bizonyos számoknak kizárólag a firenzei katedrális esetében való alkalmazása miatt – nem működne semmilyen más templom esetében. Warren erre tett kísérletet, láthatóan nem sok sikerrel. Kudarca részben annak volt köszönhető, hogy azokat az arányszámokat választotta elsődleges elemzésének tárgyául, melyek túl egyszerűek ahhoz, hogy ne lehetne őket általában véve a keresztény templommal, valamint Salamon templomával párhuzamba állítani. A 6:4:2:3 számai a legtöbb ilyen hagyományban megtalálhatók, ahogyan láthattuk az előzőekben. Warren kísérletet tett más tényezők bevonására is – mint például a kupola-borda rövidülése, vagy a kettős kupolahéj jelensége, illetve az ezeknek megfeleltethető zeneszerzői technikák – de érvelése nem volt meggyőző, mert az egyezések nem voltak eléggé pontosak.

A pontos és specifikus egyezés lehetősége azonban nem hagyta nyugodni a zenetudományt. Marvin Trachtenberg építéstudományi történész 2001-ben megjelent cikkének

¹⁷⁴ Ami természetszerűleg nem jelenti azt, hogy e bonyolult szimbólumhálózat ne volna csodálatra méltó szellemi konstrukció.

megírását éppen ez a kíváncsiság motiválta.¹⁷⁵ Trachtenberg felfigyelt arra – amit más összefüggésben Wright is említ – hogy a katedrális építésének 140 éve alatt az eredeti méretarányokon számos esetben változtattak a tervezők egészen addig – vagy talán éppen annak érdekében – hogy elérhessék a főhajó 144 braccia hosszúságát, mely mindazonáltal azonos a kupola 144 braccia magasságával.¹⁷⁶ Az már itt világosan látszik, hogy ilyen módon a katedrális méretadatainak legfontosabb aránypárja az 1:1 (főhajó hossz – kupola magasság), arra azonban ebből még nem kapunk választ, hogy a két fő méretszám miért éppen 144. Marvin Trachtenberg ennek egyik lehetséges magyarázatát adja, és érvelése rendkívül fontos a motetta szempontjából is, annak ellenére, hogy a motetta zenei szövetében a 144-es szám nincs jelen.

Mikor a katedrális építésének terve felmerült, a templom későbbi helye mellett a téren a San Giovanni keresztelőkápolna, a Battistero állt. Trachtenberg rámutat arra, hogy a Giotto által tervezett és emelt harangtorony méretezése – melynek munkálatai nem mellesleg az akkor még félkész állapotban lévő templom építését hosszú ideig szüneteltették – összhangban van a Battistero méretezésével. A nyolcszögletű Battistero falai ugyanis 24 braccia szélességűek, a négyzet keresztmetszetű Campanile falai ugyancsak. Ha a Battistero három falszélességét összeadjuk, 72 braccia-t kapunk, ez egészen pontosan a templomtér szélességének számértéke. Úgy tűnik tehát, hogy a tervezőket a végleges épületméretek elfogadásánál két szempont vezette. Az egyik az volt, hogy a katedrális harmonizáljon a téren már régóta álló Battistero épületével; ez a harmonizáció több ponton is megvalósul: a kupola alaprajza nyolcszögletű, akárcsak a keresztelőkápolnáé, valamint a kupoladob tetejétől mért magassága 55 braccia, ami egyezik a Battistero belső magasságával. A templom végső mérete (és a kupola alakja) tehát a keresztelőkápolnához idomul. A másik szempont – úgy tűnik – a főhajó (a mellékhajókkal) szélességi- és hosszértékének egy egészen egyszerű aránya, az 1:2-es arány elérése volt.

Lawrence Bernstein vezette be és Alexis Luko élesztette fel Ockeghem zenéjének elemzése kapcsán az *aesthetic of concealment* kifejezést.¹⁷⁷ A szókapcsolat leginkább úgy

175 Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001. Autumn): 740-775. (i.m.)

176 A legjelentősebb változtatásokat 1350 és 1367 között eszközölték a terveken, amikor a templom építése Francesco Talenti irányítása alatt indult újra. Arnolfo di Cambio terveihez képest ekkor az alaprajz számos részletét megnövelték. Talenti 1357-es tervének szélességi- és hosszértékei 62, illetve 102 braccia, melyek aránya a korszak esztétikájának ismeretében nem elégíthette ki az Opera del Duomo tagjainak igényeit. Ezért történtek az újabb módosítások, melyek eredményeképpen a templom terve 1367-re elérte végleges méreteit. I.m., 752.

177 Bernstein, Lawrence F.: „Ockeghem the Mystic. A German Interpretation of Johannes Ockeghem.” In: P.

fordítható, hogy a „rejtett összefüggések”, az „elrejtett dolgok” esztétikája. Az *aesthetic of concealment* annyit jelent, hogy a többszólamú kompozíciók bonyolult polifon textúrája mintegy takaróként fedi a mű alapját képező racionális alaptervet, mely egyrésztől igen egyszerű – gyakran a püthagoreus alapkonszonanciák arányszámaiban ölt testet – másrésztől szimbolikus. A mű ilyen módon napfényre kerülő alapterve a legtöbb esetben felírható a számsor első néhány számjegyével, a *Nuper rosarum flores* időbeli arányai esetében az első hattal. Mint láttuk, Szent Ágoston szerint a teremtett világ rendszerének felírására ugyancsak elegendő az első hat számjegy, ráadásul közülük is a második három az első három származéka.¹⁷⁸ Az első hat számjeggyel felírható számarányok (konszonanciák) felelősek a természet működéséért és határozzák meg az emberi test arányait is; az *aesthetic of concealment* tehát a természet jelenségeire éppúgy igaz, mint a műalkotások konstrukcióira.

Ha az *aesthetic of concealment* fényében vizsgáljuk a *Santa Maria del Fiore* és a *Nuper rosarum flores* kapcsolatát, akkor arra kell jutnunk, hogy mindkettő ezeknek a legegyszerűbb arányszámoknak a bázisán nyugszik. A templom főhajójának hossza a bejárattól az oktagon nyugati éléig és a kupola belső magassága azonos (1:1). A templom főhajója a mellékhajókkal együtt kétszer olyan hosszú, mint amilyen széles (2:1). A 72 braccia oldalszélességű négyzetből a templomtérbe – a bejárattól a szentély hátsó faláig 3 írható, míg a kereszthajóba 2 (3:2). Ezek azok a paraméterek, melyek az épületre rátekintve a szemlélő számára leginkább láthatóak, feltűnőek. Ha ugyanígy rátekintünk a motettára mintegy madártávlatból, akkor a legfontosabb, amit észrevehetünk, hogy a darab első és második szakasz-párjának időbeli aránya 2:1. Végül érdemes visszaemlékeznünk arra, hogy Salamon templomának hossza kétszerese a szélességének (1:2), míg szentélye négyzet alakú (1:1).

A *Nuper* 6:4:2:3-as aránysora négy elemet tartalmaz a legegyszerűbb püthagoreus számarányokból (1:2, 2:3, 3:4, 1:3), a 6-os pedig ezekkel teljes harmóniában az ágostoni számértelmezésekre rimel – hasonlóképpen a *Salve, flos Tuscae gentis* motetta szerkezetében is ezeket a számjegyeket találjuk. Bár kétségtelen, hogy ezek a számtani mutatók a salamoni templomot is jellemzik, önmagukban is megállnák a helyüket. Ugyanakkor éppen ezen a

Vendrix (szerk.): *Actes du XV colloque international d'études humanistes* 3 (Paris: 1998.) 811-841., Luko, Alexis: „Ockeghem's Aesthetic of Concealment. Varietas and Repetition in the Missa Quintitoni.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 61/1/2 (2011.) 3-24. Hálásan köszönöm Fazekas Gergelynek, hogy felhívta figyelmemet erre a fogalomra.

178 Szent Ágoston – ahogyan erről korábban írtam – az első három számról szóló elemzését *A Szentháromságról (De Trinitate)* c. írásának IV. könyvében fejt ki. Teljesen természetes, hogy a legegyszerűbb arányszámok használata mögött a Szentháromság-tudat húzódik. A Szentháromság mindenütt és mindenben jelenvalósága a korszak teológiai értelemben vett *aesthetic of concealment*-je.

ponton hívja fel Trachtenberg a figyelmet egy olyan összefüggésre, mely legalábbis figyelemre méltó. Ha ugyanis a 6:4:3:2 számsor tagjaival szorzásokat végzünk (ebben a sorrendben, tehát nem a motettában alkalmazott sorrendet véve alapul), akkor a következő eredményeket kapjuk: $6 \times 4 = 24$ (a Battistero és a Campanile falszélessége), $6 \times 4 \times 3 = 72$ (a katedrális szélessége), $6 \times 4 \times 3 \times 2 = 144$ (a katedrális főhajójának hosszúsága és kupolájának magassága).¹⁷⁹ Tekintettel arra, hogy a motetta megszámlálható paramétereiben – úgymint hangjegyek száma, semibrevisek száma, a szöveg sor-és szótagszáma, stb. – a 72-es és a 144-es szám nem szignifikáns, felmerül a kérdés, hogy mi a jelentősége ennek és hogy a zeneszerzői tudatosság kérdéséről elárul-e számunkra bármit is. Ha feltételezzük, hogy Du Fay ismerte a templom két legfontosabb méretszámát, vagyis a főhajó hosszát, mely azonos a kupola magasságával, valamint a templom szélességét és e két számból kívánt kiindulni, akkor elvileg visszaoszthatta ezeket a számokat oly módon, hogy végeredménynek a 6:4:3:2-es számsort kapja meg (ezen a ponton továbbá örömmel ismerhette fel e számok azonosságát a salamoni szimbolikával). Ha viszont a 72-es és a 144-es szám volt a kompozíció kiindulópont, akkor ezeknek a számoknak meg kellene jelenniük a motettában, vagy az időbeli tényezőknél, vagy a hangjegyek számában.

3.5.2. Egyetemes szimbolika a *Nuper* hangjegyszámaiban

Számos bizonyíték van arra, hogy a korszak zeneszerzői tudatában voltak az általuk leírt hangjegyek számának és a számok összegeit adott esetben a kívánt szimbolikus értelem érdekében tudták befolyásolni.¹⁸⁰ Du Fay legkorábbi izoritmikus motettája, a *Vasilissa ergo*

¹⁷⁹ Trachtenberg érvelésének nyilvánvaló gyenge pontja a számok sorrendjének felcserélése. A 6:4:3:2-es sorrend ugyanis sem a *Nuperben*, sem a *Salve, flos Tuscae gentis* motettában nincs jelen. Ha két, egymás közvetlen közelében született motetta egyike sem tükrözi vissza a fenti sorrendet, kérdés, hogy van-e jogalapunk mégis ilyen módon végezni számításokat, és ezek eredményeiből következtetéseket levonnunk. Trachtenberg, *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence*, i.m., 755.

¹⁸⁰ Wegman hangsúlyozza, hogy a későközépkorban az írott zene mindennek előtt logikai minőségeket kellett tartalmazzon, úgymint a hangok számának, illetve az időegységek arányainak logikus, jelentéssel is bíró tényezőit. Ez a fajta szimbolizmus közös volt és közösségi, vagyis a szellemi elit számára általánosan hozzáférhető. Mindehhez Wegman hozzáteszi, hogy e szellemi közösségek aligha üzték a zenét szórakozásból, vagy kikapcsolódásból. Wegman, *For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoy's Anthoni usque limina*, i.m., 122-123. A hangjegyszám szimbolikus kezelésének gyakorlata töretlenül folytatódott későbbi korokban is. Ruth Tatlow terjedelmes munkája sorra veszi azokat a szignifikáns hangjegy- és ütemszámokat, melyek Bach műveiben találhatók. A találatok mennyisége lehangoló és messze túlmutat a „véletlen” matematikailag értelmezhető fogalmán. Példaképpen említhetjük a szólóhegedű és szólócselló ciklusok, a hegedű-csembaló szonáták, valamint a Máté-passió 2400-as ütemszámait. Tatlow, Ruth: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. (Cambridge University Press, 2015.) 133-181.

gaude például összesen 800 hangból áll oly módon, hogy a Tenor-ban megszólaló izoritmikus cantus firmus pontosan 100 hangot számlál. A 100 továbbá úgy jön ki, hogy a gregorián idézet 98 hangból áll, vagyis a *color* 98 hangú, mely a 49 értékből álló *talea* kétszeri lefutása szerint tagolódik két részre; ez tehát még így csak 98 hangot adna ki. Ezt a 98 hangot toldja meg Du Fay a kadenciális zárlatot megtámogató két záróhanggal. A felső két szólam hangjainak összege 700. A 7-es számról már esett és még esik is szó, itt érdemes arra visszautalnunk, hogy a 7-es szám, mint a 4:3 aránypár Mária-szimbólum is. Ugyanakkor, mint láthattuk, Mária személyét valamifajta ősképnek tekintették minden nő esetében – erről tanúskodott a *Susoról* feljegyzett anekdota is¹⁸¹ – de különösképpen a mártírhalált halt női szentek személyét tekintették Mária-analógiának. Mária is áldozat volt bizonyos értelemben, hiszen át kellett élnie Fia kereszthalálát.

A *Vasilissa ergo gaude* egy fontos történelmi eseményre íródott: Cleophe Malatesta hajóra szállt Bizánc felé, hogy ott házasságot kössön Theodoros Palaiologos bizánci despotával (az utolsó bizánci császár fivérével). Cleophe búcsúztatására nagyszabású ünnepséget rendeztek valószínűleg Riminiben, ahonnan a hajó indult. A nyugati és a keleti arisztokrata család között létrejövő diplomáciai jelentőségű esküvőre azért volt szükség, mert ekkor már mindkét birodalom megértette a török részéről fenyegető veszély nagyságát. A nagy egyházszakadás ezen a ponton mutatta meg tragikus következményeit: a török ellen csak egyesített erővel lehetett volna hatékonyan fellépni. A két birodalom békülni próbált és e békülési kísérletnek volt egyik epizódja Cleophe Malatesta és Theodoros Palaiologos házasságkötése. Cleophe – a fiatal és korabeli leírások szerint igen szép leány – úgyszintén áldozat volt tehát, mégpedig közvetlenül a diplomáciai egyezkedések, közvetve a nagy egyházszakadás áldozata. A Riminiben tartott ünnepség hivatalosan örömműp volt, lelke mélyén azonban nyilvánvalóan mindenki gyászünnepként élte meg: Cleophe politikai okból örökre el kell hogy hagyja szülőföldjét, hogy egy számára teljesen ismeretlen világban és kultúrában egy ugyancsak ismeretlen uralkodó felesége legyen; abban a birodalomban, melynek szinte már a falai előtt sorakoznak a török seregek. A *Vasilissa ergo gaude* cantus firmusának kiválasztása az itt leírtak fényében rendkívüli jelentőségűnek tűnik, és itt válik világossá az is, milyen lehetőségek és erők rejlenek a motetta szövegpolyfóniájában. A cantus firmus ugyanis a „*Concupivit rex decorem tuum, quoniam ipse est dominus tuus.*” szövegű graduále-dallam („*Szépségedet a király kívánja, hiszen urad ő, hódolj hát neki.*”). A szöveg

181 Lásd a 2. fejezet 64. lábjegyzetét!

kapcsolata a politikai eseménnyel, melyre a motetta íródik egyértelmű, ha azonban hozzáolvassuk a szöveg eredeti forrásául szolgáló zsoltár egyvel korábbi sorát is, az idézet értelme egészen más fénytörésbe kerül: „*Halld csak leány, nézd csak; hajtsd ide füledet! Feledd el népedet és az atyád házát. Szépségedet a király kívánja, hiszen urad ő, hódolj hát néki.*” A „feledd el népedet és az atyád házát” részlet már sejteti, hogy 1417-ben Riminiben nem örömmünnepre gyűlt össze a Malatesta család, de ha e felől még mindig volna kétségünk, érdemes megnézni a graduále-dallam liturgikus használatát. A *Concupivit rex decorem tuum* graduále Franciaország északi vidékein, illetve Itáliában a liturgikus év két pontján szólalt meg, Mária Mennybevételének ünnepén, valamint Szent Szabina vértanú ünnepén. A motetta megértése szempontjából mindkét liturgikus pillanat fontos, de a második különösen beszédes. Szent Szabina ugyanis a 3. századi keresztényüldözések áldozata volt, akit, mivel nem volt hajlandó megtagadni hitét, a király meggyaláztatta, majd megölette. A Cleophe Malatesta távozása előtt elhangzó motettának ez a rejtett üzenete legalábbis megdöbbentő. A motetta ugyanis kimondja azt, amit politikai okokból nem szabad kimondani – sőt éppen az ellenkezőjét kell mondani – vagyis hogy Cleophe áldozat, aki *elhagyja apja házát*, mert *szépségét a király* (Palaiologos) *kívánja*. Cleophe „életét adja” Európa biztonságáért. A graduále Máriás értelmezése nem mond ellent ennek, sokkal inkább teljessé teszi a képet. A király ebben az esetben nyilvánvalóan Jézus Krisztus, aki (ismét a sponsa és sponsum értelmében) maga mellé veszi Máriát és Mennyei Királynéjává koronázza. Cleophe ebben az értelemben szent, aki áldozat, mint Szent Szabina, de úgy is, mint Szűz Mária; az első értelemben meggyaláztatik, a második értelemben felmagasztaltatik.¹⁸²

Ezt az üzenetet – melyet nem szabad kimondani, bár nyilvánvalóan mindenki tud – a *Vasilissa ergo gaude* Tenor szólamában 100 hangjegy hordozza, felette 700 hangjegy szólaltatja meg a „politikailag korrekt” szöveget, mely Cleophe szépségét, a király nemességét és kettejük házasságának rendkívüli értékét dicséri.¹⁸³ Az 1-es szám az Egy Élő Isten, az e világ dualitásával szemben létező egység és egy-értelműség univerzális

182 A témáról részletesen írtam *Kimondani a kimondhatatlant...* című cikkemben: Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6). web: http://www.parlando.hu/2019/2019-6/Sandor_Laszlo-Kimondani-a-kimondhatatlant.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 29.)

183 A szerzői átgondoltságot bizonyítja az is, hogy a felső szólamok szövegének *Cleophe* szavával egyszerre szólal meg a Tenor cantus firmus. Ahogyan Vikárius László Du Fay *Ecclesie militantis* motettájával foglalkozó cikke kapcsán láthattuk, a többszövegű motettákban gyakran az egyszerre megszólaló szavak összeolvasása hordozza a szöveg fő üzenetét. A *Vasilissa ergo gaude* motetta esetében a Tenor belépésekor egyszerre megszólaló szavak összeolvasásából a következő mondat jön ki: „*Cleophe, szépségedet a király kívánja*”.

számszimbóluma. A 7-es már sokkal összetettebb szimbólum, jelentései éppen emiatt – mint láthattuk – számosak. Végül megjegyzendő, hogy a Tenor izoritmiája az *aesthetic of concealment* jegyében az 1:2-es arány szerint működik, mert mialatt a *color* egyszer fut le, a *talea* kétszer.

Az imént tehát a firenzei katedrális két alapvető mérőszámát a 72-est és a 144-est kerestük a motettában. A 144-est semmilyen módon nem találjuk (kivéve a szakaszok időbeli arányszámainak összeszorzását), és szignifikáns módon a 72-est sem, bár a Motetus szólam hangjegyeinek száma az első szakasz első felében (tehát a Tenor belépése előtt) éppen 72 hang. Ennek jelentősége a továbbiak fényében és annak tudatában, hogy a 72-es a motettában többet semmilyen módon nem kerül elő, nem tűnik nagynak.

	I	I-T	II	II-T	III	III-T	IV	IV-T	Amen		
Triplum	583 ⁽⁴⁾									(8)	
	351 ⁽³⁾				232 ⁽¹⁾						
	194		157 ⁽³⁾		76 ⁽¹⁾		156				
	105	89	80	77 ⁽³⁾	39	37 ⁽¹⁾	67	89			
	583 <small>(35)</small>	177 ⁽¹⁾	148 ⁽²⁰⁾	140	118 ⁽¹⁴⁾	76	69 ⁽⁵⁾	107 ⁽²⁰⁾	133 ⁽³¹⁾		
Motetus	72 ⁽¹⁾	59 ⁽²⁰⁾	60	41 ⁽¹¹⁾	37	32 ⁽⁴⁾	40 ⁽²⁰⁾	44 ⁽¹¹⁾	(7)		
	131 ⁽²¹⁾		101 ⁽¹¹⁾		69 ⁽⁴⁰⁾		84 ⁽³¹⁾				
	232 ⁽³²⁾				153 ⁽³⁵⁾						
	385 ⁽⁶⁷⁾										
968 ⁽⁷¹⁾											

3. táblázat. *Nuper rosarum flores*. A Triplum és a Motetus szólam hangjegyeinek számai és ezek összegei az Amen nélkül.¹⁸⁴

Úgy tűnik, hogy amennyiben a feltételezett kapcsolatot a konkrét templomépület és a motetta között bizonyítani, vagy cáfolni akarjuk, és e törekvésünkhöz a motetta hangjegyeinek számait hívjuk segítségül, más megközelítési irányt kell válasszunk. A *Nuper* mind ez ideig legrészletesebb számtani és számszimbolikai elemzését egy német szerzőpáros,

¹⁸⁴ I.m., 21.

Hans Ryschawy és Rudolf W. Stoll készítette el.¹⁸⁵ A szóban forgó cikknek fejtegetésünk szempontjából sok lényeges és néhány vitatható pontja van. Ami kétséget kizáróan figyelemre méltó és a kor zeneszerzői hozzáállásáról is hű képet ad, az a motetta két felső szólamának hangjegyszámait bemutató táblázat (3. táblázat).

Az első megjegyzés, melyet a fenti táblázattal kapcsolatban tennünk kell az az, hogy a szerzőpáros nem vette figyelembe az Amen-szakaszt a hangjegyek számolásánál (ezt jelzi a zárójel alkalmazása az Amen-szakasz számainál). Hamarosan kitérünk arra, milyen eredményt kapunk, ha az Amen-t is számításba vesszük. A táblázat káprázatos eredményeiből ugyanakkor ismételtén kitűnik, hogy egyrészt van létjogosultsága az Amen figyelmen kívül hagyásának, továbbá van létjogosultsága a mű két részre való osztásának a második és a harmadik szakasz közötti határvonallal – ahogyan ezt az előző fejezetekben megtettük. A darab ilyen módon való felosztásakor kapjuk meg ugyanis azokat a tükörszámokat, melyek jelenléte mennyiségük és pontosságuk miatt kizárja a véletlen lehetőségét. A szerző a motetta komponálását tehát minden részletre kiterjedő számtani tervezőmunkával kezdte meg, minden bizonytalanságot leírta, mielőtt hangokkal tette volna ugyanezt.

A táblázat fő-számai mellé írott zárójeles kicsi számok a gymel technikával megkettőzött hangok számát jelölik. A fő-számok a gymel-hangok nélkül értendők, illetve a kettőzött hangok egy hangnak számítanak. Mivel ilyen módon egy rendkívül koherens és szabályos rendszer jön ki, valószínű, hogy a korabeli szemlélet is egyetlen hangnak tekintette a megkettőzött hangot. A gymel technika nem eredményez szólamon belüli polifóniát, csupán az adott szólam szonoritását gazdagítja. A hangzás valóban gazdagabb és felhang-dúsabb lesz általa, de az önállóan mozgó szólamok hang-impulzus száma nem növekszik.¹⁸⁶ Ez az oka annak, hogy a teljes mű hangjegy-számának vizsgálatakor nem végzem el a számítást a gymel-hangokkal együtt, mint ahogyan a Ryschawy-Stoll szerzőpáros sem tette meg. Ellenben el fogom végezni a számítást az Amen-szakasz hozzáadásával is, amit a szóban forgó cikk szerzői ugyancsak nem tettek meg, pedig ilyen módon is figyelemre méltó eredményre juthatunk.

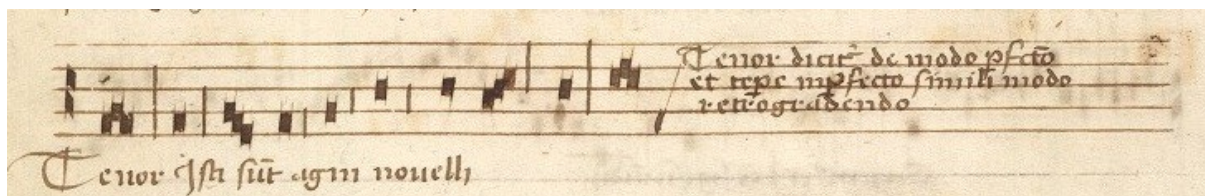
185 Ryschawy, Hans – Stoll, Rudolf W: „Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores.” *Music-Konzepte* 60 (1988: April): 3-66. (i.m.)

186 Érdemes megemlíteni, hogy a *Nuper rosarum flores* motettát tartalmazó két kézirat forrás lejegyzésében különbségek mutatkoznak a gymel-hangok számát illetően. A Ryschawy-Stoll szerzőpáros a Trent 92 alapján számolt (23v-25r), a másik forrásban, a Modena B kódexben (α.X.1.11 70v-71v) kettővel kevesebb hang van megkettőzve. Ez a tény is valószínűsíti, hogy a gymel-hangok nem számítanak önálló identitású, ilyen módon az elemzésnél számításba veendő hangoknak.

Mindenekelőtt fogalmazzuk meg a táblázatból kiolvasható szám-összefüggéseket, ezúttal az Amen hangjai nélkül! A Triplum hangjegyeinek száma mind a négy szakaszt figyelembe véve 583, mely tükörszáma a Motetus összes hangjegy-számának, a 385-nek („tükörszám” alatt értem ez esetben azokat a szám-párokat, melyek második tagjának számjegyei az elsőhöz képest hátulról visszafelé kerülnek leírásra). A Triplum és a Motetus hangjegyeinek száma együtt, de csak az első két szakaszban azonos a Triplum hangjegyeinek számával mind a négy szakaszban, míg a Triplum és a Motetus hangjegyeinek száma együtt, de csak a második két szakaszban azonos a Motetus hangjegyeinek számával mind a négy szakaszban; ebből következik, hogy a Triplum és a Motetus szólam együttes hangjegy-számai a darab első és második nagy egységében ugyancsak tükörszámok: 583-385. A Triplum hangjegyeinek száma az első két szakaszban (351) tükörszáma a Motetus hangjegy-számának a második két szakaszban (153), végül a Motetus hangjegyeinek száma az első két szakaszban (232) azonos a Triplum hangjegy-számával a második két szakaszban (232); az már csupán következmény, hogy ez utóbbiak egyben tükörszámok is, továbbá a 232 önmagában is tükörszám.

A tükörszámok jelenlétének ténye bizonyítja, hogy a szerző a számokra azok mennyiségi vetülete mellett éppen annyira minőségi tényezőkként tekintett (a számszimbolika használata mindazonáltal feltételezi is ezt a szemléletmódot). A háromjegyű számok oda-vissza olvashatóságának szimbolikája igencsak hasonlít a zenei anyag rectus fordításának jelképrendszeréhez. Adott dallami egység rák-fordítására Du Fay-nál találunk példát, többek között a *Balsamus et munda cera* motetta cantus firmusában. A „*Isti sunt agni novelli*” szövegű rövid cantus firmus („Íme az új bárányok”), vagyis a választott gregorián dallam néhány hangos kivágatának kéziratosszerű lejegyzése után szöveges bejegyzés található, melyben a cantus firmus rectus-fordításban való megismétlésére, tehát visszafelé éneklésére ad utasítást a szerző. Maga a dallam-kivágat önmagán belül is hasonló összefüggést mutat, ha ugyanis a dallamot kettéválasztjuk a közepénél, akkor az így kapott két egység egymáshoz képest viszonylag szabadon szerkesztett rák-tükör relációban van. Bár a szóban forgó cantus firmus első és második felének hangmagassági tényezői nem adják ki pontosan az említett rectus-viszonyt, a dallam-töredék ritmizálása viszont tökéletes „híd-szerkesztést” mutat (itt azért nem használom a *tükör* kifejezést, mert a zenei értelemben vett tükör-fordítás, »inversus« nem az időbeli, hanem a „térbeli”, tehát a hangmagasságokra korlátozódó tükrözésre vonatkozik, így nem hozható analógiába a *Nuper* esetében tárgyalt tükörszámokkal). Másképpen

fogalmazva: a *Balsamus et munda cera* cantus firmusának ritmusa a dallam elejétől a közepéig megszólaltatva, valamint a dallam végétől visszafelé ugyancsak a közepéig megszólaltatva azonos.



14. kép. Du Fay: *Balsamus et munda cera* – cantus firmus és a retrográd mozgásra vonatkozó utasítás (Isti sunt agni novelli). Bologna Q15 (I-Bc Q 15 fol. 207v) Kép forrása: Diamm

A cantus firmus kezelése a *Balsamus et munda cera* motetta esetében rímel a gregorián dallam szövegének bibliai forrását képező jelenetre, mely a Jelenések könyvében található: „Azután látám, és ímé egy nagy sokaság, amelyet senki meg nem számlálhatott, minden nemzetből és ágazatból, és népből és nyelvből; és a királyiszék előtt és a Bárány előtt állnak vala, fehér ruhákba öltözve, és az ő kezeikben pálmaágak. És kiáltanak nagy szóval, mondván: Az idvesség a mi Istenünké, aki a királyiszékben ül, és a Bárányé!”¹⁸⁷ A Jelenések könyvének utolsó néhány fejezete, mely az Új Jeruzsálem képében realizálódó beteljesülés kozmikus vízióját vetíti előre éppúgy értelmezhető egy egyenes út végpontjaként, mint egy kör bezárulásaként, mely a kezdeti rend, a paradicsomi állapot helyreállítása értelmében kezdet is és vég is egyszerre.¹⁸⁸ A „kezdetem a végem, a végem a kezdetem” jól ismert gondolatkörének kifejezésére a legalkalmasabb, és már Machaut által is használt zenei szimbolika a rectus-fordítás.¹⁸⁹

187 Jel. 7.9. Károli Gáspár (ford.)

188 Rothenberg a rectus-fordítás, illetve retrográd mozgás érdekes magyarázatát adja Peñalosa *Ave Maria peregrina* miséjének kapcsán. Az Agnus Dei tétel második és harmadik szakaszában Peñalosa Hayne van Ghizeghem *De tous biens plaine* kezdetű rondójának Tenor szólamát használja cantus firmusként, rectus fordításban. Rothenberg szerint a retrográd mozgás Jézus alászállásának szimbóluma, a pokolra szállásé, mely során Krisztus kiemeli azokat az igaz lelkeket a kárhozat helyéről, akik a megváltás előtt távoztak el a világból. Az Agnus Dei utolsó frázisa: „*dona nobis pacem*” az Isteni Bárány e megszabadító tettére is utalhat, a rectus-fordítás tehát szimbolikailag teljesen indokolt. Wright Du Fay *L'homme armé* miséjének Agnus Dei tételében található rectus-fordítás kapcsán fejt ki hasonló véleményt. Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 178., Wright, Craig: *The Maze and the Warrior*. (Cambridge: Harvard University Press, 2004.) 175-176.

189 A *Balsamus et munda cera* motetta 1431-ben íródik, tehát a *Nuper* előtt 5 évvel. Az 1434-es *Ecclesiae militantis* motetta Tenor I szólama is halvány rokonságot mutat a *Balsamus* cantus firmusának „középpontosan szimmetrikus” rectus-szerkesztésével.

A *Nuper* esetében a rectus-szimbolika kizárólag a tükörszámok használata által jelenik meg. Azokra a kérdésekre, hogy Du Fay a tükörszámok alkalmazásával milyen szimbolikai üzenetet kívánt a motettába elrejteni, egyáltalán volt-e ilyen szándéka, és ha volt, e szimbolika mennyiben következik a templomszentelés eszmeiségéből, nem tudunk válaszolni.¹⁹⁰ Az, hogy a tükörszámok használata alaposan megtervezett, pontosságukból és alkalmazásuk koherenciájából nyilvánvalónak tűnik. Szűz Mária méhe, mint a keresztény templomok előképe, materiális értelemben kezdete Krisztus megváltó működésének, átvitt értelemben kezdete a Logosz, a Teremtő Ige „működésének”. Az újonnan épített és szentelendő templomba való belépés teljes mértékben értelmezhető e kezdethez való spirituális visszatérésként.¹⁹¹ Azt azonban, hogy a *Nuper* tükörszámai ezt jelképezik-e avagy sem, nem tudjuk megmondani.

3.5.3. A Fibonacci-számok kérdése a *Nuper*ben és azon kívül

A fent tárgyalt tükörszámokat vizsgálva feltűnhet, hogy azok egyes számjegyei kivétel nélkül az úgynevezett Fibnacci-számsor tagjai: 153-351, 232-232, 385-583 [a Fibonacci számsor eleje: 1-1-2-3-5-8]. A 11-12. század fordulóján élt pisai matematikus által leírt számsorozat

190 A *L'homme armé* mise esetében nyilvánvalóan volt ilyen szándéka. Krisztus, aki „elveszi a világ bűneit” azonosul a harcos katonával (*l'homme armé*), aki ebben az esetben visszafelé halad, majd újból előre. Krisztus, aki az Alfa és Ómega, a kezdet és a vég, aki helyrehozza Ádám bűnét, visszaállítja a paradicsomi rendet; mindezt az *Agnus Dei* harmadik megszólalásában, mely az „adj nekünk békét!” könyörgéssel végződik. Wright: *The Maze and the Warrior*, i.m., 176.

191 Rendkívül beszédes, ahogyan Szent Ágoston azonosítja a női méhet a templommal a János-evangéliumhoz írott kommentár 11. és 12. fejezetében, a kétszer születés, szellemi értelemben vett újjá(újra)születés misztériumának értelmezésekor. A fogantatást és a méhen belüli létet itt a keresztelés szertartásával hozza összefüggésbe, a méhet magát pedig a templommal. A megkeresztelkedés (*baptismo* – alámerülés) az új életre való fogantatásként jelenik meg, amennyiben a megkeresztelendő ekkor léphet be először a templom szentélyébe. Keresztelés ugyanakkor nem történhet kétszer, ugyanúgy, ahogyan az anya sem hordhatja ki kétszer ugyanazt a gyermeket: „*Regeneratio spiritalis una est, sicut generatio carnalis una est. Et quod Nicodemus Domino ait, verum dixit, quia non potest homo cum sit senex, redire rursus in uterum matris suae, et nasci. Ille quidem dixit, quia homo cum sit senex, hoc non potest, quasi, et si infans esset, posset. Omnino enim non potest, sive recens ab utero, sive annosa iam aetate, redire rursus in materna viscera, et nasci. Sed sicut ad nativitatem carnalem valent muliebria viscera ad semel pariendum; sic ad nativitatem spiritalem valent viscera Ecclesiae, ut semel quisque baptizetur.*” Hasonló üzenetet közvetít a 120. fejezet 5. része, ahol Szűz Mária méhe a Szent Sírral azonosul. A sír, melyben Jézus nyugodott, senki másé nem volt korábban, ugyanígy Mária méhe sem hordozott más gyermeket: „*»Erat autem in loco ubi crucifixus est, hortus, et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat.« Sicut in Mariae virginis utero nemo ante illum, nemo post illum conceptus est; ita in hoc monumento nemo ante illum, nemo post illum sepultus est. Ibi ergo propter parasceven Iudaeorum, quia iuxta erat monumentum, posuerunt Iesum. Acceleratam vult intellegi sepulturam, ne advesperasceret; quando iam propter parasceven, quam coenam puram Iudaei latine usitatus apud nos vocant, facere tale aliquid non licebat.*” Augustinus: *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quator*. web: https://www.augustinus.it/latino/commento_vsg/index2.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

zenei alkalmazása körül – mely sorozat mindamelllett a nyulak szaporodásának matematikai rendszerét hivatott demonstrálni – mind a mai napig parás vita folyik a zenetudósok körében. A Fibonacci-sor zenei megjelenésének problematikáját két alapvető kérdés feltevése jellemzi: 1. a zeneművekben kimutatható pontos aranymetszési arányokat – melyek természetesen leginkább a mű időbeli paramétereiben tudnak realizálódni – egy kalap alá vehetjük-e a Fibonacci-sor kérdésével (ezt akkor tehetnénk meg, ha bizonyítanánk, hogy a korabeli szellemi elit tudatában volt a Fibonacci-sor és az aranymetszési arány kapcsolatának)? 2. a zeneszerző tudatosan, mintegy kiszámolva, kimérve, vagy csupán belső természetes arányérzékére támaszkodva alkalmazta-e a zeneműben kimutatható aranymetszési arányokat, illetve Fibonacci-arányokat (itt pontosítani kell a megfogalmazást oly módon, hogy amennyiben a szerző elméjében a természetes arányérzék működött, a műben kimutatott arány nem „alkalmazva lett”, hanem egyszerűen és spontán *létrejött*)?

Az első kérdésre Ruth Tatlow egyértelmű válasza: nem. Tatlow *The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today* című – már címében is meglehetősen informatív – cikkében egyértelműen kimutatja, hogy a 16. század előtt még a matematikusok sem voltak tudatában a Fibonacci-sor és az aranymetszési arány $(\sqrt{5}-1)/2$ kapcsolatának.¹⁹² Mint tudjuk, a Fibonacci-sor két-két tagjának aránya annál inkább megközelíti az aranymetszési arányt, minél nagyobb értékű a szóban forgó két tag. A pontos aranymetszési arányt azonban sosem éri el, ugyanis a Fibonacci-sor egész számok sorozata, míg az aranymetszési arány nem írható fel egész számokkal. Tatlow Wittkowerre hivatkozva kifejti, hogy a 15. században nem számoltak irracionális számokkal, és bár tudatában voltak létezésüknek, őket valamifajta – a legfinomabb megfogalmazás szerint is – másodlagos jelentőségű, sőt zavaró tényezőknek tekintették, ha nem egyenesen démoni eredetű számtani jelenségekként kezelték.¹⁹³ Ilyen módon az aranymetszési arányt csak szerkeszteni tudták, számolni nem. Természetesen maga az aranymetszés már Euklidész óta ismert és alkalmazott volt, és részletesen ír róla Luca Pacioli is *Divina proporzione* című művében; az aranymetszés tehát kizárólag geometriai arányként jelenhetett meg a vizuális művészetekben, az építészetben és a képzőművészetekben.

A zeneműben „alkalmazott”, vagy inkább kimutatható aranymetszési arány leggyakrabban a teljes mű, vagy egyes szakaszok időegyenesén tapasztalható. A jelenséggel

192 Tatlow, Ruth: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today.” *Understanding Bach* (2006. 1): 69-85. 73.

193 I.m., 73.

kapcsolatban ismételten számos kérdés és kifogás felmerül. Mivel a zenemű időben realizálódó műalkotás, és az idő csak az egyik irányban „mozog”, „telik”, a hallgató az aranymetszési pont pillanatában – ami lehet például valami feltűnő történés a mű időbeliségében, például két szakasz határa, vagy egy feltűnően magas hang, esetleg korona – annak semmilyen módon nem lehet tudatában, vagyis nem hallhatja, hogy „most ez itt az aranymetszési pont”. Az aranymetszési arány auditív érzékelése csak és kizárólag a teljes mű meghallgatása *után* a hallott élményre visszagondolva, a hallgató időérzékét és emlékezését egyszerre alkalmazva, meglehetősen durva közelítéssel lehetséges csak. Úgy tűnik, ha elfogadjuk a zeneműben az aranymetszési arányok kimutathatóságát, azt a szerző részéről sokkal inkább a kottaolvasóval (ezzel implicit módon kimondtuk, hogy a zeneértővel) történő kommunikációként, mintsem a hallgatóra gyakorolt hatás szándékaként kell tételezzük. Mindamellet továbbra is kérdés marad, hogy az egyébként egész számokkal nem felírható arány hogyan értelmezhető egy kifejezetten egész számokkal operáló művészetben, mint amilyen a zene. A zeneműben ugyanis van tovább nem osztható, legkisebb egység – az adott zenemű legrövidebb ritmusértéke – így az egyes hang lényegében az 1-es számnak felel meg, a hangok száma, illetve sorszama pedig egész szám. Az aranymetszési aránypont a menzurális notációban ilyen módon csak és kizárólag egy bizonyos időtartammal rendelkező hang „belsejébe” tud esni és sohasem két hang közé. A hangjegyek számának, tehát mennyiségi tényezőjének arányainál csakis a Fibonacci-számok, mint egész számok jöhetnek szóba, azokról viszont Tatlow kimutatta, hogy egyrésztől kevésbé voltak benne a korabeli értelmiség látókörében – nemigen foglalkoztatta a nyulak szaporodásának matematikája a későközépkor zeneszerzőjét – másrésztől az aranymetszés és a Fibonacci-számok kapcsolatára csak jóval később eszmélt rá a matematikatudomány.¹⁹⁴

Az Amen-szakasz nélkül a *Nuper* két-két szakaszának, tehát a két nagy egységének aránya pontos kétharmad-egyharmad, 2:1. Az Amen hozzátoldása a két nagy egység elválasztó pontját „kimozdítja” és az aranymetszés arányához közelíti. Maga a közelítés azonban csekély mértékű, nem fér bele a „durva közelítés” fogalmába sem.¹⁹⁵ Kijelenthető,

¹⁹⁴ Jelenlegi ismereteink szerint ennek első megsejtése egy bizonyos Simon Jacob, 16. századi német matematikus nevéhez köthető, aki matematikai traktátusának Eukleidésszel és az aranymetszéssel foglalkozó részénél a kézirat margójára lejegyezte a Fibonacci-sor első 28 tagját. I.m., 75.

¹⁹⁵ Ehhez azért hozzá kell tennünk, hogy az Amen szakasz tempója nem egyértelmű. Bár az Amen előtt nincs menzúra-váltás, Planchart javasolja, hogy az előadó a darab első szakaszának perfektum menzúrajelét válassza az Amen megszólaltatásakor is. Természetesen minél hosszabb az Amen, annál jobban közelíti a két nagy egységet elválasztó pont az aranymetszési ponthoz. Az Amen tempójával kapcsolatban lásd: Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 02/09 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 11.

hogy a *Nuper* nem tartozik Du Fay azon kompozíciói közé, melyek kimutathatóan az aranymetszés szabályai szerint szerveződnek.¹⁹⁶ A tükörszámok számjegyei itt tehát kizárólag a Fibonacci-sor függvényében volnának tárgyalhatók, amennyiben az alkalmazott háromjegyű számok szimbolikájára nem találnánk más, meggyőzőbb magyarázatot.

3.5.4. A 153-as szám jelentéstartalma

A Ryschawy-Stoll szerzőpáros hívja fel a figyelmet néhány ilyen alternatív megközelítési lehetőségre. Az egyik számszimbolikai irány forrása ismét Szent Ágoston, aki a korszak talán legszélesebb körben olvasott és ismert gondolkodója volt. A templomszentelési liturgia kapcsán szó volt arról is, hogy Szent Béda és Szent Ágoston volt az a két szerző, akinek gondolatai és mondatai a leggyakrabban tűnnek föl a liturgia szövegeiben. A Szentháromságról írott traktátus mellett Szent Ágoston közel 400 prédikációja tartalmazza a szerző legtöbb számszimbolikai elemzését.¹⁹⁷ Az egyjegyű számok mellett – melyek között az első három számjegy természetesen kitüntetett helyet foglal el – Szent Ágoston figyelmet fordít a Biblia bonyolultabb, két- és háromjegyű számneveinek szimbolikai magyarázatára is. A pusztában eltöltött 40 nap, vagy a Húsvét utáni 50 nap számai kerek számok, vagyis akár egyjegyűvé redukálva is értelmezhetők. Annál érdekesebb – és témánk szempontjából annál fontosabb – Szent Ágoston elemzése a 153-as számról, vagyis az egyik olyan számról, mely a *Nuper* tükörszám-rendszerében szerepet kap; e számok között a 153-as egyben a legkisebb is, így egyfajta alapegységnek tekinthető.

János Evangéliumának 21. szakaszában a feltámadt Jézus a háló újbóli vízbedobására buzdítja tanítványait. Az apostolok korábban már megpróbálták halat fogni, de nem jártak sikerrel. Jézus szavára – akit ekkor nem ismernek fel – bedobják a hálót a csónak túlsó oldalán. A háló olyannyira megtelik hallal, hogy alig bírják partra vonszolni, a halak száma pedig 153. A történet szimbolikája rendkívül szerteágazó. Mindenek előtt fontos tisztáznunk a „régí és új”, „a csónak bal oldala, jobb oldala” fogalom-párt. Ahogyan az

196 Du Fay motettáinak aranymetszéses szerkezetéről számos zenetudományos munka született. Lásd többek között Powell, Newman W.: „Fibonacci and the Golden Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux.” *Journal of Music Theory* 23/2 (1979. Autumn): 227-273., Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306., illetve Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126. (i.m.)

197 A cambrai-i könyvtárban több Szent Ágoston-mű is megtalálható volt, többek között a *Zsoltár-magyarázatok*. Wright, Dufay's „*Nuper rosarum flores*”, *King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 433-434.

őszövetség telét (hiems) felváltotta az újszövetség tavasza, ugyanúgy választ szét Jézus feltámadása két korszakot, különösen a tanítványok életében. A csónak bal oldalán, az e világban, a földi lét szabályrendszerén belül már nem találnak semmit. Az ő „kincsük” már nem itt van, hanem a *túloldalon, odaát*, ahol ráadásul a haltömeg súlya alatt sem szakad el a háló; ez ebben az összefüggésben a romolhatatlanság, az örök valóság szimbóluma.¹⁹⁸ Erről ismerik fel mesterüket, aki viszont ebben a pillanatban eltűnik szemük elől.

De miért éppen 153? A szám fontosságát mutatja, hogy a 153-as Szent Ágoston öt prédikációjában is előkerül, egészen pontosan a 248, 249, 250, 251, 252. prédikációkban.¹⁹⁹ Természetesen húsvéti szentbeszédekről van szó, lévén a fenti szentírási szakasz a Feltámadás ünnepének evangéliuma. A felsorolt öt prédikáció közül az első négy a 153-as számot az első 17 számjegy összegeként magyarázza. Szerteágazó szimbolikája miatt, továbbá amiatt, hogy alkalmas a korabeli számszimbolikai gondolkodás demonstrálására, érdemes teljes terjedelmében idéznünk a 248. prédikációt:

Ma ismét János Evangéliumából olvastunk, azokról az eseményekről, melyek az Úr feltámadása után történtek. Hallhattátok, hogy az Úr Jézus Krisztus megjelent tanítványainak a Tibériás partján. Ő, aki azóta tanítványait emberek halászává tette, először halak halászáként talált rájuk. Egész éjjel halásztak, de nem fogtak semmit, mikor azonban meglátták az Urat, az Ő szavára ismét leeresztették hálójukat és nagy számú halat fogtak, ahogy hallottátok. Az Úr nem adta volna ezt a csodajeleket hacsak nem óhajtott volna jelezni ezzel valamit, aminek megismerése hasznunkra válhat. Miért érdekelte vajon Krisztust oly nagyon, hogy fognak-e halat, vagy sem? Bizony, ez a halászat a mi kulcsunk. Hadd idézzem emlékezetekbe azt a két halfogást, melyet

198 Panofsky kimerítően tárgyalja a jobb oldal szimbolikáját *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben* című tanulmányában. A „jobb oldal” a korabeli észjárás szerint is valóban jobb, vagyis a *rossz, rosszabb* ellentéte. A „jobb” szó németül (rechts), angolul (right) és latinul is (dexter) a rossz ellentét jelenti, ilyen módon, ha egy késő-gótikus festmény szent személyt ábrázol, azt a napfény mindenképpen jobbról kell érje (természetesen ezzel áll a legszorosabb analógiában a „jobb lator” képe is). E szimbolikai elsőbbséget még az is felülírja, ha a kép által ábrázolt szituációban a Nap (vagyis a valóságos fizikai égitest) semmiképpen sem süthetne jobbról. Ilyen „fizikai képtelenség” figyelhető meg Jan van Eyck korábban említett *Madonna a templomban* c. képén, ahol Szűz Mária egy gótikus katedrális főhajójában áll karján a gyermek Jézussal. A szemlélő számára elsőre csupán annyi tűnik fel, hogy Mária alakja hatalmas a templom méreteihez képest. Ha azonban a néző elgondolkodik a templom és a fény viszonyán rájön, hogy a kelet felé tájolt templomban – hiszen a gótikus templomok szentélye nagyon kevés kivételtől eltekintve kelet felé tájolt – észak felől süt a Nap, természetesen annak érdekében, hogy a szentélynek háttal álló Madonnát jobbról érje. Itt nem egyszerűen arról van szó, hogy a jobb oldal szimbolikája felülírja a fizika törvényeit, hanem arról, hogy maga a szentség írja felül a fizika törvényeit. A képileg ábrázolt fizikai képtelenségnek tehát nem csak a látható eredménye szimbólum, hanem maga a *fizikai képtelenség* is az. Panofsky, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*, i.m., 301-302.

199 <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.03.)

az Apostolok az Úr Jézus Krisztus szavára vittek végbe: az egyiket szenvedése előtt, a másikat feltámadása után. Ez a két halfogás az egész Egyházat megjeleníti, ahogyan ebben a pillanatban létezik és ahogyan majd létezni fog a holtak feltámadásakor. Most megszámlálhatatlan módon sokasodik, nyitva áll jók és gonoszak számára egyaránt; a Feltámadás után csak a jók számára áll majd nyitva, az ő számuk véges.

Értsétek meg, az első halfogás alkalmával úgy láttuk az Egyházat, amilyen jelen pillanatban, a mi időnkben. Az Úr Jézus Krisztus tanítványait halászat közben lelte, mielőtt hívta volna őket, hogy kövessék Őt. Akkor éjjel semmit sem fogtak. Azonban mikor megjelent nekik és meghallották szavát: „Vessétek be hálótokat!”, ezt felelték: „Mester, egész éjjel semmit sem fogtunk, de a Te szavadra bevetjük.” A hálót bemerítették. Az Úr akkor még nem szenvedett, még nem támadt fel. A háló lemerült; annyi halat fogtak, hogy mindkét csónak megtelt és a hálók elszakadtak a halak súlya alatt. Ekkor mondta nekik: „Jöjjetek és én emberek halászává teszek titeket.” Ők megkapták Tőle Isten Igéjének hálóját. Úgy merítették bele a világba, ahogyan a [valódi hálót a] tengerbe; nem győzzük csodálni mily számlálhatatlanul sok keresztényt „fogtak”. Mindamellet a két hajó a kétféle embert jelenti, a Zsidókat és a Keresztényeket, a zsinagóga tagjait és az Egyházét, a körülmetéleteket és a körülmetéletleneket. A két csónak, mint két fal közeledik egymáshoz különböző irányokból. Krisztus a szegletkő. De mit hallottunk? A hajók elsüllyedtek a halak súlya alatt. Éppen ez történik most. Sok keresztény, ki gonosz életet él, húzza az Egyházat lefelé. De nincsenek elegendő, ahhoz, hogy tönkretegyék; ugyanakkor szaggatják a hálót. Ha a háló nem szakad volna el, a két vallás sem szakadt volna szét.

De hagyjuk most a halfogást, mellyel eddig foglalkoztunk és térjünk vissza arra, amire buzgón vágytunk és amit hittel kívántunk. Nézzétek, Krisztus meghalt, de feltámadt. Megjelent tanítványainak a tenger mellett; utasította őket, hogy vessék ki hálójukat, de nem csak úgy találomra. Jegyezzétek meg: az első halfogáskor nem mondta nekik: „vessétek a hálótokat a jobb oldalra, vagy a bal oldalra”, ha ugyanis megszabta volna a bal oldalt, az csak a gonoszakat, ha a jobb oldalt, az pedig csak a jókat jelentette volna. Így nem említette sem a bal oldalt, sem a jobb oldalt, mert keverednek egymással a jók és a gonoszak. Ám most, miután feltámadt, halljátok, fogjátok fel, örvendjétek, reméljétek, értsétek meg, mi a természete az Egyháznak! „Vessétek ki hálótokat a jobb oldalon!” mondja az Úr. Csak akik a jobb oldalon vannak, vétetnek fel. Ők nem félnek a gonoszoktól. Nektek mondja, hogy elválasztja a kosokat a bárányoktól; a bárányokat a jobbára, a kosokat a baljára helyezi; majd azt mondja a balján állóknak: „Menjétek az örök kárhozatra (örök tűzre)!”, majd a

jobbán állóknak: „Fogadjátok Isten Országát (a királyságot)!” Értsétek meg, miért mondja: „Vessétek ki hálótokat a jobb oldalon!” Bemerítik és kihúzzák. A szám meghatározott. Senki sem jöhet ezen felül. Így hát mindazok, akik közelednek az oltárhoz, de nincsenek benne abban a számban, mely Isten népét alkotja, azoknak neve nincs felírva az élet könyvébe. Ott van ez a szám meghatározva. Törekedjete rá, hogy benne legyetek abban a számban, de ne csak tanulással és imával, hanem megértéssel és jó étellel. A háló tehát bevettetett és sok hal fennakadt; ki lesz egyenlő az angyalokkal?

Tehát: 153 halat fogtak. Valaki mondhatná nekem: „Lesz ott ennyi szent?” Mi több, úgy sejtem, még az Egyházból is igen kis számú szent lesz jelen abban az országban. A szám meghatározott, de ezer meg ezer ember lesz Izraelből. Szent János mondja a Jelenések Könyvében: csak Izraelből 12-szer 12000-en lesznek, akik asszonyal nem szennyezték be magukat, akik szüzességüket megőrizték. De azt is mondja: sok ezer fehér ruhába öltözött ember jött a világ minden tájáról, hogy megszámlálni sem tudta őket. Maga a szám tehát fontos jelentést hordoz, és a feladatom az, hogy e szentbeszédben idén is emlékezetetekbe idézzem mindazt, amit évről évre hallotok. 153 halat fogtak; e szám ezer meg ezer szentet és hívőt jelképez. Akkor hát miért méltóztatott az Úr megmutatni nekünk ezt a bizonyos számot, a sok ezer elhívott számát, akik méltónak találtattak arra, hogy a Mennyek Országába beléphessenek. Halljátok hát ennek okát: mint tudjátok, a törvényt Isten Mózes által küldte el az embereknek; a törvény nem más, mint a Tízparancsolat. A Tízparancsolat első mondata az egy Isten imáadására vonatkozik; a második parancs: az Úr nevét hiába ne vedd. A harmadik parancs a szombat megtartására szólít, melyet a keresztények szellemi módon értelmeznek, a zsidók azonban megszenteltelenítő módon csupán [e világi] földi módon tartanak meg. E három parancsolat az Istenre irányul; a további hét az emberre. Éppen ezért e főparancsolat is kettős: Szeresd Uradat Istenedet teljes szívedből, teljes lelkedből és minden erődből... Szeresd felebarátodat, mint önmagadat. E két parancsolaton nyugszik a teljes törvény és a próféták. A Tízparancsolatban három parancs vonatkozik Isten szeretetére és hét a felebarát szeretetére. Melyik az a hét, mely az emberre vonatkozik? Atyádat és anyádat tiszteld! Ne törj házasságot! Ne ölj! Ne lopj! Ne tégy hamis tanúbizonyságot! Felebarátod házastársát ne kívánd! Felebarátod vagyonát ne kívánd! Senki sem képes betartani a Tízparancsolatot saját erejéből, csakis az Isten kegyelme által. Ha ily módon senki sem tudja teljesíteni a Törvényt saját erejéből, akkor emlékezzünk vissza arra, hogy a Szentlélek a hetes szám által nyilatkoztatta ki önmagát a szent Próféta

szaván keresztül; az ember fel kell töltekezzen Szentlélekkel: a bölcsesség és megértés, a tanács és az erő, a tudás és a kegyesség, végül az Isten-félelem lelkével.²⁰⁰ E hét tényező, a hetes szám által, nyilatkoztatja ki számunkra a Szentlelket; a Szentlélek leereszkedése hozzánk, emberekhez a bölcsességgel kezdődik és a félelemmel végződik, a mi felemelkedésünk azonban a félelemmel kezdődik és a bölcsességben teljesül be: az Úr félelme a bölcsesség kezdete. Amennyiben szükségünk van a Szentlélekre ahhoz, hogy a Törvény életünkben beteljesedjen, hozzá kell adjuk a 10-hez a 7-et, így megkapjuk a 17-et. Ha összeadjátok a számjegyeket 1-től 17-ig, az eredmény 153 lesz. Nem szükséges, hogy elsoroljam az összes számjegyet; számoljátok meg otthon; így számoljátok: 1 + 2 + 3 + 4 egészen 17-ig és megkapjátok a hívők számát, a szentek számát, akik hivatottak arra, hogy az Úrral legyenek a Mennyben.²⁰¹

200 Ézs. 11.2.

201 Augustinus Hipponensis: *Sermo 248*. IN DIEBUS PASCHALIBUS: „*Et hodie lectio recitata est de his quae facta sunt post resurrectionem Domini secundum evangelistam Ioannem. Audivit nobiscum Caritas vestra, Dominum Iesum Christum ad mare Tiberiadis ostendisse se discipulis suis; et qui eos iam fecerat piscatores hominum, invenit eos adhuc piscatores piscium. Per totam noctem nihil ceperunt: viso autem Domino, et eo iubente retia mittentes, ceperunt quantum numerum audistis. Nunquam hoc Dominus iuberet, nisi aliquid significare vellet, quod nobis nosse expediret. Quid ergo pro magno potuit ad Iesum Christum pertinere, si pisces caperentur, aut si non caperentur? Sed illa piscatio, nostra erat significatio. Recolamus ergo vobiscum duas illas piscationes discipulorum factas iubente Domino Iesu Christo, unam ante passionem, alteram post resurrectionem. In his ergo duabus piscationibus tota figuratur Ecclesia, et qualis est modo, et qualis erit in resurrectione mortuorum. Modo enim habet sine numero multos, et bonos et malos: post resurrectionem autem habebit certo numero solos bonos.*

Recordamini ergo primam piscationem, ubi videamus Ecclesiam qualis est in isto tempore. Dominus Iesus invenit discipulos suos piscantes, quando primum eos vocavit, ut sequerentur eum. Tunc tota nocte nihil ceperunt. Eo autem viso, audierunt ab illo: Mittite retia. Domine, inquiunt, per totam noctem nihil cepimus; sed ecce in verbo tuo rete mittimus. Miserunt, iubente Omnipotente. Quid potuit aliud fieri, nisi quod ille voluisset? Sed tamen eodem ipso facto aliquid nobis, ut dixi, quod nosse expediat, significare dignatus est. Missa sunt retia. Adhuc Dominus nondum erat passus, nondum resurrexerat. Missa sunt retia: ceperunt tantum piscium, ut duo navigia implerentur, et ipsa retia eadem piscium multitudine scinderentur. Tunc illis dixit: Venite et faciam vos piscatores hominum. Acceperunt ab illo retia verbi Dei, miserunt in mundum tamquam in mare profundum: ceperunt quantam multitudinem Christianorum cernimus et miramur. Duo autem illa navigia, duos populos significabant, Iudaeorum et Gentium, Synagogae et Ecclesiae, circumcisionis et praeputii. Illorum enim duorum navigiorum, tamquam duorum parietum de diverso venientium, lapis angularis est Christus. Sed quid audivimus? Ibi premebantur navigia prae multitudine. Sic fit modo: multi christiani qui male vivunt, Ecclesiam premunt. Parum est quia premunt et retia dirumpunt. Nam si non essent retia scissa, schismata non essent commissa.

Transeamus ergo ab ista piscatione quam toleramus, et ad illam veniamus quam ardentius optamus et fideliter exoptamus. Ecce Dominus mortuus est, sed resurrexit: apparuit ad mare discipulis suis, iubet eos retia mittere, non quomodocumque. Intendite. Nam in prima piscatione non illis dixit: Mittite retia in dexteram, aut in sinistram. Quia si diceret, In sinistram; soli mali significarentur: si diceret, In dexteram; soli boni figurarentur. Ideo non dixit, vel, In dexteram, vel, In sinistram, quia permixti erant capiendi boni cum malis. Iam modo post resurrectionem qualis erit Ecclesia, audite, discernite, gaudete, sperate, comprehendite. Mittite, inquit, retia in dexteram partem. Iam dexteri capiuntur: nulli mali timeantur. Scitis enim quia dixit se separatum esse oves ab haedis; oves positurum ad dexteram, haedos ad sinistram: sinistris dicturum: Ite in ignem aeternum; dexteris dicturum: Accipite regnum. Ecce unde: Mittite retia in dexteram partem. Miserunt, ceperunt: certus est numerus; nemo est ibi super numerum. Modo autem quanti super numerum accedunt ad altare, in populo Dei videntur, et in libro vitae non scribuntur. Ibi ergo certus

A fenti szöveg fontosságát nem lehet túlhangsúlyozni és ez a korábban sorra vett szimbolikai megközelítések ismeretében nem is meglepő. Számos fontos tanulságra fel kell hívnunk a figyelmet. Először is, a korszak gondolkodói gond nélkül látták meg az összefüggést egymástól akár időben, akár térben, akár a Szentírásban távol eső tényezők között. Jézus működésének kezdetekor történt halfogás az elindítója annak a gondolati szálnak, melynek beteljesülése a második halfogásban van; ugyanígy Salamon templom-építése a kezdő momentuma annak a transzcendens műnek, melynek betetőzése az Egyház megszületésében realizálódik. Másodszor, a bal és jobb oldal szimbolikája már itt is a régi és az új, valamint a rossz és a jó ellentéte – nem kevésbé az e világi-mulandó és a túlvilági-örök ellentéte; ugyanúgy, ahogyan a tél (hiems) és a tavasz (a motetta esetében jelképesen a rózsa) is a régi idő, régi törvény, régi (bűnös) ember és az új élet, új világ (Új Jeruzsálem) ellentéte – visszaemlékezhetünk arra, hogy Szent Béda templomszentelési liturgiájának eszmekörét a

numerus est. De quibus piscibus et vos esse affectate; non audiendo tantum et laudando, sed intellegendo et bene vivendo. Mittuntur ergo retia, capiuntur pisces magni. Quis est enim ibi tunc parvus, quando erunt aequales Angelis Dei? Capiuntur ergo pisces magni, centum quinquaginta et tres. Dicit mihi aliquis, Et tot erunt sancti? Absit a nobis ut tantam paucitatem esse sanctorum et in illo regno futurorum etiam de sola ista Ecclesia suspicemur. Certus numerus erit: sed millia millium erunt de populo Israelitico. Ioannes sanctus in Apocalypsi de solo populo Israel duodecies duodena millia dicit futuros, qui se cum mulieribus non conquinaverunt; virgines enim permanserunt. At vero de caeteris gentibus venire dicit cum stolis albis tanta millia hominum, quae numerare nemo potest.

Aliquod ergo signum vult iste numerus, et anniversaria solemnitate sermonis huius commemorare vobis debeo, quod omni anno soletis audire. Centum quinquaginta et tres pisces, numerus est significans millia millium sanctorum atque fidelium. Quare autem isto numero tot millia, quae futura sunt in regno coelorum, Dominus significare dignatus est? Audite quare. Scitis Legem datam esse per Moysen populo Dei, et in ipsa Lege praecipuum commemorari Decalogum, id est, decem praecepta Legis. Quorum est unum praeceptum de colendo uno Deo; secundum praeceptum: Ne accipias nomen Domini Dei tui in vanum; tertium praeceptum de observatione sabbati, quod Christiani spiritaliter observant, Iudaei carnaliter violant. Ista tria praecepta ad Deum pertinent, reliqua septem ad homines: propter illa duo principalia: Diliges Dominum Deum tuum in toto corde tuo, et ex tota anima tua, et ex tota mente tua; et diliges proximum tuum tanquam te ipsum. In his duobus mandatis, tota Lex pendet et Prophetiae. Quia ergo duo sunt ista praecepta, in illo Decalogo tria pertinent ad dilectionem Dei, et septem ad dilectionem proximi. Quae sunt septem pertinentia ad hominem? Honora patrem tuum et matrem, Non moechaberis, Non occides, Non furaberis, Non falsum testimonium dixeris, Non concupisces uxorem proximi tui, Non concupisces rem proximi tui.

Haec decem praecepta nemo implet viribus suis, nisi adiuvetur gratia Dei. Si ergo legem nemo implet viribus suis, nisi Deus adiuvet Spiritu suo; iam recolite quemadmodum Spiritus Sanctus septenario numero commendatur; sicuti sanctus propheta dicit, implendum hominem Spiritu Dei, sapientiae et intellectus, consilii et fortitudinis, scientiae et pietatis, Spiritu timoris Dei. Ista septem operationes commendant septenario numero Spiritum Sanctum, qui quasi descendens ad nos, incipit a sapientia, finit ad timorem. Nos autem ascendentes incipimus a timore, perficimus in sapientia. Initium enim sapientiae timor Domini. Si ergo Spiritu opus est ut lex possit impleri, accedant septem ad decem, fit numerus decem et septem. Si computes ab uno usque ad decem et septem, fiunt centum quinquaginta et tres. Non opus est omnia nunc numerare, apud vos numerate: sic computate, unum et duo et tria et quatuor sunt decem. Quomodo decem sunt unum et duo et tria et quatuor, sic adde caeteros numeros usque ad decem et septem: et invenis numerum sacrum fidelium atque sanctorum in coelestibus cum Domino futurorum.”

web: <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm>; angol fordítás:

https://archive.org/stream/fathersofthechur009512mbp/fathersofthechur009512mbp_djvu.txt

(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 29.)

szent ágostoni gondolatiság hatja át.²⁰² Harmadszor – az előző ponttal szoros összefüggésben – az alászálló és felszálló mozgás (katabaszisz-anabaszisz) szimbolikája is kihangsúlyozást nyer, ami egyértelműen mutatja, hogy egy ennyire univerzális témájú okfejtés, mint amilyen a 248. szentbeszéd, nem nélkülözheti a kétirányú szellemi mozgás felidézését. Negyedszer, a 153-as szám ilyen körmönfont és bonyolult elemzése a legnagyobb mértékben feljogosít bennünket arra, hogy a szent ágostonhoz hasonló elemzési lehetőségeket keressünk egy 15. századi motetta számaiban is, illetve hogy a zeneszerző részéről is feltételezzük ezt a tudatos számszimbolikai szemléletmódot.²⁰³

3.5.5. A teli háló és Szűz Mária méhének szimbolikus analógiája

Szent Ágoston zsoltármagyarázatai a 15. század könyvtáraiban így a firenzei és a cambrai-i könyvtárakban is hozzáférhetőek voltak, a prédikációkról ugyanez nem jelenthető ki biztosan.²⁰⁴ Nincs közvetlen bizonyíték arra, hogy Du Fay Szent Ágoston elemzését a 153-as

202 A régi és az új ellentétének a folyamatos tudatosítása és hangsúlyozása ebben a korszakban nagyon erős. Ezt bizonyítja az is, hogy a festészetben az „új” kifejezésére előszeretettel használják a gótikus építészeti formákat, templombelsőket, támpilléreket, csúcsíves ablakokat. Vele szemben a „múlt”, a régi törvény, az ószövetségi kor ábrázolására egzotikus, arab és zsidó formákat vetnek be. A szimbolikát erősíti a csúcsíves ablakon jobbról bevetülő fény is, mint a korábban tárgyalt *Madonna a templomban* kép esetében is. Panofsky, *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben*, i.m., 280-289.

203 A 153-as szám szent ágostoni elemzése a fenti módon, de annál sokkal részletesebben a János-evangéliumhoz írott kommentár 122. fejezetében is megtalálható. A János-kommentár nyelvezete lényegesen választékosabb, irodalmibb, nem viseli magán a prédikáció természetéből fakadó élőbeszéd-szerű jegyeket, mint például az igen rövid tömondatokat, valamint a „számoljátok meg otthon!” különös bájú felszólítását. Ennek a másik forrásnak a megjelölése talán azért sem lényegtelen, mert – lévén egyike Szent Ágoston legismertebb műveinek – még inkább valószínűsíti, hogy számtani fejtegetéseit Du Fay és kora ismerte. Rendkívül érdekes ugyanakkor, hogy Szent Ágoston a 153-as szám „megfejtéséhez” *A keresztény tanításról* című művében más úton is eljut: $3 \times 50 + 3$. „Azután meg azzal a kérdéssel jönnek, hogy miképpen lesz a negyvenes számból ötvenes, mely vallásunkban a Pünkösöd miatt nem kevésbé szent jelleget öltött? És hogy miképpen vonatkozik ez a szám az annyira tiszta egyház misztériumára? Mivelhogy a törvény előtti, törvény alatti és a kegyelem általi hármasság időre, vagy az Atya, Fiú és Szentlélek nevére való tekintettel hármasság szorzást nyert, majd főképpen a Háromság csatlakozásával eljutott ama százötvenhárom halhoz, melyeket az Úr föltámadása után fogtak az Apostolok, miután hálójukat a jobboldalra vetették. (Jn 21,6 és 11) így sok más különböző számalakzatban is megtaláljuk a hasonlóságok bizonyos titkait szent könyveinkben, melyek azonban a számok körüli járatlanság miatt nem nyílnak meg az olvasók előtt.” *„Deinde ita quaeritur, quomodo quinquagenarius de quadragenario numero existat, qui non mediocriter in nostra religione sacratus est propter Pentecosten, et quomodo ter ductus propter tria tempora, ante legem, sub lege, sub gratia, vel propter nomen Patris et Filii et Spiritus Sancti, adiuncta eminentius ipsa Trinitate, ad purgatissimae Ecclesiae mysterium referatur perveniatque ad centum quinquaginta tres pisces, quos retia post resurrectionem Domini in dexteram partem missa ceperunt. Ita multis aliis atque aliis numerorum formis quaedam similitudinum in sanctis Libris secreta ponuntur, quae propter numerorum imperitiam legentibus clausa sunt.”* Szent Ágoston, *A keresztény tanításról*, i.m., 35-36.

web: https://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/dottrina_cristiana_2_libro.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 03.)

204 Wright, *Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, i.m., 433-434.

számról olvasta volna. Mivel azonban a 15. századi teológia láthatóan az ágostoni korpuszon alapul, és bármerre tekintünk a korabeli filozófiai és liturgiai művek forrásaiban, minduntalan ágostoni mondatokat találunk, jó okunk van feltételezni, hogy Du Fay ismerte a fenti elemzést. Szűz Mária méhe és a 153-as szám kapcsolatát viszont Szent Ágostonnál sehol sem találjuk, ugyanakkor a Ryschawy-Stoll szerzőpáros éppen szent ágostoni alapon javasolja ezt a megközelítést. Az a tény, hogy a korabeli gondolkodás azonosítja Szűz Mária misztikus alakját az Egyházzal elegendő alapot arra, hogy ezt a felvetést elfogadjuk; ha ugyanis a 153-as szám az Egyházat jelképezi, az Egyház pedig Máriával azonosul, akkor a 153-as szám valóban alkalmazható Szűz Mária jelképeként is. Ugyanakkor a német szerzőpáros bizonyítási eljárását kénytelenek vagyunk megkérdőjelezni. A 153 halat elejtő csodálatos halfogás Szent Ágoston írásaiban többféle kontextusban is kapcsolatot mutat az Egyház mind e világi, mind transzcendens értelmezésével. Arra a kérdésre, hogy a 153-as szám analógiába hozása Szűz Mária méhével – ha egyáltalán a feltételezés szintjén túl számolhatunk ezzel a lehetőséggel – kinek a szellemi terméke, Szent Ágostoné, esetleg Du Fay-é, vagy valaki másé, nem tudunk válaszolni. Tisztázzuk tehát, miben is áll az említett analógia: ahogyan tele lett a háló, ráadásul éppen a szent számú hallal, éppen úgy van „tele” szűz Mária méhe átvitt értelemben az Isten Igéjével, materiális értelemben a magzat-Jézussal. Erre a szimbolikai kapcsolatra keressük tehát a bizonyítékokat a 153-as szám felől kiindulva.

A kérdés tisztázására a Ryschawy-Stoll szerzőpáros egy olyan érvet kínál, mely első ránézésre meggyőzőnek tűnik, de az érv mögötti számítási módszer téves megközelítésen alapszik, így következtetése is hibás. Ennek ellenére több okból is kell rá figyelmet fordítanunk, egyrészt azért, mert a szóban forgó cikk mind ez ideig a legalaposabb számtani elemzés, mely a *Nuper* motettáról készült – és ebből a szempontból nem lényegtelen, hogy a *Nuper*rel kapcsolatos számszimbolikai következtetéseit milyen érvekkel kívánja alátámasztani – másodszor pedig azért is, mert a hangjegy-számolás fontos szempontjaira, úgy lehetőségeire, mint tévútjaira világít rá.²⁰⁵ Kezdjük a végeredménnyel: Du Fay *L'homme armé* miséjének *Santus* tételében a *Pleni sunt caeli et terra* mondatnál hosszú, melizmatikus duett-szakaszt találunk. A cikk szerzői megszámlálták a különböző szavakhoz tartozó melizmák hangjegyeinek számát és arra az eredményre jutottak, hogy e számok a 153-as számmal

205 Ugyanennek a cikknek a számításait vettem alapul a korábban elemzett táblázat esetében, ahol a *Nuper* Triplum és Motetus szólamainak hangjegyeit számoltuk. A szerzőpáros számításait ellenőriztem, azokat a *Nuper* mindkét kézirat forrásával összevettem, ilyen módon arra a megnyugtató eredményre jutottam, hogy számításaik ebben az esetben helyesek. A szerzőpáros a *L'homme armé* mise esetében sem egyszerűen *elszámolta* magát, hanem számítási szisztémáját rossz alapokra helyezte, ahogyan látni fogjuk.

összefüggésben lévő Mária-szimbolikát rejtenek. E következtetés első érve a Cantus szólam *caeli* (ég, Menny) és *terra* (föld, Föld, e világ) szavak hangjegyeinek számából származik: a szerzők számítása szerint ugyanis a *caeli*-melizma 33, a *terra*-melizma pedig 44 hangot számlál; ez rímel a már jól ismert 4:3-as Mária-szimbolikára. Ugyanezt a szimbolikát idézi az *et* szócska, mely a Cantus szólamban 3, a Contratenor szólamban 4 hangjegyből áll; ismét a 4:3-as Mária-szimbolika. Ha pedig összeadjuk mindkét szólam *caeli et terra* szavaira eső hangjegyeit, éppen 153-at kapunk.²⁰⁶

A Ryschawy-Stoll szerzőpáros magyarázata Mária közvetítő szerepéből indul ki, amennyiben az *et* (és) szócska is „közvetít” az előtte és utána álló két tag között. A legfontosabb 4:3-as viszonylat tehát éppen az *et* szócskánál alakul ki. A 33 és 44 hangot számláló melizmatikus szakaszok nyilvánvalónak tűnő Mária-szimbolikája pedig a *pleni* (tele, teli, telve) szó értelmében teljeseedik be oly módon, hogy amennyire tele volt a háló hallal – ráadásul a jobb oldalra kivetett háló, tehát a tökéleteseket és üdvözülteket egybegyűjtő háló az Egyház transzcendentális beteljesedésekor – éppen annyira és úgy van *telve* Szűz Mária méhé átvitt értelemben Isten Igéjével, materiális értelemben »materia = mater = anya(g)« a magzat-Jézussal.

A szerzőpáros az 1951-ben kiadott Heinrich Bessler által szerkesztett összkiadás alapján számolt és valószínűleg nem fordított kellő figyelmet a mise kézirat forrásaira. A *L'homme armé* mise egészében, vagy részleteiben – adott esetben töredékesen – négy kódexben maradt fenn.²⁰⁷ A jelenleg legkorszerűbbnek tekinthető Alejandro Enrique Planchart által szerkesztett kritikai kiadás a CS 49-en alapszik, figyelembe véve a többi forrást is, legalábbis ahol lehetséges, mivel a források egy része alig olvasható.²⁰⁸ A CS 14 csak a *Kyrie* és *Gloria* tételeket tartalmazza, a rendkívül szakadozott Lucca-kóruskönyvből pedig – melyben eredetileg a teljes mise benne volt – többek között éppen a *pleni sunt caeli et terra* hiányzik. A CS 49-ben benne van minden hang és minden szó, azonban a papír sérülései és a tintapacák miatt meglehetősen nehezen olvasható.²⁰⁹ Az azonban vitathatatlanul látszik, hogy a kottamásoló a *caeli* szót jóval korábban hozza, mint a Bessler-féle kiadás. A Planchart-kiadás igyekszik a szót a CS 49-beli egzakt helyére írni (ami egyébként csak körülbelül

206 Ryschawy-Stoll, *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, i.m., 44.

207 CS (Capella Sistina – Vatican Library) 14, fols. 101v-105r: csak a *Kyrie* és a *Gloria*, CS 49, fols. 36v-55r., Ed 5.I.15, fols. 24v-40r., Lu (Lucca-kóruskönyv – Archivio de Stato Lucca, Italy) 238, fols. 38.9v-39.8v: töredékes, szakadozott.

208 Du Fay, Guillaume: *Missa L'homme armé*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 03/05 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)

209 https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.49 (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 19.)

lehetséges, de a hibahatár + – egy hang), így a *caeli* szóra az Planchart-féle *Opera Omnia* kiadásban 45 hang esik, nem 33, vagyis maga a szó *sokkal korábbra* kerül a dallamsorban, mint a Besseler-féle értelmezésben. Ez nem jelenti azt, hogy Besseler feltétlenül önkényesen járt volna el, mikor a szavak helyét a kottában kijelölte, sőt a fenti számszimbolikai fejtegetés téves irányultságára éppen ezen a ponton vetül fény. A 15. századi kottalejegyzésben ugyanis a szavak pontos helyére egészen egyszerűen nem fordítottak különösebb gondot. A szöveg szavai csak nagyjából kerültek a „helyükre”, a szavak pozícióját a papír és az üres hely-adta lehetőségek éppannyira, vagy jobban befolyásolták, mint a meghatározott hanghoz való kapcsolás. Olyan eljárásra is van példa – ez leggyakrabban a cantus firmus esetében van így – ahol a szöveg teljes mondata a sor elejére van beírva sűrítve, a továbbiakban az énekes saját maga dönti el – tulajdonképpen improvizatív módon – hogy az egyes szavakat mely hanghoz illeszti. Ez nem jelenti azt, hogy az egyes szótagra eső melizma hangjegy-száma adott esetben ne lenne szignifikáns és jelentéssel teli, de az ilyen módon körvonalazódó számszimbolika leginkább a preegzisztens dallamok, vagyis a jól ismert, kikristályosodott és évszázadok óta nem változó gregorián dallamok esetében érdekes.²¹⁰

A Ryschawy-Stoll szerzőpáros tehát nem oly módon tévedett, hogy elszámolta volna magát, hanem olyasmit számolt, amit nem kellett volna számolnia, ugyanis az a kérdés, hogy az adott szótagot melyik hang szólaltatja meg a legtöbb esetben a korabeli alkotó számára nem bír különösebb jelentőséggel.²¹¹ Nagyon fontos megállapítás, hogy a hangjegyek száma nem a szavakkal *összefüggésben*, hanem a szavaktól *függetlenül* lehet fontos a motetták szabadon szerkesztett felső szólamai esetében. A zene és a szó viszonya ekkor még

210 Ilyen cantus firmusként használt gregorián melizma az *in saeculum* kivágat a *Haec dies quam fecit Dominus* kezdetű antifóna *versus*ából, mely pontosan 34 hangot tartalmaz. Ennek a dallamkivágatnak a 34-es tulajdonsága többek között azért is lehet szimbolikai megfontolás alapja, mert ebben az egzakt és változatlan formájában használja fel számtalan motetta cantus firmusként (jó néhány található a Montpellier kódexben). A 34-es számot Mária-szimbólumként értelmezni itt azért jogos, mert az *in saeculum* (mindörökké) gondolatisága a korabeli költészetben és zeneszerzésben nagyon erősen kapcsolódik a tavasz-szerelm-Mária szimbólum-háromszöghöz, ahogyan korábbi fejezetben erről szó volt. Az *in saeculum* motetták Montpellier kódexben található képviselőinek nagy részében az *in saeculum* tenor fölött anyanyelvi szerelmi költeményeket találunk, melyek legtöbb esetben a tavasz képével indítanak. A tavaszról, mint az örökkévalóság szimbólumáról korábbi fejezetben volt szó. A témának teljes fejezetet szentel: Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 66-78.

211 Van rá példa, hogy a szó elhelyezése mégis lényeges és informatív. Ilyen a már elemzett *Vasilissa ergo gaude* motetta, ahol a Tenor cantus firmus, „*Concupivit rex decorem tuum*” („szépségedet a király kívánja.”) éppen a *Cleophe* szóval egy időben lép be. Hogy a két szöveg találkozása még véletlenül se sérülhessen az énekes részéről adott esetben megengedett váratlan improvizatív megoldás által, a Cantus 1 szólamban a *Cleophe* szó előtt a Q 15-ben piros függőleges vonal jelzi a Tenor belépésének helyét. Itt tehát egyértelmű cél volt a következő – már idézett – összeolvasás megvalósulása: „Cleophe, szépségedet a király kívánja.” Ez a találkozási pont ugyanakkor szakaszhatáron van, tehát a szavak pontos elhelyezése itt nem okoz nehézséget.

meglehetősen eltér a későbbi korokétól, különösen a barokk affektus-alapú zenealkotási rendszerétől. Maga a zenei szövet, különösen annak számtani vetülete a szöveghez képest magasabb hierarchikus szintet képvisel, akárcsak a számtani tudományokat összefoglaló quadrivium a retorikai tudományokat tartalmazó triviummal szemben.

A Ryschawy-Stoll szerzőpáros nagyobb sikerrel járt volna, ha a 3:4-es szimbolika bizonyításának érdekében Du Fay *Ecce ancilla Domini* miséjét teszi meg vizsgálata tárgyául. A *Missa Ecce ancilla Domini* Credo tételében az *ex Maria Virgine* szavaknál a Cantus szólám melizmatikus szakasza ugyanis éppen 34 hangot számlál.²¹² Tekintettel arra, hogy a szóban forgó frázis előtt is és után is szakaszhatár van szünettel, a mondatrésze eső hangjegyek száma egyértelmű és a két kézirat forrásban jól ellenőrizhető.²¹³ Az *ex Maria Virgine* szakaszt Barbara Hagg is kiemeli, és felhívja a figyelmet arra, hogy a melizmatikus szakasz hangjai kolorált hangjegyekkel lettek lejegyezve, mely részben a zenei szövet „triolás” mozgását eredményezi (ez önmagában is lehet szimbolikus), de éppen ennyire kiemeli a szakaszt vizuálisan. Ez a kompozíciós és kottagrafikai megoldás két okból is tanulságos. Egyrészt világosan mutatja, hogy Mária személyét ebben a korban milyen megkülönböztetett tisztelet övezi,²¹⁴ másrészt kétséget sem hagy afelől, hogy a számszimbolikai vizsgálatnál mely hangokat kell számláljuk.²¹⁵



15. kép. Du Fay: *Missa Ecce ancilla Domini – ex Maria Virgine*. B-Br MS 5557. fol. 56r²¹⁶

212 Du Fay: *Missa Ecce ancilla Domini – Beata es Maria*. Br 5557. 55v-56r. <https://uurl.kbr.be/1750158> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 19.)

213 Br 5557. és CS 14. Az *Ecce ancilla Domini* mise jó példa arra, hogy egy apró sajtóhiba a modern kiadásban a szimbolikus értelmezés szempontjából jelentősen félrevezetheti az elemző tekintetet. A Planchart-féle összkiadásban ugyanis a 94. és 95. ütem között kimaradó átkötés miatt a melizmatikus szakasz nem 34, hanem 35 hangból áll. A kézirat forrás minden esetben alkalmasabb a hangjegyek számolására, tekintettel arra, hogy nem tartalmaz átkötött hangokat. Lásd: Du Fay, Guillaume: *Missa Ecce ancilla Domini – Beata es Maria*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 03/06 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 15.

214 A katolikus hívő mind a mai napig fejtelet az *ex Maria Virgine* szavaknál.

215 Hagg, *The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture*, i.m., 17-18.

216 Kép forrása: <https://uurl.kbr.be/1750158> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 09. 19.)

Ezek után szinte mondani sem kellene, hogy a *L'homme armé* mise *pleni sunt caeli et terra* szakasza esetében a 153-as számot sehogyan sem kapjuk meg, bármennyire is meggyőző és tetszetős a szerzőpáros szimbolikai magyarázata. A *Nuper* felső szólamainak bizonyos értelemben kétségtelenül számtani alapját képező 153-as szám jelentése úgy tűnik kizárólag a fent bőségesen idézett szent ágostoni gondolatkör felől közelíthető meg, és külső érvek helyett – mint amilyen egyéb művek, pl. a *L'homme armé* mise hasonló szempontból történő vizsgálata – a konkrét eseménnyel, a firenzei dómszenteléssel kapcsolatban kell figyelembe vennünk.

3.5.6. A 153-as szám, mint a motetta egyik konstrukciós alapeleme

A fenti tévedés leleplezése nem jelenti azt, hogy a cikk által felvetett szimbolikus magyarázatot teljességgel el kellene vetnünk. A 153-as szám Mária-szimbólumként való értelmezése nem feltétlenül helytelen, csupán némi kiegészítésre szorul és megfelelőbbnek tűnik Mária-Egyház-szimbólumként kezelnünk. Ahogyan ugyanis az első halfogás a földi Egyház értelmében kezdete annak a folyamatnak, aminek végpontján az Égi Egyház (jelképi értelemben az Új Jeruzsálem) jelenik meg, ugyanúgy Jézus fogantatása is a kezdete annak a műnek, melynek beteljesülése Jézus feltámadása; továbbá Salamon temploma a kezdete az Új Jeruzsálemig tartó üdvtörténeti útnak is. A csónak jobb oldalán kivetett háló és az általa kifogott 153 hal, mint az új, megújult, transzcendens Egyház víziója különös fénytörésbe kerül amint visszaidézzük a firenzei katedrális egyik korábban már tárgyalt méretszámát, a 144-est és megvizsgáljuk ebből a szempontból. Azt ugyanis kimutattuk, hogy a 144-es szám a motetta zenei szövetében nem szignifikáns, arra azonban nem adtunk magyarázatot, hogy a katedrális építésénél minden körülmények között elérni kívánt 144 braccia magasság és hosszúság miért éppen ennyi. A számomra legmeggyőzőbbnek tűnő magyarázatot a Jelenések könyvében találjuk meg: „És a város négyszögben fekszik, és a *hossza annyi, mint a szélessége*. És megméré a várost a vesszővel tizenkétezer futamnyira: annak *hosszúsága és szélessége és magassága egyenlő*. És megméré annak kőfalát *száznegyvennégy* singre, ember mértékével, azaz angyaléval.” (Jel 21,16-17 Károli Gáspár ford., kiemelések általam) Ha visszaemlékezünk Firenze nagyra törő álmaira és terveire, arra a vágyára, hogy a válsággal küzdő Róma helyett a keresztény világ fővárosává váljon, hogy a firenzei katedrális e főváros, így az egész kereszténység központi (és jegyezzük meg, hogy ekkor a legnagyobb és

legmagasabb!) épülete legyen, akkor arra is emlékezhetünk, hogy e grandiózus álmok között az Új Jeruzsálem képe is feltűnt. Firenze ekkor egy „nagy mű” beteljesüléseként és beteljesítőjeként definiálja önmagát, és ezzel az is összhangban van, hogy a 15. században az apokaliptikus hangulat erősen jelen van. Nicolaus Cusanus fiatal élete során többször is kiszámolja a világvége időpontját, hol a 17. század közepére datálva a végső idők kezdetét, hol egészen konkrétan 1741-ben jelölve meg a földi egyház életének végét. E számítások számunkra a közhangulat és közfelfogás szempontjából fontosak, mert hű képét mutatják egy olyan lelki és tudati állapotnak, mely a korszakot nagymértékben jellemzi.²¹⁷ Ebből a szempontból az a tény, hogy a kereszténység ekkor legnagyobb templomát éppen akkorára tervezik építeni (braccia-ban), mint amekkora az Új Jeruzsálem (sing-ben), egyáltalán nem lényegtelen. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a templom főhajójának hosszúsága éppen annyi, mint a kupola magassága, ha a gótikus építkezés hosszhajós rendszere miatt nem is valósul meg az, hogy „hosszúsága és szélessége és magassága egyenlő”.²¹⁸

Mint láthattuk, Tractenberg kimutatta, hogy a katedrális falszélességei a téren már régóta álló keresztelőkápolna falszélességéből következnek. Ebből a megközelítésből elsőre véletlennek tűnik az, hogy a 24 braccia szélesség (a battistero egy falának szélessége) hármas szorzásából 72 braccia jön ki; 2×72 pedig 144. Mindazonáltal látszik, hogy a templom tervezői és építői erre a „véletlenre” egy ponton felfigyeltek, és ez a pont nem a tervezés elején volt (Arnolfo di Cambio templom-terve még nem 144 braccia hosszúságú, hanem jóval rövidebb templomot mutat). Teljesen életszerű feltételezni, hogy a méretadatok harmonizálása a keresztelőkápolnához, illetve ugyanezek harmonizálása az Új Jeruzsálem Jelenések könyvében szereplő adataihoz nem zárják ki egymást és a korabeli tervezők tudatában egykor igen nagy meglepés kíséretében találkoztak össze.

A 144-es számot a motettában tehát csupán igen elvont módon, a 6:4:2:3-as sor tagjainak szorzataként találjuk meg, a hangjegyek számában nem. Az eddigiek fényében

217 Nicolaus Cusanus: *Coniectura de ultimis diebus* című 1446-ban írott művéről van szó. Cusanus a bázeli zsinaton tartott kemény hangú prédikációjában is hirdeti a közeledő világvégét. Az apokaliptikus hangulat egy évszázaddal később is érezhető, Luther például önmagát is az antikrisztussal vívott harc kulcsfigurájának tartja. A témával kapcsolatban lásd: Veres Magdolna: *Profetikus beszédmód. Német jelenéssorozat és 1660 körüli magyar újraértelmezései*. PhD disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2014. (Kézirat). 72-75.

218 Az Új Jeruzsálem 1:1-es aránya és a firenzei templom 1:1-es aránya ugyanarra az univerzális alapelve rímel, melyet az *aesthetic of concealment* kapcsán tárgyaltunk. Az egyszerű arányok közül, mint amilyen az 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 1:4, egyértelműen az 1:1 arány a legelvontabb és legistenibb. Az Új Jeruzsálem, ami a transzcendens értelemben felfogott Egyház valóban legvégső beteljesedése, nem is lehet másmilyen. A firenzei katedrális 1:2:2-es aránya, ahol a szélesség fele a hosszúságnak és a magasságnak, csak igen finoman enged ebből az univerzális alap-arányból.

mindez nem meglepő. A 144 ugyanis éppen annyira univerzális – és nem partikuláris – módon fejezi ki a templom egyszerre anyagi és transzcendens valóságát és eszmeiségét, mint a 6:4:2:3-as aránysor, illetve a 4-es és a 7-es szám. Ezek általános és univerzális számok, és nagyon úgy tűnik, hogy a motetta is univerzális irányból közelíti a templom konkrét és elvont hagyományát. Akkor tehát a motetta nem kapcsolódik szorosan a firenzei katedrálishoz? Erre a kérdésre azt kell válaszolnunk, hogy a motetta a korábbiakban kifejtett általános szimbolikája által sokkal szorosabban kapcsolódik a firenzei katedrálishoz, mintha az épület csak rá jellemző, specifikus mérekszámait próbálná a zenei szövetbe belekódolni. Maga a firenzei katedrális nem azért különleges, mert más templomokra nem jellemző méretarányokkal rendelkezik, hanem éppen azért különleges, mert a templom-hagyomány univerzális arány- és számszimbolikáját minden eddiginél koherensebb módon – és tegyük hozzá, grandiózusabban – jeleníti meg. A firenzei katedrális méreteiben és megvalósulási módjában egyedi és újszerű, ugyanakkor az őt körülvevő épületekkel, de még inkább a teljes ó- és újszövetségi, materiális és transzcendens templom-hagyománnyal való harmóniája által egyetemes. A motetta erre az egyetemes hagyományra figyel és nem a partikuláris tényezőkre. Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy a *Nuper éppen ettől* válik a firenzei katedrális hangzó lenyomatává.

Mindezek tisztázása után kísérletet tehetünk arra, hogy a 153-as számot a kompozíciós procedúrába, illetve az alkotás folyamatába, az egyes munkafázisok feltételezett sorrendjébe beleillesszük. Az elhangzás eseményéhez nagyon szorosan kapcsolódó, továbbá cantus firmust tartalmazó izoritmikus motetta a szerző számára viszonylag szűkre szabja azon zenei területek határait, ahol teljesen szabadon mozoghat. A cantus firmus hangmagasságai adottak. A *terribilis est locus iste* dallam-kivágot 14 hangját a szerző rendezi és ritmizálja, kialakul a Tenor I és a Tenor II korábban elemzett bonyolult felosztása. A Tenor II a Tenor I-hez illeszkedik, kialakul a kvint-kánon szerű szerkezet, a fix ritmika és az egyszerű számszimbólumok sora.²¹⁹ Ez tehát továbbá már nem változtatható. Az egyszer leírt Tenor-anyag elé bekerül a négy menzúra-jel, ilyen módon kialakul a teljes mű nagy szerkezete, a 6:4:2:3-as konstrukció. A szerző végül (?) dönt arról, hogy minden cantus firmusos szakaszt egy azzal egyenlő hosszúságú duett-szakasz vezessen be, a Tenor-szakaszok hossza tehát meghatározza a duett-szakaszok hosszát is.²²⁰ Mindez, amit eddig felsoroltunk szigorúan

219 Nem tartom lehetetlennek, hogy fordítva történt és a magasabban hangzó, valamint az eredeti gregorián dallam szerkezetét is hűségesebben követő Tenor II lett megkomponálva először.

220 Dammann ebben mélyreható szimbolikát lát, amikor úgy fogalmaz, hogy a cantus firmus, mint sugalmazott liturgikus dallam kivágata, már akkor kifejti a motettában irányító hatását, mikor még nem szól. Dammann, *Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436)*, i.m. 14.

kötött, a továbbiakban már nem változtatható, tehát teljesen alkalmatlan újabb bonyolult számszimbolikai ötletek kifejtésére. Ilyesmire kizárólag a két felső szólam alkalmas.

Ezen a ponton jöhet számításba a 153-as szám. Tegyük fel, hogy a szerző keres a Szentírásban egy olyan szakaszt, mely az új, megújult, megszentelődött Egyház szimbolikus megjelenítését célozza, egyszersmind összhangba hozható az ugyanebben az értelemben szemlélt új firenzei templomépülettel – mint az Egyház transzcendens megújulásának épített jelképével – végül harmonizálható a Mária-szimbolikával is, tekintettel arra, hogy a szerző tollából (illetve palatábláján) egy Mária-motetta születik, hiszen a firenzei katedrális is Máriának szentelt templom! Tegyük fel, hogy e szempont figyelembevételével kiválasztja a második halfogás János-evangéliumi jelenetét, illetve annak legfontosabb számszimbólumát, a 153-ast! Hol tudja a számára még szabadon „felhasználható” területeken hangi eszközökkel megjeleníteni a 153-as számot? Nyilvánvalóan a két felső szólam szabadon szerkesztett szakaszainak valamelyikében. A mintegy három évtizedes zeneszerzői tapasztalat birtokában könnyen megbecsülheti azt az időegységet, melybe ennyi hang belefér: a Motetus szólam területét a darab második nagy egységében. Ekkor néhány egyszerűen megfogalmazható szempont lép életbe: A Triplum szólamba több hang kerül, mint a Motetusba (mivel a legfelső szólam rendszerint mozgékonyabb, mint az alatta lévő és a hallható motívumok, fejmotívumok megszólaltatása is itt történik), továbbá a darab első nagy egységébe is több hang fog beleférni, mint a második nagy egységébe (tekintettel arra, hogy a darab első nagy egysége kétszer olyan hosszú, mint a második). Ezeket az egyszerű szempontokat összhangba kell hozni egy lényegesen bonyolultabb szemponttal, a tükörszámok használatának tervével (itt feltételezzük – mert bizonyítani nem tudjuk – hogy a tükörszámok használatának terve azok sajátos szimbolikai lehetősége miatt merül fel, melyekről korábban beszéltünk). Ekkor száraz matematikai munka veszi kezdetét: a 153 tükörszáma a 351; a 351-et a szerző elhelyezi a mű első nagy egységének Triplum szólamába (talán azért nem a Motetusba, mert ott nem férne el ennyi); találni kell egy olyan számot, melyet a 153-hoz és a 351-hez is hozzáadunk és így újabb tükörszámokat kapunk: ez a 232; a 232 maga is tükörszám (itt meg kell jegyeznünk, hogy a 232-es helyett itt bármilyen háromjegyű szám szerepelhetne és az sem szükséges, hogy ez a szám önmagában tükörszám legyen: pl. $153 + 241 = 394$, $351 + 142 = 493 \rightarrow$ **394 T 493**, vagy $153 + 483 = 596$, $351 + 384 = 695 \rightarrow$ **596 T 695**, stb.).

A 232-es helyén tehát bármilyen olyan háromjegyű szám szerepelhet, amit ha a 351-hez hozzáadunk, az eredmény nem éri el a négyjegyű számokat. A szám kiválasztásában

tehát Du Fay-nak viszonylag nagy szabadsága maradt. Emiatt feltételezhető, hogy a 232 kiválasztásának is van specifikus oka. Hogy ez az ok a *terribilis est locus iste* introitus-dallam második 7 hangjának („locus iste”) 2:3:2-es felosztására való utalás-e, vagy más, nem tudjuk megmondani.²²¹

A fenti számításból kitűnik, hogy a felső két szólam hangjegyeinek számában a tükörszámok alkalmazása és a különböző szakaszok, egységek, illetve hangcsoportok közötti összefüggés e szisztéma alapján történő megteremtése nem elképzelhetetlenül bonyolult. A dolog tanulsága sokkal inkább az, hogy a kompozíciós munkát megelőzi egy ilyenfajta számítási procedúra. A számítási munkát pedig minden bizonnyal megelőzi a készülő motetta szimbolikai üzenetének végiggondolása, mind a szöveget, mind a zenei anyagot illetően. Egy katedrális tervezése éppen ilyen módon történik. Az első lépés a templom helyének, és szerepének eldöntése, illetve a név, vagyis a védőszent kiválasztása. Ezt követi a tervező munka, mely az épület legegyszerűbb arányainak lefektetésével kezdődik (*aesthetic of concealment*), majd a bonyolultabb számítási feladatok következnek, melyek egyszerre szolgálják az épület esztétikai megjelenésének harmóniáját és statikai stabilitását. Az építés maga, végül a külső-belső díszítés, az ornamentika és a szobrok elhelyezése csak ezután következik. A későközépkori zeneszerző lényegében azonos módon és sorrendben dolgozik, mint az építész. A *Nuper* komponálásának feltételezett műveleti sorrendjében tehát első helyen kellett legyen a motetta meghatározott funkciójából, vagyis a megszólalás alkalmából és helyszínéből következő szerteágazó szimbólumrendszer felállítása. Ezt viszonylagos határozottsággal kijelenthetjük. Azt, hogy ebben a szimbolikus tervezésben a 153-as szám is a domináns számszimbólumok között volt (úgy mint 4, 7, 14, 28), csak feltételezzük, bár e feltételezés mindannak fényében, amit a *Nuper* funkciójáról, a firenzei katedrálisról, a Mária-szimbolikáról, valamint Szent Ágoston szám-magyarázatairól leírtunk, nem tűnik légből kapottnak.

221 „locus”: 1-1 hang (azonos hangmagasságúak), „is...”: 3 hangú melizma, „...te”: 2 hangú ligatúra. A végeredmény tehát 1-1-3-2, vagy 2-3-2 (a Tenor II-ben a „locus” után szünet van, emiatt a „locus” két hangja egy gesztusnak érződik). Láthattuk, hogy a Tenor II az introitus-dallam eredeti szótag-hang beosztását nagyjából hűségesen követi, emiatt nem lehetetlen, hogy Du Fay a dallam második felének struktúráját is figyelembe vette.

Egyszerű megállapításként – anélkül, hogy ebből messzemenő következtetéseket vonnék le – feltüntettem a *Nuper* négy szakaszának hangjegy-számaikat úgy is, hogy a Ryschawy-Stoll szerzőpáros által publikált táblázat számértékeihez hozzáadom a két Tenor szólam hangjegyeinek számát. Mindez azért tanulságos, mert az így kapott négytagú számsor is feltűnő rendezettséget mutat:

I. szakasz: **353** hang, II. szakasz: **286** hang, III. szakasz: **173** hang, IV. szakasz: **268** hang.

3.5.7. Hány hangból áll a *Nuper*?

Annak érdekében, hogy a hangjegyek számának kérdését lezárjuk, már csak egy feladatunk maradt, nevezetesen a számítások elvégzése az Amen-szakasz hozzáadásával. A legelső megállapítás, amit tennünk kell, hogy az Amen 30 hangból áll. A struktúra, mely a 30 hangot a szólamokra leosztva kiadja igencsak kiegyensúlyozott: $8 + 7 + 8 + 7$ hang, a szólamokat felülről lefelé számítva. Az Amen hangjegyeinek számából tehát Szentháromság-szimbolikát is ki tudunk olvasni. Ahogyan Hopper is kifejti, a 3-as szám és a belőle kinövő Szentháromság-tudat az emberiség absztrakt gondolkodásának legelső szimbolikus tapasztalata, mely a középkorban annyira erős, hogy kifejeződését egyetlen szakrális műalkotás sem nélkülözheti.²²² Az Amen mindamellet minden imába foglalt emberi gondolat konklúziója, zenei módon pedig a mű (mely egyszerre szöveg és zene) konklúziója, summája. E summa (összegzés, összefoglalás, foglalat) a *Nuper* esetében 3-as. Ha a motetta Amen-t megelőző összes hangját megszámloljuk – tehát a Tenor I és II 4×28 hangját is (112), kerek számot kapunk eredményként: 1080. Ha pedig az Amen 30 hangját is hozzáadjuk a motetta összes korábbi hangjához, 1110-et kapunk. A *Nuper* tehát 1110 megszólaló hangból áll (a gymel dupla hangjait is egy megszólaló hangként számítom, mint ahogyan – ez korábban bizonyítást nyert – a korabeli zeneelmélet is így tekintett rájuk). Du Fay más, ugyancsak kerek hangjegy-számú motettáinak ismeretében minden alapunk meg van kijelenteni, hogy a szerző szimbolikus üzenet közvetítése céljából, szándékosan alakította úgy a zenei szövetet, hogy a teljes képződmény 1110 hangot adjon ki. Az 1110-es szám esetében sincs másképpen, mint a *Vasiliss ergo gaude* 100-as, 700-as és 800-as hangjegy-száma esetében: míg ott a szimbolikus 1-es, 7-es és 8-as szám lett a kétszer tízes felszorzás által „felmagasztalva”, itt a három darab 1-es számmal történik ugyanez. Mondani sem kell, hogy a 3×1 is Szentháromság-szimbólum, vagyis a 3×1 viszonylat jogosan értelmezhető a motetta *egészének* (Amen 30 hangjával együtt) generális üzeneteként.

²²² Hopper, *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, i.m., 95.

4. Véggövetkeztetések

A disszertációban leírt következtetéseket megelőző kutatómunka során egyre inkább arra a véleményre jutottam, hogy a *Nuper rosarum flores* motetta és a *Santa Maria del Fiore* sokak által felvetett kapcsolata egyetemes szimbólumrendszeren és nem specifikus méretarányokon nyugszik. Egyre kevésbé érzem tarthatónak azt a feltételezést, hogy a *Nuper* motetta zenei szövetébe a firenzei katedrális sajátos méret-számai és méretarányai *bele lennének kódolva*. Egyszerűen azért nincsenek belekódolva, mert a firenzei katedrális említett számtani mutatói *nem sajátosak* (ahogyan nem sajátos a motetta-irodalomban a 6:4:2:3 viszonylat sem). Ami sajátos, az a katedrális mérete – „méret” alatt itt a minden korábban épült keresztény templomot túlszárnyaló impozáns hatalmasságát értem – valamint a megvalósítás bravúrja (mindenek előtt Brunelleschi). Az épület arányai *éppen hogy nem sajátosak*, hiszen azok a korábban részletesen kifejtett egyetemes szimbólumrendszerhez igazodnak. A templom braccia-ban megadott szélességi, hosszúsági és magassági alapértékei közül a 144-es lehetne specifikus, de kimutattuk, hogy az is bibliai hagyományon nyugszik. A *Nuper* számszimbólumai, a 4-es, 7-es, 14-es és 28-as, valamint a szakaszok arányszámai, a 6:4:2:3-as aránysor megint csak egyetemes szimbólumok, melyek forrását számtalan helyen, az antik görög hagyományban, az ó- és újszövetségi bibliai iratokban, a szenthagyomány elsősorban Máriát érintő szimbolikájában, Szent Ágostonnál, Szent Bédánál és még több más helyen, illetve szerzőnél megtaláltuk. A motetta szimbólumai között előkelő helyet foglal el a 153-as – melynek elemzésére Szent Ágostonnál bőségesen találtunk példákat – ez a szám viszont a katedrális méretszámai között nincs jelen.

Bárhogy keresünk, nem találunk egyetlen olyan pontot sem, mely a templom és a motetta közötti specifikus – tehát egyetlen másik motetta és egyetlen másik templom esetében sem működő – kapcsolatrendszer lenne képes bizonyíthatóan kimutatni. *Kifejezetten ezt a motettát kifejezetten ezzel a templommal* mindenekelőtt az *alkalom* köti össze, az 1436. március 25-én celebrált dómszentelés. A kapocs ebben az értelemben a szöveg. Ugyanakkor az a jelenség, hogy a szöveg az alkalommal kapcsolatos egyértelmű utalások tömegét tartalmazza, a motetta műfajának elmaradhatatlan sajátosságai közé tartozik. Ennél sokkal fontosabb, hogy a firenzei templomot a *Nuper rosarum flores* motettával *teljesen más síkon* az egyetemes szimbolika kapcsolja össze. Ebben az értelemben viszont a *Santa Maria del Fiore*, mint egyetemes szimbólum, illetve a motetta arány- és számszimbolikája is, mint úgyszintén

egyetemes szimbólumrendszer jelenik meg. Az így létrejövő szellemi kapcsolat viszont – és ez talán dolgozatomban legfontosabb megállapítása – sokkal fontosabb és sokkal érdekesebb, mint egy feltételezett specifikus „belekódolás”. A *Nuper* nem konkrét utalás egy konkrét épületre, hanem mindkettő utalás egy egyetemes őszimbólumra, mely a Templom-Ember-Mária-Szerelem-Egyház-Új Jeruzsálem bonyolult jelkép-hálózatában ölt testet. Ennek a viszonyrendszernek a megértéséhez a viszonyrendszer *minden tagját* mélyrehatóan ismerni kell, míg a konkrét épület és a konkrét zenemű közötti vélt kapcsolat vizsgálatához elegendő volna a templom méreteit és a motetta zenei szerkezetét ismerni. Véleményem szerint Warren cikke éppen ezt a hibát követte el, vizsgálódása nem világított be elég nagy teret. Warren hiányosságait Wright és Trachtenberg írása együtt korrigálja, illetve egészíti ki, mindamellett még e két terjedelmes írás sem fedi le az egész téma-komplexumot. A Ryschawy-Stoll szerzőpáros számtani és számszimbolikai fejtegetése hiánypótló kutatási irány, de megállapításaiban a két szerző igen messzire merészkedik, ráadásul olyan ingoványos talajon jár, mint az egyes szavakhoz tartozó hangok száma – ahogyan kimutattuk, sok esetben nem megállapítható, hogy az egyes szavakhoz mely hangok tartoznak pontosan, ezért a szóban forgó tényező nem tekinthető számítási alapnak. A mű spirituális megközelítését egyedül Rolf Dammann képviseli. Ez a megközelítés ugyancsak *egy* eleme a számtalan, de minden esetben nélkülözhetetlen szempontoknak, viszont fontossága egyértelműnek tűnik. Bár Dammann zenetörténeti adatai sok esetben elavultak, tévesek, ez mindamellett nem jelenti azt, hogy a motetta spirituális hatásával kapcsolatos megállapításait teljesen el kellene vetnünk. A felsoroltakhoz kell társuljon minden olyan tanulmány, mely általánosságban az épület, a templom, a Mária-hagyomány, az emberi test és a templomszemtelési liturgia ó- és újszövetségi szimbolikáját vizsgálja. Kizárólag e szempontok *együttes* figyelembevételére képes körvonalazni azt a szellemi kapcsolatot, mely a motetta és a firenzei katedrális között egyetemes szinten, tehát a specifikus tényezőknél sokkal mélyebben és elválaszthatatlanabb módon valósul meg.

Írásom megállapításainak van ugyanakkor még egy hozadéka, mely az előzőekhez hasonlóan fontosnak tűnik. Már Julie E. Cumming is sejtette, hogy a motetta műfajával kapcsolatban Tinctoris „*cantus mediocris*” meghatározása több egyszerű nagyság szerinti besorolásnál. A „*mediocris*”, és a „*Mediatrix*” szavak egyaránt a „*medius-media-medium*” „középen lévő, középső” jelentésű melléknévből képződnek. Mária középen „áll” a transzcendens és a materiális világ között, a motetta középen áll a mise-kompozíció és a dal-

műfajok között. Mária mindkét irányban közvetítő szerepet tölt be a két létállapot között, a motetta teljesen más módon ugyancsak közvetít különböző tényezők között. E tényezők egyrésztől lehetnek különböző társadalmi csoportok, politikai szereplők, egyházi és világi személyek, pápák és uralkodók, ebben az esetben a motetta közvetítő szerepe politikai és a közvetítés hatékonyságát jelentékeny módon növeli a szöveg. Láthattuk ugyanakkor, hogy a motetta szerzője – jelen esetben Du Fay – a komponálás során egyetemes számszimbólumok és a belőlük kirakható rendkívül bonyolult összefüggésrendszerek mentén építi fel alkotását, tehát metafizikai módon közvetít még mielőtt a motetta megszólalna. Ennek a közvetítésnek legfontosabb jele a leírt kotta. A motettában lefektetett számarányok – már pusztán a menzurális notáció arányrendszere és a menzúrajelek elhelyezése által is – a musica mundana ember számára nem hallható harmóniáit önti érzékelhető formába, vagyis a musica mundana metafizikai valóságát közvetíti a musica humana fizikai eszközeivel; különös intenzitással valósul meg mindez az izoritmikus és menzurális motetta esetében. Ez a közvetítés mindenképp előtt a szemnek szól és nem a fülnek. A hangzás – bár a legkevésbé sem lényegtelen – mégis másodlagos; már csak azért is, mert példának okáért a tiszta püthagoreus hangközök képzése a fizikai világban lehetetlen, tiszta hangközök csupán a musica mundana-ban léteznek. Természetesen ebben a közvetítésben is részt vállalhat a szöveg, különösen a szövegpolyfónia által létrejövő járulékos jelentések módján, de a versszerkezet szimbolikus számösszefüggéseivel is, ahogyan erre is példaként szolgált a *Nuper rosarum flores* motetta.

A mű felhangzása csak mindezek után következik, de láthattuk, hogy a motetta ilyen módon is közvetít. Ugyancsak Tinctoris szavaival élve „a zene felemeli az e világi tudatot”. Manetti és mások beszámolóiból is érezhettük, hogy a motetta vagy a további dómszentelési polifon kompozíciók valamelyikének felhangzása a hallgató olyan lelki és tudati állapotba emelkedett, melynek leírására csupán a korabeli kontemplációs gyakorlatok retorikáját találta alkalmasnak. A kutatómunka során a témában elmélyedve egyre kevésbé éreztem valószínűnek, hogy Manetti és társai beszámolói csupán közhelyes irodalmi frázisokat ismételnének. A korabeli művelt hallgató a hangzó zene kapcsán is a musica mundana nem hallható harmóniáira asszociál, ezt fejezi ki az „angyalok zenéje” frázissal és hasonló jelképes megfogalmazásokkal. Természetes, hogy ez a fajta közvetítő hatás nem korlátozódik a motettára, hanem megvalósul a polifon mise-kompozíciók esetében is. Ugyanakkor e közvetítő szerep konkrétan és szimbolikusan is a Mária-motetták esetében

teljesedik ki leginkább, amikor is a motetta szövegének megszólítottja maga is közvetítő, közbenjáró, Mediatrix.

A már így is jócskán feszegetett terjedelmi korlátok miatt nem térhettem ki néhány olyan szempontra, melyek a fent tárgyaltakhoz képest másodlagos jelentőségűeknek tűnnek. Ilyen például a szöveg beosztásának kérdése, vagyis arra a kérdésre keresett válasz, hogy vajon miért torlódik a szöveg a darab elején, majd miért „fogy el” a motetta vége felé haladva egyre jobban, míg végül ez az elfogyás hosszú szöveg nélküli melizmatikus szakaszokat eredményez. E jelenségre a folyamatos komponálás miatti véletlenszerűségtől a szándékos terezttségig többféle magyarázatot is lehetne adni, mivel azonban nem bizonyított, hogy a szöveget valóban Du Fay írta, továbbá a korabeli kódexmásolási gyakorlatban a szövegalírás sokszor csak jelzés szerű, a kérdés megválaszolása nem tűnik elsődlegesen fontosnak. Ezzel összefüggésben érdemes volna vizsgálni a frázisok hosszait, illetve a kadenciális zárlatok tonális rendjét is. Ugyancsak lehetne foglalkozni egy olyan területtel, mely az eddigi következtetéseken nem módosítana, csupán érdekességként árnyalná azokat. Ez nem más, mint a gemátria kérdése, melyet a Ryschawy-Stoll szerzőpáros éppen a szöveg nélküli szakaszok hangjegyszáma kapcsán vet fel. A gemátria meglehetősen ingoványos terület és bár nem akarom kétségbe vonni létezését és korabeli használatának tényét, nem tartom valószínűnek, hogy ennyi évszázad távlatából egzakt eredményekre tudnánk jutni. Az ilyen irányú kutatás rögtön a kezdetén ütközik nehézségbe a gemátria szabályai szerint kódolt nevek korabeli helyesírása miatt; gyakran nehéz eldönteni, hogy a hangjegyek számában elrejtett név helyesírásának melyik változatát ismerhette és használhatta a szerző. Hasonló okokból nehéz egyértelmű kijelentéseket tenni rejtett asztrológiai utalások terén, mely szempontot egyébiránt ismét a német szerzőpáros veti fel.

Mindezek a szempontok, melyeket kihagyni voltam kénytelen nem változtatnának a dolgozat legfontosabb végkövetkeztésein. A *Nuper* esetében figyelembe veendő tényezők bonyolult szimbólumhálózatát véleményem szerint így is sikerült kellő részletességgel feltérképezni. A szimbólumhálózat ugyanakkor csak a felszínen látszik bonyolultnak, bármely pontján bontjuk meg és ásunk a mélyre, a legegyszerűbb és éppen emiatt a legegyetemesebb számszerű-szimbolikus-teológiai-metafizikai összefüggéseket és alapvetéseket találjuk. Többek között éppen a bonyolultságnak és egyszerűségnek ez a megkapó egyszerre-jelenvalósága adja a *Nuper* különös varázsát.

Faksimilék és kottaközreadás

1. Források

Mod B (I-MOe MS a.X.1.11) fol. 70v–71v: Dufay: Nuper rosarum flores

A DIAMM leírása szerint¹ fő részét tekintve egy 1441–1450 között Ferrarában másolt pergamen kódex (41×29 cm, 139 folio). Minden bizonyval liturgikus használatra készült; repertóriumát tekintve öt részből áll: himnuszok – liturgikus tételek – magnificatok – kontinentális szerzők motettái – angol szerzők motettái. A tartalom több mint harmada (49 darab) Dufay műve: 23 himnusz, 9 antifona, 2 benedicamus, 4 magnificat, 4 cantilena-motetta, 7 izoritmikus motetta.

Tr 92 (I-TRbc MS 1379) fol. 23v–25r: G. Dufay: Nuper rosarum flores

A DIAMM leírása szerint² három részből összekötött kódex (31×21 cm). Az első rész (fol. 2-146) papír, valószínűleg a Bázeli-Strasbourg régióban másolták, minden bizonyval magáncélra készült, repertoárja a bázeli zsinathoz (1431-49) köthető; a benne található 148 tétel majdnem negyede Dufay műve: vegyesen világi és egyházi darabok, misetételek, liturgikus zene, motetták – felismerhető rendszer nélkül.

A két forrás kottaszövege alig különbözik egymástól; egy-egy hiba mutatja, hogy függetlenek; mivel Tr 92-ben a Tenor Primusból hiányzik az „Amen”, továbbá gondosabb lejegyzése alapján fő forrásnak Modena B-t szokás tekinteni; ennek ellenére három helyen a Tr 92-ben szereplő variánst választottam (lásd a *Kritikai jegyzeteket*). A két forrás ligatúra-használata egyetlen helyet leszámítva azonos. Nagy vonalakban megegyezik a szövegezés is, néha egy-egy szó helyzete eltérő; mivel Tr 92 írása sokkal esetlegesebb, ezért a korábbi átírásokat követve magam is Modena B alapján tettem be a szöveget.

2. Szólamnevek

Mod B — / — / Tenor / Tenor secundus

Tr 92 — / — / Tenor primus / Secundus tenor

Mindkét forrásban név nélkül, de azonos helyen szerepel a két szövegezett felső szólam: a magasabb a verso, a mélyebb a szemközti recto oldalon. A Modena B-ben ugyan Dufay

1 <https://www.diamm.ac.uk/sources/146/#/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 10.)

2 <https://www.diamm.ac.uk/sources/812/#/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 10.)

izoritmikus motettáinak több, mint fele megtalálható, de e szólamok egyike sem visel szólam-megnevezést; a hagyományos „Triplum” és „Motetus” néven azonosítják ezeket a modern kiadások.

3. Menzúrajelek

Mod B

	1.	2.	3.	4.	Amen
[Triplum] & [Motetus]	C		Ø		
Tenor primus & secundus	O	C	C : :	Ø	

Tr 92

	1.	2.	3.	4.	Amen
[Triplum] & [Motetus]	C		Ø		
Tenor primus & secundus	O	C : :	C	Ø : :	

A felső szólamok mindkét forrásban menzúrajel nélkül kezdődnek, megfelelően a kor szokásának: felesleges lett volna kiírni, hiszen a legtöbb izoritmikus motetta első szakaszában tempus perfectum a kezdő szakasz menzurációja. A *Nuper* felső szólamaiban sehol sincs kettősvonal a menzúraváltásoknál; ez jelzi, hogy a Tenor szakaszolása dacára a motetta egyöntetű. A felső szólamok tempus imperfectum diminutuma átfedi a Tenorok C – C menzúraváltását, ezért biztosan 2:1 tempóviszonnyal adandó elő a Tenorok C és C menzúrájú két szakasza; ennek analógiájára joggal feltételezhető, hogy a O és Ø hangjegyeinek esetében is a 2:1 időarány érvényes.³

4. Közreadási elvek

A saját közreadásomban az eredeti notáció értékeit igyekeztem megtartani: így a Tenorokban mind a perfekt, mind az imperfekt breviset téglalap jelöli, pontozás nélkül. A felső szólamokban – igazodva a mai partitúra-olvasási szokásokhoz – a perfekt brevises után mindig pont áll, mely mai szemmel nyújtó-pontként, korabeli szemmel punctus perfectionisként értelmezhető. Az alterációk esetében a második semibevist (imperfekt) breviszel helyettesítettem.

A Nuper rosarum flores kottaközreadásával kapcsolatos kritikai jegyzeteket lásd a kotta végén.

³ Tr 92 Tenorjainak a második szakaszában egyértelműen hibás a szemlátomást törlés és szerkesztési hezitálás során odakerült C jel – hiszen a felső szólamok notációja azonos Mod B-ével.

Dufay.

Nuper rosarum flores ex dono pontificis hyeme licet horrida n
bi virgo celi capi et sancte de diti
gradis templi machine decoravit per petri hodie uicarius ihu xpi et pe
tri successor Eugenius hoc idē aplissimū sacris templis manib; lactis q
liquetibus Consecrare dignatus est] si tur alma pa
renata tu i et filia virgo de uirginū tuus te florea
uo tus erat populo ut qui mente et corpo
re mudo que qua ex o mni rit
nitione tu a crua a tus et me ri us tu i scādiū carne.

Du Fay: *Nuper rosarum flores* – Mod B (I-MOe MS a.X.1.11) fol. 70v–71v

Mper rosariū florez ex dono pontificis hieme licet horrida ti bi ungo
celi capi e et facte de ditum gradis templis machine qdecorat petri
hodie uicari ihu xpi et petri successor eugenius hoc ide apullimū sacz replū maibz
factis qz liquoribus Cōsecrare dignatus est Vgatur alma pa res na n tu et
ri ha vir so deus unguis tunc se flozere deuotus erat po pulus
ut qui mente et corpore mūdo quicqz exorant. **E**
ratione tu a cruciatu et mentis tu secūduz
carnem.
Enoz **E**rribilis est locus iste.
Enoz **E**ccāidus **E**rribilis est locus iste.



- G. Du Fay.

per rosarum flores ex dono pontificis

In me luce horum videtur in virgo re

lietate et sancte deum

grandis templum maxime ad decoravit perpetuum

Hodie vicarius eius reseruit et per hunc

sacrosanctis hoc idem augustissimum sacre templem mambus

sanctis et reuerentibus Consecra te digna tua

et tuum et ma parand nam tu et fili a virgo

deus tuus et florentie de

ut in mente et corpore mundo quicquid exorant

Du Fay: *Nuper rosarum flores* – Tr 92 (I-TRbc MS 1379) fol. 23v–25r

per rosarum flores ex dono pontificis huiusmodi huiusmodi te
bi purgo relicta pie et fecit de d. tunc grandis cepit
ma p. u. e. c. d. e. c. o. r. a. m. i. t. p. e. t. e. t. u. m. h. o. d. i. e. v. i. c. a. r. i. a. i. s. i. h. i. s. p. e. t. r. e. t. e. t. p. e. t. r. e. f. i. n. i. s. s. e.
successor Eugenius hoc idem amplissimum factu complura manibus factu
liquore huius Consecratio digna tua est Titulum alma parenti
na tu tu et filii virgo secus virginis tunc te Azonac
Jesu tuus erat populus ut qui tunc et corpore
mundo quidam ex tunc
tunc tunc
Jesu tuus erat

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music. The notation is a form of square neumes on a four-line staff. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The text includes: "ratio", "no et a crucatus et merito tuo secundum ratione", "ta bene facta", "veniam que tua tunc accipere me reditur", "men", and "enoz primum Te caribus e largi fice". There are some corrections and markings in the manuscript, such as a large 'X' over the word 'men' and a 'V' over the word 'men' at the bottom right. The paper shows signs of age, including some staining and a dark smudge on the left side.



Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

Guillaume Du Fay

◇ = ○

2 3 4 5 6 7

[Triplum] Nu - - - - - per ro - sa - - - rum flo - res, ex do -

[Motetus] Nu - - - - - per ro - sa - - - rum - flo - res, ex do -

Tenor Secundus

Tenor Primus

8 9 10 11 12 13 14

no pon - ti - - fi - cis, hy - e - me li - - - cet hor - ri - da,

no pon - ti - - fi - cis, hy - e - me li - cet hor - ri - da,

15 16 17 18 19 20 21

ti - - - - - bi, vir - - - go cae - li - ca, pi - - -

ti - - - - - bi, vir - - - go cae - li - ca, pi - - -

22 23 24 25 26 27 28

e et san - - - te de - - - di - tum

- - e et san - cte de - - - di - tum

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

29 30 31 32 33 34 35

gran - dis tem - plum ma - chi - nae con - de - co - ra -

gran - dis tem - plum ma - chi - nae co - de - co -

Terribilis est locus iste

Terribilis est locus iste

36 37 38 39 40 41 42

runt per - - pe - tim. Ho - di - e Vi - ca - ri - us Ie - su Chri - sti, et Pe - - - -

ra - tunt per - pe - tim. Ho - di - e Vi - ca - ri - us Ie - su Chri - sti et Pe -

43 44 45 46 47 48 49

- - tri suc - ces - sor, Eu - ge - ni - us, hoc i - dem

tri suc - ces - sor, Eu - ge - ni - us, hoc i - dem am -

50 51 52 53 54 55 56

am - plis - si - mum sa - cris templum ma - ni - bus san - ctis - que li - quo - ri - bus

plis - si - mum sa - cris templum ma - ni - bus san - ctis - que li - quo - ri - bus

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70

con - sec - ra - - - re di - - - gna - - - tus

con - - - sec - - - ra - - - re di - - - gna - - - tus

71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84

est, i - - - gi - tur, al - - - ma pa - - -

est, i - - - gi - tur, al - - - ma pa - - -

85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98

rens na - - - ti tu - - - i et fi - - - li -

rens na - - - ti tu - - - i et fi - li -

99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112

a, vir - - - go, de - - - cus vir - - - gi -

a, vir - - - go, de - - - cus vir - - - gi -

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126

num, us te Flo - ren - ti - ae de - - - - -

num, tu - us te Flo - - - ren - ti - ae

Terribilis est locus iste

Terribilis est locus iste

127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140

- - - vo - - - tus o - rat po - pu - lus,

de - vo - - - - tus o - rat po - - - pu - lus,

141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154

ut qui men - te et cor - po - re mun - do

ut qui men - - - te et cor -

155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168

quic - - - - - quam ex - - - o - ra - - - ri,

po - re mun - do quic - - - quam ex - o - ra - ri,

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

169 170 171 172 173 174 175

Musical score for measures 169-175. The system includes a vocal line with lyrics 'O - - - - -', a piano accompaniment, and a basso continuo line. Measure 170 has a flat sign (b) above the staff. The piano accompaniment consists of a single bass note in each measure.

176 177 178 179 180 181 182

Musical score for measures 176-182. The system includes a vocal line with lyrics '- - - - -', a piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano accompaniment consists of a single bass note in each measure.

183 184 185 186 187 188 189

Musical score for measures 183-189. The system includes a vocal line with lyrics '- - - - -', a piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano accompaniment consists of a single bass note in each measure.

190 191 192 193 194 195 196

Musical score for measures 190-196. The system includes a vocal line with lyrics 'ra - ti -', a piano accompaniment, and a basso continuo line. Measure 192 has a sharp sign (#) above the staff. The piano accompaniment consists of a single bass note in each measure.

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

197 198 199 200 201 202 203

o - - - ne tu - - - a cru - - - -
o - - - - - ne tu - - - a
Terribilis est locus iste
Terribilis est locus iste

204 205 206 207 208 209 210

ci - - - a - - - tus et me - - - - ri - - - -
cru - - - ci - - - a - - - tus et me - - - ri - - - -

211 212 213 214 215 216 217

tis tu - - - i se - - - cun - - - dum
tis tu - - - i se - - - cun - - - dum

218 219 220 221 222 223 224

se - - - - cun - - - dum car - - - nem
car - - - nem

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

225 226 227 228 229 230 231

na - - - - - ti do -

na - - - - - ti do - mi -

This system contains measures 225 through 231. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "na - - - - - ti do -" on the top line and "na - - - - - ti do - mi -" on the bottom line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

232 233 234 235 236 237 238

mi - ni su - - - - - i

ni su - - - - - i

This system contains measures 232 through 238. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "mi - ni su - - - - - i" on the top line and "ni su - - - - - i" on the bottom line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

239 240 241 242 243 244 245

This system contains measures 239 through 245. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes corresponding to the lyrics in the previous system, but no lyrics are written below it. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

246 247 248 249 250 251 252

This system contains measures 246 through 252. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes corresponding to the lyrics in the previous system, but no lyrics are written below it. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

253 254 255 256 257 258 259

gra - - - ta be - ne - fi - ci -

gra - - - ta be - - - ne - - - fi - ci -

Terribilis est locus iste

Terribilis est locus iste

260 261 262 263 264 265 266

a

- - a

267 268 269 270 271 272 273

ve - ni - am - - - que re - a - - - - tum

ve - ni - am - que re - a - tum ac - - -

274 275 276 277 278 279 280

ac - ci - - - pe - - - re me - re - - - a - - - - tur.

ci - pe - re me - - - re - - - a - - - - - - - - tur.

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

Kritikai jegyzetek

ütem ^{hang}	szólam	forrás	hiba
57	Tenor I, II	Tr 92	\mathcal{C} menzúrajel
114-116	Triplum	Mod B	Sb szün., d'' Sb– c'' Sb (lig.), b' M pontozva, a' Sm, g' Sb.
133-135	Triplum	Mod B	szöveg: populo
149	Triplum	Tr 92	pontozott B
281-284	Tenor I	Tr 92	hiányzik az egész „Amen”

ütem ^{hang}	szólam	forrás	alternatív olvasat
31	Triplum	Tr 92	nincs #
35	Motetus	Mod B	nincs f gymel-hang
39 ³	Motetus	Tr 92	f' Sb két minimára osztva
99-100	Motetus	Tr 92	pontozott B, Sb szünet
125	Motetus	Mod B	nincs f gymel-hang
140 ³	Triplum	Mod B	h'
153-154	Triplum	Tr 92	csak d'' , d'' , nincs gymel
227-229	Motetus	Tr 92	két ligatúrára bontva: 227+228–229.
252 ²	Triplum	Tr 92	nincs #
265	Triplum	Tr 92	Sb szünet, a brevis

ütem ^{hang}	szólam	forrás	b durum / b molle
28 ⁵	Triplum	Tr 92	nincs b
45 ²	Triplum	Tr 92	nincs b
46 ⁴	Triplum	Tr 92	b
228 ²	Triplum	Tr 92	nincs b
250 ²	Triplum	Mod B	nincs b

Függelék

5

Iannotii Manetti *Oratio ad clarissimi equestris ordinis virum Angelum Acciaiolum de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae*

Rogitanti tibi sepe numero, Angele suavissime, et tamen verenti ne mihi gravius esset –
perfacile enim cernebam – ut singularissimam omnium nostri temporis ac profecto
10 incredibilem pontificalis magnificentie pompam literis mandarem, quam in Florenti urbe
nostra, cum una forte essemus, nuper visebamuss, denegare non potui, ne prestantissimo
viro equestrisque ordinis dignissimo fieri videretur iniuria. Quamquam enim mihi
magnum opus et arduum iniunxisse videaris, nihil tamen difficile amanti fore putabam;
amo namque et semper amavi generositatem magnitudinemque animi tui. Ad hec
15 accedebat, quo facilius tantum dicendi onus assumerem, ut hec nostra quaecumque
gloriosissime pompe adumbratio primum ad ineffabilem immortalis dei gloriam, ad magnas
deinde civitatis nostre laudes pertinere vel maxime videretur. Quando quidem
igitur horum gratia id agimus, deus ipse, ut spero, adiutor noster erit. Nos itaque divino
freti auxilio brevius, quoad fieri poterit, hanc ipsam tam admirabilem nostri temporis
20 pompam adumbrare conabimur, ne tibi id petenti obsequi recusarem ut dixi fieri videretur
iniuria. Proinde egregium quemdam veterem pictorem in hac nostra adumbratione non
immerito imitabimur, qui cum luctuosum immolatae Effigenie sacrificium sua pictura
exprimere quam maxime vellet ac propterea Calcantem tristem, mestum Ulixem,
clamantem Aiacem, lamentantem Menelaurn ante aras pingendo statuisset, ipsius
25 Agamemnonis caput involvendo cooperuit; in quo mea quidem sententia rectissime fecit.
Quod enim sibi per artis liniamenta probe exprimere nullo modo posse videbatur, non
iniuria intuentis iudicio dereliquit. Sic nos in hac ipsa gloriosissime pmpe adumbratione
ea dumtaxat, que verbis apte explicari poterunt, omnibus aliis omissis ve leviter attingemus.
Cetera vero tuo optimo iudicio relinquemus. Sed hec iam satis. Nunc ad
30 ipsam gloriose adumbrationem faustis omnibus accedamus paulo altius pro cognitione
rerum ab origine repetentes.

Summus igitur pontifex Eugenius Quartus quadagesirno' trigesimo sexto supra
millesimum christiane salutis anno forte Florentie residebat, quo quidem in tempore
Florentini altissimam simul atque admirabilissimam cathedralis basilice testudinem per
35 multos antea annos edificari ceptam tandem aliquando expleverant. Ex quo

factum est, ut pro apostolica eiusdem basilice consecratione sumis precibus pontificem
obsecrarent. At vero' ubi acceperunt pontificem sua postulata benigne admodum
concessisse atque etiam de constituta consecrationis die certiores ipsi facti sunt, mox
perpaucis ante consecrationem diebus omnia que ad se spectabant mirum in modum
40 preparare contenderunt. Pontifex quoque, quantum ad se pertinere videbatur, ut divine
glorie – sic enim arbitror – exemplar quoddam nostris hominibus demonstraret,
omnis pontificales dignitates suas egregie admodum parare non dubitavit. Adeoque in
magnificis apparatus utrique conabantur ut de pomparum magnificentia certatim inter se
agi omnibus videretur. Verum enim vero ut hec nostra quecumque vel descriptio ut potius
45 adumbratio suo quodam ordine incedat, primum admirabiles Florentini populi apparatus
breviter attingemus; pontificales deinde dignitates pro magnitudine rerum breviter
demonstrabimus; postremo in basilica consecranda gesta pontificis parumper ostendemus.
Sed antequam hunc dicendi ordinem aggrediamur, non alienum visum est pro pleniori
rerum notitia basilice nostre interiorem dumtaxat situm paucis exponere, quo varia
50 ornamentorum genera hinc inde dispersa facilius explicari atque intelligi possint
Admirabile huius sacre basilice edificium mihi diligentius sepe numero intuenti prope
instar humani corporis esse videtur.

Primum nanque forma humani corporis a thorace ad pedes usque de orsum
oblongo basilice nostre spatium quantum a foribus ad exitum testudinis porrigitur paulo dili-
55 gentius intuenti persimilis apparet. Reliquum deinde spatium, quod ambitu testudinis
inferius continetur, superiori hominis trunco a capite usque ad thoracem nullatenus
dissimile ostenditur. Atque ut hec nostra similitudo recte convenire videatur, constitue
aliquem in superiori ecclesie parte, cuius universum corpus humi prosternas velim, ita ut
caput eius ad orientem vergat, brachiis in diversa utrinque extensis altero ad
60 septentrionem, altero vero ad meridiem vergente, pedes autem ad occidentem spectent.
Atque humano corpore per hunc modum ab ste constituto dubitare non poteris quin hec
nostra similitudo omnibus prope modis convenire videatur. Si itaque nostri templi figura
humani corporis instar est, ut supra patuit, nobilissimam omnium atque perfectissimam
speciem sortitum esse quis sanae mentis in inficias ibit, cum formam hominis ceteris
65 omnibus quaruncunque rerum figuris prestare perfacile constet. Huius igitur
templi per hunc modum egregie formati ad ducentos usque sexaginta passus longitudo
protenditur. Latitudo vero usque ad admirabiles testudinis fornices sexaginta circa sex
passus pariter extensa est, quamquam superius versus testudinem multo latior appareat.
Altitudo autem usque ad eosdem testudinis fornices varia ac diversa est. Nam inter
70 medium spatium ceteris altius ad septuaginta passus porro elevatur; latera vero huius spatii

ad quinquaginta ferme ascendunt. At reliquum quod ambitu testudinis inferius continetur in longum per centum circiter passus porrigitur. In latum vero per centum supra sexaginta extensum est. Altitudo vero testudinis ad centum quinquaginta erecta admirabiliter prominet. Oblongum huius admirabilis delubri nostri curriculum, quod

75 truncati hominis capite cum spatulis excepto instar esse dicimus, in tres partes distinctum esse manifestissime apparet. Ingentes etenim quedam saxee columnae quadrato lapide utrinque instructae tris velut naves efficere videntur. Nam singula intercolumnia a suo latere formam navis egregie praese ferunt. Reliquum vero spatium, quod inter ipsas

80 utriusque lateris columnas interiacet, tametsi duobus aliis navium lateribus longe latius appareat; formam tamen navis quam optime reddit. Ita per hunc modum intercolumnia bifariam structa tres integri spatii diuitas speciosissime efficiunt. Ad has basilice diuitas per totidem ianuas usque ad testudinis extremum recto tramite intratur. Binae vero fores utrinque a navium lateribus pulcherrime patent. Ceterum quid de admirabili ac pene incredibili ecclesiastica testudinis constructione dicemus, de qua satius esset omnino silere

85 quam pauca dixisse? Nam praeter admirabilem eius altitudinem, qua caetera orbis terrarum edificia exuperat, inferioris eius spatium figura ad rotundam proxime accedere videtur, nisi quod aliquantulo latius quam longius apparet, ut formam speciosissime crucis praese ferat. Hoc itaque tam admirabile testudinis spatium per tres admirabiliores fornices egregie distinctum prominet; vulgo tribunas vocant, quorum unusquisque per quinque ceu

90 cameras distinguitur, quas capellas nuncupant. Ita universus testudinei soli ambitus per quindecim capellas speciosissime distinguitur. In medio vero huius inferioris spatii tabulatum quoddam circulare prominet, ubi altare caeteris altius collocatum extat. His insuper accedit, quod haec tam admirabilis edificii structura ab imo usque ad summum lapide ingenti examussim politissime, quadrato deducta videtur esse divinitus. Nam

95 ab hominibus factum prospicientium oculi ob incredibilem edificii magnitudinem non immerito non suspicantur. At vero universum ambitum superiorem rotunde quedam fenestrae in magnorum oculorum formas egregie redactae velut egregia quedam corona speciosissime ambiunt, per quas quidem solis radii ita ingrediuntur, ut non modo singula testudinis loca luce sua collustrentur, sed divinae quoque gloriae specimen quoddam reddere

100 aspicientibus videantur. In vertice vero testudinis rotunda quedam fenestra ingens mirum in modum prominens omnia condecorat. Sed omissis suis exterioribus magnificentissimis ceu miraculis quibusdam et ad nostrum propositum minime pertinentibus de interiori dumtaxat huius basilice situ haec dixisse sufficiat. Hoc igitur tam magnificentum, tam admirabile, tam denique incredibile templum inter septem illa orbis terrarum miranda

105 spectacula ob incredibiles magnificentias eius non immerito collocandum esse crediderim.

Si itaque Athenienses armamentario suo gloriantur, quod fuerit opus, ut scriptum est, impensa et elegantia visendum, et ita gloriantur quod Philonem illius architectum magnis cum laudibus suarum rerum scriptores memorie prodiderunt, nonne Florentini etiam propterea gloriari summopere debent quod opus admirabile construxerunt, usque
110 adeo sumptuosum ut incredibiles impensas ob eius admirabilem constructionem iam factas connumerare difficillimum fuerit, usque adeo insuper elegans ut complures externos quoque homines ad intuendum mirabilem eius elegantiam variis ex locis attraxerit attractosque videntes sepius ac diutius magno cum stupore mentis retinuerit. Hoc itaque gloriosissimum templum, ut ad apparatus tandem aliquando accedamus, Florentini
115 omni ornamentorum genere pulcherrime exornarunt. Ut enim a levioribus incipiam, omnia superiora universi delubri loca integro solo magnis tersisque lateribus perpolito ac velut egregio quodam pavimento effecto lauri, mirti, oleae frondibus multisque aliis arborum atque herbarum floribus, varie ut fit distinctis, primum refertissima erant. Ordinata deinde insignium draporum agmina altius a solo suspensa universo basilice parietes
120 magno cum decore circuibant. Per omnes insuper basilice dietas eadem insignium agmina superius appensa circumspiciebantur. Harum quidem tam insignium rerum species aspicientibus iocundissima erat, sed pre ceteris ea insignia, que in ambitu testudinei altius collocata extabant, diversam ab aliis seriem atque inter se variam sortita mirabile profecto spectaculum pre se ferebant. Nam ita collocata erant, ut singula agmina se
125 invicem spectantia omnia condecorarent ac propriam testudinei ambitus figuram mirabiliter exprimere viderentur. Scuta insuper ac clipei varie noviterque formata ac pontificalibus armis insignita magno cum decore inter illa insignium agmina pendebant. Pontificales quoque mitre altius suspense omnia adornabant. Mille preterea ornamentorum genera singula queque varie atque speciosissime distinguebant. Capelle etiam testudinei ambitus
130 ornatissime erant, in quarum medio prope spatium sue queque are extabant ita regaliter ornate, ut regie nempe camere apparerent. Altare vero, quod in medio testudinei ambitus soli collocatum esse diximus, quantis ornamentorum generibus condecoratum esset difficile dictu foret. Nam preter eius egregium opertorium purpura auroque intertextum calices, toreumata, candelabra variaque vasorum genera aurata, argentea, aurea una cum
135 odoriferis pontificales rose dignissimis muneribus preciosissimum altare mirum in modum redimibant. Sacre quoque multorum martirum reliquie margaritis, gemmis, unionibus ceterisque id genus pretiosis lapidibus multum admodum illustrabant. Astabat preterea in ipso ambitu, quo altare pene divinitus ornatum erat, regale, quin imo pontificale quoddam solium regie adornatum, quod ceteris sedibus universum ambitum
140 circumventibus longe altius prominebat. Nec tantis ac tam singularibus ecclesie ornamentis

contenti omnem insuper viam, qua ab apostolica sede recto tramite ad basilicam
 ibatur, tametsi latis tersisque lapidibus nuperrime strata esset, omni tamen ornamentorum
 genere mirum in modum illustrarunt. Tabulatum quippe admirabile ceu longissimum
 quemdam pontem subliceum altius per ternos fere passus a terra elevatum in hunc modum
145 egregie pre ceteris fabricarunt. A gradibus nanque sedis apostolice incipientes per aream
 primum, per mediam deinde viam omissis utrinque spatium quibus visens populus
 deambulare posset, ad aedem usque dedicandam magnifice simul atque admirabiliter
 deduxerunt. Hoc tam admirabile tabulatum, quod a terra altius per tres fere passus
150 elevatum esse diximus, quinque circiter in latitudinem extendebatur; longitudo vero eius
 usque ad mille ferme passus, dignissimum visendarum rerum spectaculum, egregie
 admodum portendebatur. Huius tam admirabilis, tam incredibilis tabulati magne quedam
 subliceae columnae ab utroque latere prominebant odoriferis omnifariam frondibus ita vestite,
 ut praeter suavem cuiuspiam viriditatis aspectum variis quoque vaporibus omnia
 replerent. Columnae vero tabulati ita alte erant, ut ultra spondas stragulis vestibus
155 mirabiliter ornatas (utrinque enim spondas continebant) varia conspicuaque aulea
 pontificalibus armis insignita suspendere speciosissime apparerent. Multa insuper
 egregiorum insignium agmina hec magnifica aulea circumeuntia vehementer
 condecorabant. Solum autem tabulati, quantum eius longitudo portendebatur, ornatis
 perpetuisque tapetis constratum pulcherrime apparebat. Basilica igitur omni ornamentorum
160 genere, quemadmodum diximus, adornata tabulatoque etiam egregie admodum
 constructo omnibusque insuper ornamentis accumulatissime praedito quid aliud ad omnes
 regales, imperiales, pontificales, denique ac divinos nostri temporis apparatus restare
 videbatur, nisi ut parietibus quoque vie stragule varii generis vestes conspicuaque aulea
 appenderentur, quod ita egregium factum est, ut ad summum ornamentorum omnium
165 cumulum accedere aspicientibus omnibus appareret; ex quo manifeste fieri videbatur, ut,
 sive per tabulatum incederent sive per viam deambulerent sive denique per
 basilicam ipsam spatiantur, ut et conspiciendo simul atque olfaciendo variis
 oblectationibus titillati multiplicibus voluptatibus replerentur. His itaque ornamentis egregie
 admodum peractis ecce solennissima celebratissimaque praeceteris omnibus ab ecclesia
170 Romana institutis angelicae annuntiationis dies adventabat, quam quidem paucis ante
 diebus, ut supra diximus, pontifex opportunum consecrationis tempus fore constituerat.
 Quocirca Florentinorum presides, qui vulgo priores appellantur, quique ceu reges
 ornati cum omnibus pompae ornamentis ad apostolicam sedem contendebant, ut ibi
 pontificem convenientes concomitarentur. Harum secularium pompae ingens sane ordo
175 inter pontificales dignitates ex eo aptius connumerabitur, quod, ubi ad apostolicam sedem

per admirabile tabulatum incedentes applicuerunt, mox omnes pontificales pompe perpetuo quodam ordine egregie admodum structe versus basilicam per tabulatum ipsum mature ire contenderunt. Pomparum omnium transmissiones bifariam instructe erant; quippe ecclesiasticas dignitates omnes seculares pompe antecedeabant. Primum namque
180 tubicinum fidicinumque ac tubicenum ingens ordo erat. Singuli quidem tubas, fides, tibias, sua manibus instrumenta portantes rutilis vestibis induebantur. Hos multi pretorum famuli adolescentes partim viridioribus, partim vero rubeis indumentis vestiti sequebantur. Post istos infinita prope famulorum et quidem adolescentium turba discoloribus vestimentis ibat induta. Omnes deinde presidum apparitores cum rutilantibus vestibis
185 prediti, tum argenteis quoque baculis a latere pendentibus proficicebantur. Tum nonnulli postea egregii adolescentes magnorum quidem oratorum illustriumque principum assecles comitesque magnifice ac varie pre ceteris antecedentibus ornati continue accedebant. Presules denique una cum urbanis pretoribus multisque quorundam regum imperatorisque augusti egregiis oratoribus ac etiam cum precipuis quibusdam populorum
190 principibus suo quodam ordine permixti magnifice incedebant, talaribus togis purpura auroque intertextis usque adeo ornati, ut reges quique aspicientibus ob regios ornatus non immerito viderentur. Has tantas tamque admirabiles secularium pomparum transmissiones multo mirabiliores profecto pontificales dignitates parvo intervallo sequebantur, quo facilius a precedentibus dignosci possent. Verumtamen ne quid vacui interesset, complures
195 pontificis apparitores singuli suum illum argenteum baculum manibus deferentes ipso parvo intervallo intercedebant. Pontificalium dignitatum non humanus, sed divinus prorsus quidam ordo esse videbatur. Nam magni primum iuris civilis interpretes omnes sua quadam religione ornamentis prediti ac suis egregiis ornamentis induti ceteros omnes anteibant. Prestantes deinde pontificii iuris magistri ac professores variis a prioribus
200 indumentis distincti assequebantur; egregii deinceps pontificis ministri accedebant, quos vulgo cubicularios appellant. Ingens preterea turba ecclesie prelatorum incedebat, quorum primum locum episcopi obtinebant vestibis albis induti candidisque mitris capita ornati. Archiepiscopi deinde (non parva hominum multitudo) vestibis itidem dealbatis, paulo tamen ornatioribus sequebantur. Patriarche quoque predictos episcoporum,
205 archiepiscoporum ordines sectabantur. Romane insuper ecclesie cardinales velut veri Cristi apostoli ultimo pene loco adventabant. Summus ad extremum pontifex in medio duorum apostolorum gravissime incedebat, purpura, auro gemmisque omnifariam intertextis usque adeo admirabiliter ornatus, ut vere supra hominem ac deus ipse papa intuentibus appareret. Nam subtalaris toga purpura, auro, gemmis affatim ornatissima erat,
210 cuius oblongam caudam egregius quidam ecclesie prelatus ab humo attollens altiuscule

- deferebat Citrothece insuper omni anulorum ac gemmarum genere admirabiliter redimite suas sacratissimas manus speciosissime adornabant. Sanctum denique caput admirabilissima omnium, que ullo unquam vise sunt tempore, pontificali mitra divinitus tegebatur, que quidem tantis gemmarum margaritarum, unionum ceterorumque id genus preciosorum
- 215** lapidum ornamentis predita esse videbatur, ut omnium oculos ad intuendum converteret conversosque in suo admirab ntuitu ita defutos ac demersos continebat, ut nihil prorsus aliud prospicere posse viderentur. Huiusmodi militantis ecclesie tam admirabilis tamque divinus ordo tres illas triumphantis militie ierarchias paulo diligentius intuentibus divinitus exprimere videbatur. Quod si hec ita se habuerunt, ut diximus, que unquam
- 220** Romanorum trophea aut qui aliarum quoque gentium ullo tempore triumpho extiterunt, ut sint cum huiusmodi admirabilibus atque incredibilibus pompis comparandi? Quippe omnia divina ac humana pomparum genera accumulatissime constiterunt. Ad hoc igitur tantum tamque divinum spectaculum incredibilis populorum concursus factus est tantaque utriusque sexus, puerorum, mulierum, virorum cuiuscumque etatis multitudo
- 225** visendi gratia discurrebat, ut cuncte urbis vie huiusmodi hominum capitibus refertissime apparerent. Cum igitur admirabiles Florentinorum pontificisque apparatus, ut potuimus, verissime pertractarimus, reliquum est ut pontificalia gestam prosequamur. Pontifex itaque cum omni humanarum ac divinarum pomparum genere basilicam ingressus circulare tabulatum in medio testudinei soli spatio astans magna cum gravitate ascendit.
- 230** Atque ibi ad altare genibus flexis manibusque pro more orantium ad celum elevatis parum commoratus pontificale solium regalissime ornatum residendi gratia contendit Quo facto ceteri omnes suis sedibus pro cuiuscumque dignitate consederunt. Atque paulo post ubi ipse consessum se recepit, vexillifer iustitie, qui amplissimus apud nos civitatis magistratus est, ad pedes eius proxime assedit. Unus deinde postea Romane
- 235** ecclesie cardinalis omnibus sacerdotalibus ornamentis de more preparatus ad altare accessit, ut divinum officium celebraret. Interea tantis tamque variis, canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent. Adeoque audientium aures mira variarum vocum suavitate titillabantur, ut multum admodum ceu de
- 240** Syrenum cantibus fabulantur obstupescere viderentur. Quod in celis etiam quot annis hac ipsa solenissima die, qua principium humane salutis apparuit, ab angelis fieri non impie crediderim, ut diem festum celebrantes suavissimis cantibus vehementius indulgerent. Interdum vero, ubi consuete canendi pause fiebant, usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor iam ex suavissimarum symphoniarum
- 245** cessatione sedatus rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur; quod non nulli

gravissimi auctores Thymotheum Orpheumque, prestantissimos omnium personandi magistros, fecisse memorie prodiderunt, ut alter sua varia armonia ad quemcunque animi motum homines converteret, alter vero, quod mirabilius est, ob incredibilem quandam suavitatem lapides ac arbores ceteraque id genus omnia partim animata, 250 partim vero inanimata (incredibile dictu) ad se pertraheret. Ita per hunc modum fieri videbatur, ut omnes paulo humaniores sensus nostri partim suavissimos cantus dulcissimosque sonos audientes, partim varios ac redolentes vapores olfacientes, partim denique admirabilia omnia ornamentorum genera conspicientes varie ilarescerent. Dum hec agebantur, ecce magna captivorum turba adventabat, quos Florentini suis carceribus 255 eductos summo pontifici condonabant, ut eos immortalis Deo offerret atque a captivitate liberaret. Eos mox, ut ad pedes eius procubuerunt, sancta sacrarum manuum benedictione impertitos vinculisque solutos magno cum eorum gaudio dimisit. Iustitiae deinde vexillifer, quem ad sacrum pontificis pedes astare paulo ante demonstravimus, oportune iussus assurgit genibusque pro more flexis egregia militie insignia magna cum 260 civitatis gloria atque ingenti sui honore ab ipso pontifice reportavi. Pontifex nanque cupiens hac ipsa solenissima omnium consecrationis die Florentinum nomen multum admodum honestare prestantissimum virum omnium, qui in ipsa Florentinorum civitate eo tempore reperirentur, antea egregiis militie insignibus donare constituerat; quocirca illustri Ariminensium principi atque egregio imperatoris legato, dignioribus 265 personis, hoc quodcumque officium non indigne commisit, quorum alter de more aurata calcaria pedibus immisit, alter vero militarem ensem accinxit, quem spatam vulgato nomine appellant. Ita per hunc modum vir prestantissimus militaribus ornamentis honestatus, mox equestribus donatus insignibus, ad eundem sedis sue locum ad sanctos videlicet pontificis pedes revertitur. Dum hec interim agerentur, alter et magnus quidem 270 Romane ecclesie cardinalis aha quadam lectica delatus astante universo populo per sacra basilice loca hinc inde ceteris altius ferebatur, ut sanctorum apostolorum imagines basilice parietibus paulo superius depictas consecrationis oleo perungeret ac dignissime consecraret Pontifex autem, ubi satis consederat, demum assurgit, ut ad altare assisteret, ibique aliquantulum commoratus sacrum consecrationis oleum suis manibus assumpsit, quo 275 crebro altare hinc inde perfricuit ac linivit. Has sacras consecrationes sanctissimis orationibus ceu quodam divino sale divinitus condiebat. Sanctas deinde martirum reliquias, que super altare ut diximus astabant, propriis manibus suscipiebat variisque orationibus velut divino quodam condimento aspersas in altaris dietis dignissime recondebat. His igitur pie admodum peracti sanctissimas manus suas recentis primum 280 medulla panis pontificali ritu perfricuit; illustri deinde Ariminensium principe aquas aureo

vasculo religiosissime exhibente perlavit; postremo ad solium reversus consedit. Paulo deinde postea quam consedere visus est, ecce maturum dominici consecrandi corporis tempus oportune advenerat, quod eucaristiam Creci rectissime appellant. In cuius quidem sanctissimi corporis elevatione tantis armoniarum simphoniis, tantis insuper
285 diversorum instrumentorum consonantionibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid ob incredibilem suavitatem quandam in aures nostras insusurrare non inmerito viderentur. Quocirca eo tempore tantis equidem voluptatibus potitus sum, ut beata vita frui hic viderer in terris. Quod utrum ceteris astantibus accederit, non plane scio; de
290 me ipso idoneus testis sum. Perfectis igitur per hunc modum dignissimis universe consecrationis muneribus divinisque officiis omnibus religiosissime celebratis summus pontifex admirabili quadam pontificali indulgentia basilicam iam consecratam quot annis ea ipsa consecrationis die ut pote sanctissimo quodam ablutionis sale condivit. Quo absoluto e vestigio omnes ille et seculares et pontificales pompe eo ipso, quo paulo ante
295 venerant, ordine (egregium sane ac prorsus mirandum spectaculum) ad apostolicam sedem magnificentissime simul atque gravissime contenderunt.

Hec habui Angele suavissime, que de huiusmodi admirabilibus pompis in presentia ad te scriberem. Et si delicatissimas aures tuas implebunt, mihi profecto gratissimum futurum scias velim; sin minus, tu primum in culpa es, cuius gratia hec ipsa litteris mandare
300 adductus sum. Usque adeo deinde admirabilia fuerunt, ut venia mihi danda esse videatur, si incredibiles tantarum rerum apparatus verbis dignissime explicare non valui. His insuper accedit, quod ipsa eloquentie minime capacia esse manifestum est. Dabis igitur hanc veniam, si tibi viro eloquentissimo minus eloquens vel potius, ut verissime dixerim, ineptior in hac ipsa nostra adumbratione quam videri soleam apparuero.

Bibliográfia

- Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalatata. I. rész* Tudós-Takács János (ford.) Budapest: Gede Testvérek Bt., 2002.
- _____: *A teológia foglalatata. II. rész I.* Tudós-Takács János (ford.) Budapest: Gede Testvérek Bt., 2008.
- Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126.
- Baltzer, Rebecca: „Why Marian Motets on non-Marian Tenors? An Answer.” In: Terence Bailey, Alma Santosuosso (szerk.): *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*. London: Ashgate, 2007. 112-128.
- Bartha Lajos: *A csillagképek története és látnivalói*. Szentendre: Geobook Hungary Kiadó, 2010.
- Bent, Margaret: „Polyphony of Texts and Music in the Forteenth-Century Motet.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 82-103.
- _____: „The Trent 92 and Aosta Sources in Context.” In: Danilo Curti-Feininger, Marco Gozzi (szerk.): *I codici musicali trentini del quattrocento*. Trento: Libreria Musicale Italiana, 2013. 63-81.
- Bernstein, Lawrence F.: „Ockeghem the Mystic. A German Interpretation of Johannes Ockeghem.” In: P. Vendrix (szerk.): *Actes du XV colloque international d'études humanistes* 3 (Paris: 1998.) 811-841.
- Brand, Benjamin: „Singing from the Pulpit: Improvised Polyphony and Public Ritual in Medieval Tuscany.” In: Benjamin Brand, David J. Rothenberg (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond – Liturgy, Source, Symbolism*. Cambridge University Press, 2016. 55-71.
- Buji Ferenc: „Bevezetés Tauler misztikájába.” In: Buji Ferenc (szerk.): *Tauler: A hazatérés útjelzői, beszédek a misztikus útról*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2002.
- Burckhart, Jakob: *A reneszánsz Itáliában*. Elek Artúr (ford.) Budapest: Képzőművészeti Alap, 1978.
- Carpenter, Nan Cooke: *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. New York: Da Capo Press, 1972.
- Cumming, Julie E.: *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge University Press, 2004.

- Cusanus, Nicolaus: *A tudós tudatlanság*. Erdő Péter (ford.) Budapest: Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó
- Dammann, Rolf: „Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436).” In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. Olten: Urs Graf Verlag, 1964. 36-64.
- Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica Budapest, 1993.
- Du Fay, Guillaume: *Nuper rosarum flores*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/09 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- _____ : *Salve, flos Tuscae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (Ed.): *Opera Omnia* 02/10 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- _____ : *Missa L'homme armé*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia* 03/05 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- _____ : *Missa Ecce ancilla Domini – Beata es Maria*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia* 03/06 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- van Eck, Caroline: „Giannozzo Manetti on Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436.” *Renaissance Studies* 12/4. (1998: December): 449-475.
- Eckhart Mester: „Az örök születésről.” In: Scneler István (ford.) *Válogatott prédikációk*. 22. Budapest: Typotex, 2017.
- Fallows, David: *Dufay*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Kiss Ilona (ford.) Budapest: Typotex, 2005.
- Hagg, Barbara: „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988.): 361-373.
- _____ : „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music.” In: Tess Knighton, David Fallows (szerk.): *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Oxford University Press, 1992. 60-68.
- _____ : „The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 61 (2007.): 5-59.
- Hajnóczi Gábor: *Andrea Palladio*. Budapest: Corvina Kiadó, 1979.
- _____ : *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2002.

- Hamm, Charles: *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*. Princeton University Press, 1964.
- Higgins, Paula: „Love and Death in the Fifteenth-Century Motet. A Reading of Busnoy's »Anima mea liquefacta est/Strips Jesse«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 142-168.
- Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165.
- Hopper, Vincent Foster: *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. New York: Dover Publications, Inc., 2000. 95.
- Hugh of Saint-Victor: *Selected Spiritual Writings*. Squire, Aelred O. P. (ford.) New York: Harper & Row, Publishers, 1962.
- Huizinga, Johan: *A középkor alkonya*. Szerb Antal (ford.) Budapest: Athenaeum Kiadó, 1938.
_____ : *Herfsttij der Middeleeuwen*. In: L. Brummel (szerk.): *Johan Huizinga, Verzamelde werken*. 3. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1949.
- Jung, Jaqueline E.: *The Gothic Screen; space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*. Cambridge University Press, 2013.
- Kempis Tamás: *Krisztus követése*. Jelenits István (ford.) Rónay István előszava. Budapest: Ecclesia, 2007.
- King, Ross: *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. Makovecz Benjamin (ford.) Budapest: Park Könyvkiadó, 2008.
- Kristeller, Paul Oskar: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Takács Ferenc (ford.) Budapest: Magvető kiadó, 1979.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1989.
- Le Goff, Jacques: *Az értelmiség a középkorban*. Klaniczay Gábor (ford.) Budapest: Magvető kiadó, 1979.
_____ : *The birth of purgatory*. Arthur Goldhammer (ford.) Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Luko, Alexis: „Ockeghem's Aesthetic of Concealment. Varietas and Repetition in the Missa Quintitoni.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 61/1/2 (2011.) 3-24.

- Lütteken, Laurenz, Steichen, James: „The Fifteenth-century Motet.” (James Steichen, ford.)
In: Anna Maria Busse Berger, Jesse Rodin (szerk.): *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015.
- Lütteken, Laurenz: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle der Neuzeit*. Hamburg, Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1993.
- O'Brien, Conor: *Bede's Temple: An Image and its Interpretation*. Oxford University Press, 2015.
- Owens, Jessie Ann: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford University Press, 1997.
- _____: „Palestrina as Reader – Motets from the Song of Songs.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 307-328.
- Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991.) 221-275.
- _____: „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 104-121.
- _____: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. Cambridge University Press, 2012.
- Page, Christopher: „Reading and Reminiscence: Tinctoris on the Beauty of Music.” *Journal of the American Musicological Society* 49/1 (1996. Spring): 1-31.
- _____: *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*. Oxford University Press, 1997.
- Panofsky, Erwin: *Az emberi arányok stílustörténete*. Vekerdi László (ford.) Budapest: Magvető kiadó, 1976.
- _____: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Szegedy-Maszák Mihály (ford.) Budapest: Corvina Kiadó, 1986.
- _____: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomköréhez*. Szántó Tamás (ford.) Budapest: Corvina Kiadó, 1998.
- _____: „A »Kunstwollen« fogalma.” In: Tellér Gyula (ford.) *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.
- _____: „A művészettörténet viszonya a művészetelmülethez.” In: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Tellér Gyula (ford.) Budapest: ELTE BTK

Művészettörténeti Intézet, 2011. 108-133.

_____: „Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben.” In: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Tellér Gyula (ford.) Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011. 274-302.

Pavanello, Agnese: „The Elevation as Liturgical Climax in Gesture and Sound: Milanese Elevation Motets in Context.” In: Agnese Pavanello (szerk.) *Motet Cycles (c. 1470-c. 1510): Compositional Design, Performance, and Cultural Context. Journal of the Alamire Foundation* 1. (2017. 09): 33-59.

Perczel István: *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése. Szent Ágoston és Aranyászájú Szent János metafizikája és misztikája*. Budapest: Atlantisz, 1999.

Pesce, Dolores: „Beyond Glossing. The Old Made New in »Mout me fu grief / Robin m'aime / Portare«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 28-51.

Phelps, Michael K.: *A Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.X.1.11*. PhD disszertáció. New York University, 2008. (Kézirat).

_____: „The Pagan Virgin? Du Fay's *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. Middleton: American Institute of Musicology, 2015. 501-514.

_____: „Du Fay's Hymn Cycle and Papal Liturgy During the Pontificate of Eugene IV.” *Musica Disciplina* 54 (2009.): 75-117.

Planchart, Alejandro Enrique: „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay.” *Early Music* 16/2 (1988. May) 165-175.

_____: „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171.

_____: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368.

_____: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003: Summer) 305-357.

_____: „Papal Musicians at Cambrai in the Early Fifteenth Century.” In: Benjamin Brand (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond*. Cambridge University Press: 2016. 191-206.

- _____ : *Guillaume Du Fay. The Life*. Cambridge University Press, 2018.
- _____ : *Guillaume Du Fay. The Works*. Cambridge University Press, 2018.
- Powell, Newman W.: „Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux.” *Journal of Music Theory* 23/2 (1979. Autumn): 227-273.
- Rothenberg, David J: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. Oxford University Press, 2011.
- _____ : „The Gate that Carries Christ: Wordplay and Liturgical Imagery in a Motet from ca. 1300.” In: Benjamin Brand, David J. Rothenberg (szerk.): *Music and Culture of the Middle Ages and Beyond – Liturgy, Source, Symbolism*. Cambridge University Press, 2016. 225-241.
- Ryschawy, Hans – Stoll, Rudolf W: „Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores.” *Music-Konzepte* 60 (1988. Április): 3-66.
- Saucier, Catherine: „Acclaiming Advent and Adventus in Johannes Brassart's motet for Frederick III.” In: Ian Fenlon (szerk.): *Early Music History* 27. (2008. Október): 137-180.
- Strunk, Oliver: *Source Reading in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1950.
- Suso misztikus írásai*. Kulcsár F. Imre (ford.) Budapest: Kairosz Kiadó, 2001.
- Szent Ágoston: *A keresztény tanításról*. Városi István (ford.) Budapest: Szent István Társulat, 1942.
- Tacconi, Marica: *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore*. Cambridge University Press, 2005.
- Tacconi, Marica: „Manuscripts.” In: Tim Shephard, Anne Leonard (szerk.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2014. 163-170.
- Tatlow, Ruth: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today.” *Understanding Bach* (2006. 1): 69-85.
- _____ : *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. Cambridge University Press, 2015.
- Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001.

Autumn): 740-775.

Trumble, Ernest: „Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1988/42): 31-82.

Turner, Charles: „Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450.” *Music Analysis* 10/1/2 (1991. March-July): 89-124.

Upton, Elizabeth Randell: *Music and Performance in the Later Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306.

Veres Magdolna: *Profetikus beszédmód. Német jelenéssorozat és 1660 körüli magyar újraértelmezései*. PhD disszertáció. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2014. (Kézirat).

Vikárius László: „Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive. Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” *A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányára átdolgozott változata*. *Magyar Zene* L/1 (2012. február): 5-29.

Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészetéről*. Gulyás Dénes (ford.) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.

Vogel, Cyrille: *A középkori liturgia. Bevezetés a források tanulmányozásához*. Kátai Katalin (ford.) Budapest: Argentum Kiadó – ELTE BTK Vallástudományi Központ Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2016.

Warren, Charles W.: „Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet.” *The Musical Quarterly* 591 (1973. January): 92-105.

Wegman, Rob C.: „For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoy's »Anthoni usque limina«.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 104-121.

_____ : „Musical Offerings in the Renaissance.” *Early Music* 33/3 (2005. Aug.): 425-437.

Wittkower, Rudolf: *A humanizmus korának építészeti elvei*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.

Wright, Craig: „Du Fay at Cambrai. Discoveries and Revisions.” *Journal of the American*

- Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229.
- _____ : „Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550.” *The Musical Quarterly* 64/3 (1978. July): 295-328.
- _____ : „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 389-441.
- _____ : *The Maze and the Warrior*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Wright, Peter: „The Compilation of Trent 87 and 92.” *Early Music History* 1982/2 (1982.): 237-271.
- Žak, Sabine: „Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte.” *Die Musikforschung* 40.H.1. (1987. 1-3): 2-32.
- Zazulia, Emily: „Out of Proportion: Nuper rosarum flores and the Danger of False Exceptionalism.” *The Journal of Musicology* 36/2 (2019.): 131–166.

Internetes hivatkozások

A *Nuper rosarum flores* motetta kézirat forrásai és azok elérhetősége:

Modena B (α.X.1.11) (70v-71v)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/146/#/>

digitalizált: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>

Trent 92 (MS 1379 [92]) (21v-23)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/812/#/>

digitalizált:

https://www.cultura.trentino.it/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_%27400/814/sfoglia_codice/22660?Codice=Tr92

A dolgozatban hivatkozott egyéb művek kézirat forrásai:

Du Fay: *Salve, flos Tuscae gentis*

Modena B (α.X.1.11) (67v-68)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/146/#/>

digitalizált: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>

Du Fay: *Vasilissa ergo gadue*

Bologna Q15 (I-Bc Q.15) (276v-277)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/>

digitalizált: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q/Q015/

Trent 87 (MS 1374 [87]) (57v-58)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/807/#/>

digitalizált:

https://www.cultura.trentino.it/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_%27400/814/sfoglia_codice/22660?Codice=Tr87

Oxford 213 (GB-Ob MS) (132v-133)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/>

digitalizált: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsp+10,fa+,so+ox%3Aort%5Easc,scids+,pid+a4120d22-b62f-4b57-861d-43c839c790a0,vi+afad6535-f141-404e-a497-207530420221>

Du Fay: *Missa L'homme armé*

Lucca Kóruskönyv (I-La MS 238) (44.5-46v)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/196/#/>

digitalizált: <https://www.diamm.ac.uk/sources/4787/#/inventory>

Du Fay: *Missa ecce ancilla Domini – Beata es Maria*

MS Capp. Sist. 14 (76v-86)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1460/#/>

digitalizált: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.14 és

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.49

B-Br MS 5557 (50v-61)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1629/#/>

digitalizált: <https://uurl.kbr.be/1750158>

Du Fay: *Gaude virgo mater Christi*

Codex Sankt Emmeram (D-Mbs Clm. 14274) (05v-07)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/213/#/>

digitalizált: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00001643/images/index.html>

Bologna Q15 (I-Bc Q.15) (276v-277)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/>

digitalizált: [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q/Q015/)

[path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q/Q015/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q/Q015/)

Anonimus: *Porta preminentie / Porta penitentie / Portas*

Montpellier Kódex (F-MO H 196) (364-364v)

Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/888/#/>

digitalizált: [https://manuscripts.biu-montpellier.fr/vignettes.php?](https://manuscripts.biu-montpellier.fr/vignettes.php?GENRE[]=MP&ETG=OR&ETT=OR&ETM=OR&BASE=manuf)

[GENRE\[\]=MP&ETG=OR&ETT=OR&ETM=OR&BASE=manuf](https://manuscripts.biu-montpellier.fr/vignettes.php?GENRE[]=MP&ETG=OR&ETT=OR&ETM=OR&BASE=manuf)

Anonimus: *Musicorum collegio in curia / In Templo Dei / Avete*

A motetta szövegének forrása: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9456_GBAJY9909822)

[dc=W9456_GBAJY9909822](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9456_GBAJY9909822)

Ant. VII. *Quomodo fiet istud*

Antiphonale synopticum: <http://gregorianik.uni-regensburg.de/cdb/4563>

Intr. II. *Terribilis est locus iste*

Liber Usualis: <https://www.ccwatershed.org/2013/03/19/1961-solesmes-liber-usualis-online-free-pdf/>,

illetve: <https://archive.org/details/TheLiberUsualis1961>.

Du Fay (?): *Nuper almos rose flores* – szekvencia

MS Aedilium (Edili 151)

Biblioteca Medicea Laurenziana: <https://www.bmlonline.it/en/la-biblioteca/manoscritti-della-riserva/>

Terribilis est locus iste – introitus-dallam forrásai és internetes elérhetősége:

Porrentruy, *Bibliothèque cantonale jurassienne*, Ms. 18 (fol. 342.)

<http://www.e-codices.unifr.ch/en/bcj/0018/342>,

<http://cantus.uwaterloo.ca/chant/644752>

Interneten elérhető tanulmányok, cikkek, könyvek, szövegek:

Sancti Thomae de Aquino: *Summa Theologiae – Prima pars. qu. I.*

<https://www.corpusthomisticum.org/sth1001.html>

_____ : *Summa Theologiae – Prima pars. qu. III.*

<https://www.corpusthomisticum.org/sth1003.html>

Augustinus Hipponensis: *De civitate Dei.* <https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>

_____ : *Enarrationes in Psalmos.*

https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/index2.htm

_____ : *De Trinitate.* <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>

_____ : *De Sancta Virginitate.*

https://www.augustinus.it/latino/santa_verginita/index.htm

_____ : *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quator.*

https://www.augustinus.it/latino/commento_vsg/index2.htm

_____ : *Sermo 248.* <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm>

angol fordítás:

https://archive.org/stream/fathersofthechur009512mbp/fathersofthechur009512mbp_djvu.txt

_____ : *Sermo 252.*

https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_349_testo.htm

_____ : *Sermo 336.* <https://www.augustinus.it/latino/discorsi/index2.htm>

_____ : *De doctrina cristiana.*

https://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/dottrina_cristiana_2_libro.htm

Szent Ágoston: *Az Isten városáról.* A pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája.

(ford.) Budapest: 1859-1861.

https://kt.lib.pte.hu/cgi-bin/kt.cgi?konyvtar/kt04022402/3_0_2_pg_205.html

- Cartari, Carlo: *La Rosa d'oro Pontificia: racconto storico*. (Róma: Reverenda Camera Apostolica, 1681.)
https://books.google.hu/books?id=XTBHAAAACAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=Eugenius&f=false
- Chesterton, Gilbert K.: *Aquinoi Szent Tamás*. Budapest: Szent István Társulat, 1986.
 Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár:
http://www.ppek.hu/konyvek/Gilbert_Chesterton_Aquinoi_Szent_Tamas_1.pdf
- Cusanus, Nicolaus: Sermo 8.
<https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/fw.php>
[werk=40&lid=51669&ids=428458](https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werk=40&lid=51669&ids=428458) és <http://cusanus-portal.de/>
- Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. Jasper Hopkins (ford.) Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1985.
<http://www.jasper-hopkins.info/dialecticalmysticism.pdf> és
<https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werke.php>
- Hugh of St. Victor: *Didascalicon*. Jerome Taylor (fordította és a bevezetőt írta) New York and London: Columbia University Press, 1961.
https://archive.org/stream/didascaliconmedi00hugh/didascaliconmedi00hugh_djvu.txt
- Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. III.
<https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo3.html>
 _____: *Didascalicon*. V.
<https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html>
- Miller, Clyde Lee: *Nicolaus Cusanus*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*
<https://plato.stanford.edu/entries/cusanus/>
- Phelps, Michael: „Du Fay the Scribe?” kiadatlan írás
https://www.academia.edu/34058401/Du_Fay_the_Scribe
- Platon: *Timaios*. Kövendi Dénes (ford.) Budapest: Ponticulus Hungaricus, 2009.
<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/megcsapottak/timaiosz.html>
- Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6).
<http://www.parlando.hu/2019/2019-6>

Sándor László: Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a későközépkor zeneesztétikájában.

_____ : „Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen. A személyesség nyomai Du Fay Ave Regina caelorum kompozícióiban. I.” *Parlando* (2020/1.)

http://www.parlando.hu/2020/2020-1/Sandor_Laszlo.pdf

_____ : „Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen. A személyesség nyomai Du Fay Ave Regina caelorum kompozícióiban. II.” *Parlando* (2020/4.)

http://www.parlando.hu/2020/2020-4/Sandor_Laszlo.pdf

Tinctoris, Johannes: *De arte contrapuncti*.

<http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/#pane0=Edited>

Tinctoris, Johannes: *Diffinitorium musicae*. (*Terminorum Musicae Diffinitorium*.)

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINDIF>.

_____ : *De inventione in usu musicae. De effectu*.

<http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneeetusumusicae/#>

_____ : *Complexus effectuum musices*.

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCOM>

Egyéb internetes hivatkozások:

Francesco di Antonio del Chierico:

https://www.wikiwand.com/en/Francesco_di_Antonio_del_Chierico

Dionysius the Aeropagite: *On Divine Names*.

http://www.tertullian.org/fathers/areopagite_03_divine_names.htm#c9 és

http://www.documenta-catholica.eu/d_0450-0525-%20Dionysius%20Areopagita%20-%20On%20the%20Divine%20Names%20and%20the%20Mystical%20Theology%20-%20EN.pdf

Lexikon szócikkek:

Magyar Katolikus Lexikon Online:

„Aranyrózsa.” <http://lexikon.katolikus.hu/A/aranyr%C3%B3zsa.html>

„Gergely-naptár.” <http://lexikon.katolikus.hu/G/Gergely-napt%C3%A1r.html>

„Mária hét fájdalma.”

<http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20h%C3%A9t%20>

[%C3%A1jdalma.html](#);

„Mária hét öröme.”

<http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria%20h%C3%A9t%20%C3%B6r%C3%B6me.html>

„Oltalmazd alá futunk...”

<http://lexikon.katolikus.hu/O/Oltalmazd%20al%C3%A1%20futunk.html>

„Szegletkő.” <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szegletk%C5%91.html>

„Szentlélek ajándékai.”

<http://lexikon.katolikus.hu/S/Szentl%C3%A9lek%20aj%C3%A1nd%C3%A9kai.html>

„Szent Mihály.” <http://lexikon.katolikus.hu/M/Mih%C3%A1ly.html>

„Templomszentelés.” <http://lexikon.katolikus.hu/T/templomszentel%C3%A9s.html>

„Mária-monogram.” <http://lexikon.katolikus.hu/M/M%C3%A1ria-monogram.html>

Grove Music Online:

Bent, Margaret: *Dunstable*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008331?rskey=oJNBw&result=1>

Sanders, Ernest H.: *Gymel*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012086?rskey=mDSHNx>

A dolgozatban idézett és hivatkozott egyéb korabeli művek:

Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*. (1443–52; kiad. Firenze, 1485)

Leon Battista Alberti: *De pictura*. (c.1430-35; kiad. Basel, 1540)

Beda Venerabilis: *Homiliarum Evangelii*. (kézirat, 8. század eleje)

Beda Venerabilis: *De templo salamonis liber*. (kézirat, 8. század eleje)

Gilles Carlier: *Tractatus de duplici ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis*. (kézirat, Brüsszel, 1478-79)

Lapi Castelliunculi: *De curiae commodis Dialogus*. (kézirat, Ferrara, 1438)

Anon.: *Sacramentarium Gelasium* (kézirat, Róma, 8. század)

Sándor László: Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a későközépkor zeneesztétikájában.

Francesco di Giorgio: *Trattato di architettura, ingegneria a arte* (kézirat, c. 1470)

Francesco Giorgi: *De harmonia mundi totius*. (Velence, 1525)

Gianozzo Manetti: *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae*. (kézirat, 1436)

Gianozzo Manetti: *Vita di Nicolo V*. (kézirat, 1452-53)

Egidius de Murino: *De motettis componendis*. (kézirat, 14. sz. közepe)

Luca Pacioli: *Divina proporzione*. (c. 1498; kiad. Milano, 1509)

Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. (Velence, 1570)

Paulus Paulirinus de Praga: *Liber viginti artium*. (kézirat, c. 1460)

Richard de Sancto Victore: *Exegetica: De templo Salomonis ad litteram*. (kézirat, 12. század vége)

Sicardus of Cremona: *Mitrале*. (kézirat, c. 1200)