

Sándor László:

Szimbolizmus Du Fay korai Mária-motettáiban



*Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa*

„A korai flamand festészetben [...] a rejtett szimbolizmus módszerét minden egyes tárgyra kiterjesztették, akár ember alkotása volt, akár természeti tárgy. Általános elvként alkalmazták tehát, nem pedig csupán alkalmilag, akárcsak magát a naturalizmust. Valójában ez a két módszer alapvetően feltételezte egymást. Minél nagyobb örömet leltek a festők a látható világ felfedezésében és ábrázolásában, annál nagyobb szükségét érezték, hogy ennek a világnak minden porcikáját jelentéssel telítsék. [...] Végezetül – mint Suger mondaná – az egész világegyetemet betöltötte „a gyönyörűséges allegóriák ragyogása”; s a *Méroude-i oltárképen* levő *Angyali üdvözletről* valóban azt is mondták, hogy Isten, aki többé nincs jelen látható alakban, minden látható tárgyon átsugárzik.”¹

Erwin Panofsky a fenti idézetben a késő középkori művészi alkotómunka legfontosabb alaptermészetére, annak minden apró részletet átítató szimbolikus gondolkodására világít rá. Bár művészettörténeti példáit Panofsky a festészetből hozza, életszerű feltételezni, hogy a középkor jól ismert vonzódása a szimbólumok iránt nem korlátozódik a vizuális művészetekre. Az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy ha joggal feltételezzük is, hogy a hangzó műalkotások éppen annyi szimbólumot hordoznak, mint a festmények, szobrok, épületek, kimutatni őket nem egyszerű. Tekintettel arra, hogy a középkori zene elsődleges vokális természetéből következően vizsgálódásunk során szinte kizárólag szöveges zenével van dolgunk, célravezetőnek tűnik, a szöveg szimbolikájából kiindulni, mely szimbolika feltérképezése a korabeli teológiai művekkel és a szent hagyománnyal történő összevetése segítségével sikeresnek ígérkezik. Annál vitathatóbb a zene és a szöveg viszonyának kérdése, mert miközben joggal vagyunk kíváncsiak arra, hogy vajon reflektál-e a zene a szövegre és ha igen, akkor mindezt hogyan teszi, majdnem elkerülhetetlenül esünk a szövegfestés keresésének csapdájába. Az elemző tekintet egy-egy ritka esetben felfedezhet a 15. század vége előtt született zenékben szövegfestésnek tűnő zenei megoldásokat, noha e kompozíciós fogásokat a zenetörténet a reneszánsz végén, illetve a barokk korai szakaszaiban mutatja fel legelőször.²

Hasonlóan kényes kérdés a számszimbolika kimutatása és magyarázata a késő középkori motettákban, misékben. A szimbólum a leírt zenei hangok viszonylatában ekkor még leginkább

1 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. 292.

2 Az általánosan elfogadott vélemény szerint Josquin az első, aki szófestő figurákat alkalmaz. L.: Kirkendale, Warren: "Circulatio"-Tradition, "Maria Lactans", and Josquin as Musical Orator. *Acta Musicologica* 56/1. (1984. Jun.) 69-92. 83.

számok formájában tud megnyilvánulni, és ha komolyan vesszük azt a tényt, hogy a késő középkor, késő gótika alkotója szimbolikusan gondolkodik és alkotásának minden apró részletét szimbólummá igyekszik tenni, akkor elvileg joggal sejthetünk a zenemű minden olyan összetevője mögött, mely számként felírható tudatosan alkalmazott szimbólumot. A kérdést nehezíti, hogy a középkor zenéje – beleértve a többszólamú zenét is – improvizációs technikák mentén alakult ki és az improvizált zene mennyiségét tekintve minden bizonnyal még a 15. században is jelentősebb a leírt zenénél, *res facta*-nál. Az improvizált zene sokkal kevésbé alkalmas számszimbólum beállítására, példának okáért a hangjegyek számának figyelemmel követése rögtönzött éneklés közben gyakorlatilag lehetetlen. Arról nem is beszélve, hogy az improvizált ének egyszeri és megismételhetetlen, ilyen módon még abban az esetben sem érvényesülhetne a szimbólum kommunikációs rendeltetése, ha az énekelt hangjegyek száma történetesen archetipikus számszimbólum értékét adná ki. Az improvizáció örökségét, vagy inkább bizonyos pontokon az improvizációs jelleg érzetét a komponált zene is megőrizte. Ahogyan a palatáblára történő lejegyzés során a szerző csupán a dallammenet pillérhangjait írja le, majd a kódexpapírra történő letisztázáskor e pillérhangok közé díszítő motívumok szabadon áramló csoportjait illeszti, egyszerre alkalmazza a *res facta* és az improvizáció fogásait.³ Minden egyes mű esetében felmerül a kérdés, hogy e két összetevő közül melyik van jelen hatását és mennyiségét tekintve erősebben. Az adott mű teljes hangjegyszámának vizsgálatakor ugyanis kitűnik, hogy a szerző nem mindig kívánta ezt a legnehezebben kontrollálható számértéket szimbólummá tenni; számos olyan eset van, amikor lehetetlen egyértelműen kijelenteni, hogy odafigyelt-e a teljes mű, vagy egy nagyobb formarész, vagy akár egyetlen szólam hangjegyszámára valamely szimbólum érdekében, vagy sem.

A 15. század számszimbólumai teológiai alapokon, valamint a püthagoreus hagyomány töretlen tiszteletén nyugszanak.⁴ E két hagyomány között a legkevésbé sem volt ellentmondás, már az egyházatyák, különösen Szent Ágoston írásaiban kitűnik a püthagoreus számértelmezés talaján nyugvó, azzal összhangban lévő, mégis specifikusan keresztény kozmológia kialakításának igénye. A 15. századi művész alkotásaiban alkalmazott számszimbólumok legnépszerűbb irodalmi forrásai ekkor egyértelműen Szent Ágoston művei, köztük is elsősorban *A Szentháromságról*, *Az Isten városáról*, *A keresztény tanításról*, továbbá a *zoltármagyarázatok* és a *prédikációk*. E művek a korabeli kolostori és egyetemi könyvtárakban hozzáférhetőek voltak, akár csak az ezek nyomán, illetve ezek kommentárjaiként született egyéb teológiai művek, nem beszélve a 15. századi kortárs művészeti és teológiai irodalomról. A számszimbolika tehát meglehetősen jól dokumentálható és visszafejthető, különösen annak ismeretében, hogy a 15. századi építészeti irodalom – mindennek előtt említendő itt Alberti – előszeretettel foglalkozik e régi szerzők számszimbolikai eszme-futtatásaival az építészet arányrendszerére alkalmazva azokat. A zenei traktátusok ritkábban hoznak építészeti analógiákat, ám építészeti írások rendre hivatkoznak a zene és az építészet elválaszthatatlan szellemi kapcsolatára, ahogyan erről korábbi cikkeimben írtam részletesebben.⁵

Szimbólumra rámutatni, megnevezni és értelmezni egyfelől akkor van jogunk, ha azt

3 A témával kapcsolatban bővebben l.: Owens, Jessie Ann: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*. (Oxford University Press, 1997.)

4 A korabeli számszimbolika legfontosabb alapműve: Hopper, Vincent Foster: *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. (New York: Dover Publications, Inc., 2000.)

5 Sándor László: „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Magyar Tudomány* 2022/3.

teológiai tanítással párosítani tudjuk és a szimbólumot hordozó zenemű szövege, vagy liturgikus rendeltetése – ha van – e tanítással összhangba hozható, másfelől, ha az adott módon alkalmazott zenei (szám)szimbólumból sok hasonló található másutt, más kompozíciókban, más zeneszerzőknél. Jogunk van ugyanakkor szimbólumot sejteni egyes olyan pontokon is, melyek nem sorolhatók egyik fent említett kategóriába sem, hiszen a szerző maga is kitalálhat – a korszak hagyományos szimbolikai anyanyelvével összhangban – sajátos szimbólumokat, illetve beágyazhat a művébe szimbólumot oly módon, ahogyan azt senki sem tette őelőtte, itt ugyanakkor a bizonytalansági tényezőt vállalnunk kell és meg kell maradnunk a feltételezés szintjén, még ha igen valószínű feltételezésről lehet is szó.

A szimbólum kimutatásánál és értelmezésénél ugyanakkor lényegesen izgalmasabb és bizonyos szempontból sokkal fontosabb a szimbólumalkotás lélektana. Mi készíteti az embert szimbólum kitalálására és alkalmazására? Itt nyilvánvalóan valamifajta lelki-tudati tapasztalatot kellene keressünk, mely alapvetően különbözik a miénktől, hiszen a modern kor embere nem gondolkodik szimbolikusan. A szimbólumok magyarázatára éppen azért van szükségünk, mert a mi tudatunk a középkori emberétől teljesen eltérő szempontrendszerek szerint működik. A szimbólumteremtés titka a magyar *jelkép* szóból érthető meg leginkább. Egy „képről” van szó, ami valamit jelez. Ez a valami, a *Jelzett*, nem látható, nem érzékelhető. A korabeli teológiai, különösen a misztikus irodalomból azt is megtudhatjuk, hogy az érzékelhetetlenség oka egyfajta távolság, olyan távolság, mely az idő előrehaladtával növekszik, miközben valaha egyáltalán nem létezett. A távolság természetesen nem földrajzi, hanem lelki-tudati, melynek következtében az ember rászorul a *jelre*, mely a *Jelzettre* mutat, melyen keresztül a *Jelzett* „átsugárzik”. A távolság, pontosabban eltávolodottság tényének a korabeli szellemi ember tökéletesen tudatában van. Ennek okán válik jellemzővé a középkorra az a szemléletmód, mely az alkotást pótcselekvésként éli meg. „Ezért akar az ember hol ezt, hol amazt; hol bölcsességben gyakorolja magát, hol művészetben. Mivel az *Egyet* nem birtokolja, nem is jut a lélek soha nyugalomra mindaddig, amíg minden *Egy* nem lesz Istenben.” – tanítja Eckhart Mester.⁶ E gondolatnak ugyanakkor sokkal régebbi időszakokból is van már előzménye. Plótinusz írja a következőt:

Minden esetben azt találjuk tehát, hogy az alkotás és a cselekvés vagy a szemlélődés erőtlenségéből születik, vagy a szemlélődést kíséri. Erőtlenség, ha az embernek semmije sincsen azon kívül, amit csinált; a szemlélődést kíséri, ha van valami más, amit szemlélhet valami, ami előbbvaló és nagyobb az alkotásnál. Hiszen miért is választaná a képmást, mint az eredetit, ha egyszer képes az eredetit szemlélni?⁷

Az alkotó a „képmást” választja, méghozzá minduntalan, hiszen tudatában van az áthidalhatatlan

6 Meister Eckhart: „21. prédikáció.” In: Eckhart Mester: *Válogatott prédikációk*. Schneller István (ford.) (Budapest: Typotex, 2017.)

7 Πανταχοῦ δὴ ἀνευρήσομεν τὴν ποιήσιν καὶ τὴν πράξιν ἢ ἀσθένειαν θεωρίας ἢ παρακολούθημα· ἀσθένειαν μὲν, εἰ μηδὲν τις ἔχει μετὰ τὸ πραχθέν, παρακολούθημα δέ, εἰ ἔχει ἄλλο πρὸ τούτου κρεῖττον τοῦ ποιηθέντος θεωρεῖν. Τίς γὰρ θεωρεῖν τὸ ἀληθινὸν δυνάμενος προηγουμένως ἔρχεται ἐπὶ τὸ εἶδωλον τοῦ ἀληθινοῦ; https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post03/Plotinos/plo_en38.html 3.8.4. Plótinusz: *Enneászok*. 3.8. In.: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Horváth Judit, Perczel István (ford.) (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.) 69.

távolságnak, szüksége van tehát a jelre, a jelképre. A *Jelzett* egy, de a jel számtalan formájú lehet. Ezen az elven képes minden szimbólum valójában ugyanarra az egyetlen *Jelzetre* mutatni. Parafrázálva Panofsky mondatát: „Isten, aki többé nincs jelen látható alakban, minden szimbólumon átsugárzik.”

Kétrészes írásom második cikkében továbbra is Du Fay Mária-motettáival foglalkozom, és itt érdemes emlékezetünkbe idéznünk mindazt, amit a votív szertartások és az azokon elhangzó Mária-motetták kapcsán a szemlélődő lelkület megvalósulásának lehetőségéről leírtam. Itt ugyanis a szemlélődő tudatállapot viszonylatában figyelembe kell vennünk a szimbólumok jelenlétét is, és fel kell vetnünk e két tényező kapcsolatát. Plótinosz is a szemlélődés gyengeségével kapcsolatban említi a „képmás” fontosságát. Nagyon úgy tűnik, hogy a korabeli értelmiségi számára a szimbólum a szemlélődés segédeszköze, de egyszersmind következménye is volt. A felhangzó zenemű esetében a szöveg szimbolikája a hallgató számára felismerhető – feltéve, ha a bonyolult polifónia nem akadályozza a szöveg érthetőségét – a hangok szimbólumai, különösen számszimbólumai ugyanakkor csupán a kottát elemző tekintet számára tárulnak fel. A szemlélődés és a szimbólum kapcsolata tehát legalább két, egymástól lényegesen eltérő szempont mentén vehető fel, a szöveg, illetve a hangok lehetséges szimbolizmusa mentén, mindkettő esetében a következtetések levonásának bizonyos óvatosságát alkalmazva, mégis teljes joggal. A továbbiakban e két szempontot szem előtt tartva bemutatom Du Fay néhány korai Mária-motettájának legfontosabb és legjellemzőbb szimbólumait zenei és szövegi példákon keresztül.

7 – 77 – 3:4 – 4:3

A 7-es egyike a keresztény teológia legösszetettebb és legtöbbet magyarázott számszimbólumainak. Az univerzalitást, a világmindenséget leíró számértékként, ószövetségi, elsősorban salamoni szimbólumként, Krisztus-számként és Mária-jelképként egyaránt használatos. A 7-es számnak van azonban egyetlen olyan tulajdonsága, mely szinte minden magyarázó szövegben említésre kerül, nevezetesen a 3-as és a 4-es kölcsönhatásából történő származtatása. A 3-as és 4-es számokat természetesen nem csak összeadni lehet, hanem összeszorozni is, ilyen módon válik a 7-es elválaszthatatlan szimbólumpárjává a 12-es szám. A szimbólum univerzalitását mindennél jobban mutatja a hetek és hónapok rendje, vagyis az a tény, hogy az emberi élet idő-ritmusa e két, közös töből származó számértékhez igazodik. A 3-as és 4-es számmal végezhető műveletek szimbolikájával foglalkozó egyik legkorábbi írott példát 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.⁸

⁸ „Nec quoniam super duodecim sedes sessuros esse ait, duodecim solos homines cum illo iudicatuos 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:

A 7-es két részével a „teljes világegyetem szokott kifejezteni”, márpedig a teljes világegyetem áll egyfelől egy végtelen módon elvont, transzcendens, érzékelhetetlen valóságból, másfelől pedig egy érzékelhető, időbeli és anyagi világból. Az első létsík szentháromságos, vagyis számszimbóluma magától értetődően a 3-as, miközben a második létsík, a tulajdonképpeni e világ négyes, a négy elem, a négy évszak, a négy égtáj, a négy alapvérmérséklet jegyében áll, számszimbóluma tehát a 4-es.

A 7-es szám 3-4-es bontása a túlvilág-anyagvilág kettősségének hangsúlyozása. 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 összeszorozásával, és őt magát sem tudjuk egyjegyű számmal megszorozni anélkül, hogy az eredmény túl ne haladná a 10-es kört.⁹ 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.¹⁰ 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 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 adódik össze, mert a Szentháromság a földi négyességben manifesztálódik.¹¹ 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.¹²

Abban a pillanatban, hogy az Egyház elvont fogalma Szűz Mária alakjában válik személyessé, szinte elkerülhetetlenül válik a 3-4-es osztás és e két számjegy bármilyen sorrendben történő párosítása Mária-szimbólummá. A 7-es „szűz” szám (Martianus Capella), a lelket a testtel Mária kapcsolja össze, hiszen testet ad Isten Igéjének (Agrippa), a mindenség és az Egyház – ez utóbbi a középkorban Máriával azonosul – találkozik a 7-es számban Jézus inkarnációja során (Szent Tamás). Tekintettel arra, hogy a 12. századtól Szűz Mária tisztelete rendkívüli módon felerősödik, a 3-4-es szimbolika egy új elemmel gazdagodik, ez pedig nem más, mint Mária közvetítő szerepe (Mediatrice). Szűz Mária ugyanis nem csupán Isten Igéjét közvetíti az anyagvilág felé Istenanyasága révén, hanem a bűnbánó ember esdeklő imáját is képes továbbítani Szent Fia elé, ahogyan erről e cikk első részében volt is szó. Ezen a ponton értünk vissza a votív szertartások és az azokon megszólaló zenék kérdésköréhez, hiszen e közvetítő szerep leginkább a votív alkalmak liturgikus szövegeiben kerül kihangsúlyozásra. Éppen ezért, amikor a 3-4-es zenei szimbolikára

<https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>, 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

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

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

11 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.

12 Hopper, *Number Symbolism*, i.m.: 95.

példákat keresünk, célszerű ezt votív szertartásokra írott Mária-motettákban tennünk, ahogyan erre hamarosan sor is kerül. Nem lehet ugyanakkor említés nélkül hagynunk a korábbi cikkekben egyébként már említett gondolatot, nevezetesen azt, hogy a közvetítő szerep által megvalósuló kétirányú „mozgás”, az Ige „lefelé” történő sugároztatása, illetve az ima „felfelé” irányuló segítése összhangba kerül a középkor – és minden bizonnyal már sokkal régebbi korok – egyik legfontosabb metafizikai szimbólumával a megnyilvánultság minden szinten jelenlévő anabatikus-felszálló és katabatikus-leszálló mozgásával. E kétirányúság a felfogható és felfoghatatlan létezés minden szinten, az atomi rezgőmozgás végtelenhez közelítő kicsinységétől a „lélegző” Isten végtelen-közeli nagyságáig áthatja. Az analógiák sora egyik irányba – az érzékelhetőség, vagy legalább a tudati feldolgozhatóság határain belül – a lélegzéssel és a szívdobogáson át az elemi részecskék rezgőmozgásáig tart, e ponton a végtelenbe vész. A másik irány számot vesz az emberi élet sikeres és sikertelen szakaszainak folyamatos váltakozásáról, az egészség -betegség, a vidámság-szomorúság folyamatos pulzálásáról. További helyi értékkel emelkedve megjelenik az élet és halál, a megnyilvánulás – megnyilvánulatlanúság, mint az élő természet ki- és belégzésének analógiája. Tovább „emelkedve” az univerzum ciklikus mozgása már az értelmi befogadhatóság határán van, e ponton túl már csak a világegyetem létének és nemlétének, kitágulásának és összehúzódásának, mint az Isten lélegzésének felfoghatatlan titka húzódik.¹³

A 3-4-es Mária-szimbolika utolsóként említésre kerülő, ám annál fontosabb eleme a *kapu* (porta). A korabeli észjárás szerint Mária oly módon teljesíti be e mennyei közvetítő szerepét, hogy a kétféle létállapot, a 3-as és a 4-es között nyíló kapuban áll, ezen engedi belépni az anyagvilágba Isten megtestesült Igéjét és itt fogadja a bűnbánó lélek imáit is. *Tollite portas principes vestras / Nyisd fel kapuidat, királynő* – szól a graduálé szövege, ahogyan a kapu képzete számos egyéb Mária-szöveg elhagyhatatlan szimbóluma. Amint az Ige és az ima a kapun egyik, illetve másik irányba áthalad, ismételten megvalósul az anabaszisz-katabaszisz egyetemes lélegzőmozgása. E kérdéskör különös szépségű példájáról írtam doktori munkámban a *Montpellier kódex* egyik motettája kapcsán; e motetta oly szorosan kapcsolódik jelen témánkhoz, hogy fontosnak láttam a szóban forgó elemzést a disszertációból kiemelve e cikk függelékében közölni.

Du Fay két ízben zenésítette meg az *Alma redemptoris mater* antifóna szövegét, illetve használta cantus firmus-ként az említett antifóna-dallamot. Mindkettő a szerző korai cantilena-terméséhez tartozik és több mint valószínű, hogy mindkettő votív szertartáson hangzott el. Az 1-es jelű *Alma redemptoris mater* minden bizonnyal korábbi és az 1420-as évek elejére datálható, tekintettel arra, hogy a Bologna Q15-ös kódex legkorábbi kötetében jegyezték le. Az *Alma 1* több szempontból is kapcsolódik jelen alfejezet témájához, mielőtt azonban a darabban alkalmazott szimbólumokat feltárnák, célszerű egy pillantást vetnünk a motetta *cantus firmus*-aként használt antifóna dallamra. Természetesen eszünk ágában sem lehet egy gregorián dallamban szövegfestést, vagy dallamrajzolat-szimbolikát keresnünk – ez a gregorián-kutatás hivatalos álláspontjával ellenkező – így egyszerűen csak csodálattal állunk a dallamot indító terjedelmes melizma meglehetősen szabályos kupolaszerű alakja előtt:

13 Érdemes itt megjegyezni, hogy a görög αἰών (*aión*) szó a beláthatatlan idő, örökidő értelmében az idő ciklikusságának, önmaga kezdetéhez minduntalan visszatérő antik felfogását őrzi. Erről is hamarosan részletesebben esik szó.

Ant. V



Alma * Redemptoris
Mater, quae perva- a caeli por-

Bár az antifóna kezdő szavát *áldottnak* szokás fordítani, az *almus*, *-a*, *-um* melléknév valójában annyit jelent, hogy *tápláló* és csupán a tápláltság áldásos volta után átvitt értelemben nyeri el a *kegyes*, *áldott* jelentést. Az *alma* a Jézust tápláló, szoptató anyára utal, a *Maria lactans* hagyományra, melynek szerteágazó szimbolikájában e cikk keretei között nincs módom elmélyülni. Bár tudható, hogy az anyatej és egyáltalán minden tápláló folyadék, életet adó víz zenei szimbóluma Josquin után a dallam hullámvonal mozgása lesz, itt, ezen a ponton elvileg nincs még jogunk a dallammenet rajzolatába ilyen rejtett célzást belemélnünk.¹⁴ Az *Alma redemptoris mater* szövegét és dallamát Béna Hermann-nak tulajdonítja a szaktudomány, aki a 11. században élt szerzetes, tudós, matematikus, zeneszerző, zenetudós volt, márpedig a 11. században szófestésnek még nyoma sem lehet. Igaz ugyan, hogy Hermann mai szóval élve innovatív ember volt, kifejlesztett például egy szótagok és betűk segítségével működő kottairást, melyet azután a guido-i rendszer háttérbe szorított.¹⁵ Nem teljesen kizárható, hogy ez a furcsa dallamindító melizma-rajzolat Hermann szabadon szárnyaló fantáziájának eredménye, bár ennél többet erről nyilván nem mondhatunk; miközben azt is csak mint szubjektív asszociáció vehetjük számításba, hogy e kupolás dallamív egyebek mellett kapura is hasonlít.

Amit Du Fay kompozíciójának pár brevis hosszúságú kezdőszakaszára rápillantva megállapíthatunk, az az, hogy a Cantus egy darabig „szembe megy” a Tenorban intonált antifóna-dallammal, vagyis viszonylag szabadon szerkesztett tükörmozgást alkalmaz.



Cantus 1
Cantus 2
Tenor

Alma * Redemptoris
Mater, quae perva- a caeli por-

Du Fay: Alma redemptoris mater 1 – részlet: kezdő ütemek¹⁶

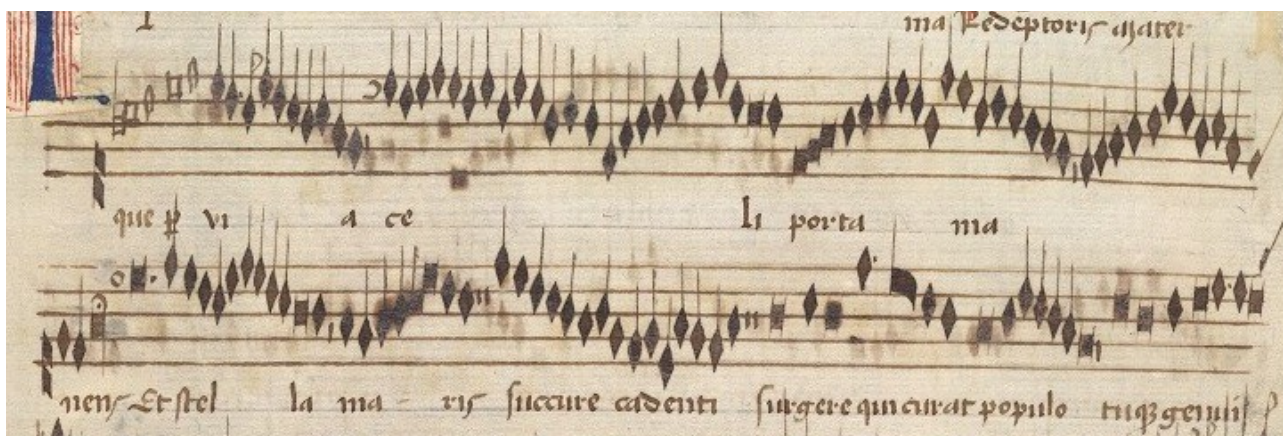
A Mária-szimbolika szempontjából legérdekesebb pillanat ugyanakkor kevéssel ez után következik,

¹⁴ A kérdéssel részletesen foglalkozik: Kirkendale, "Circulatio"-Tradition, "Maria Lactans", and Josquin as Musical Orator, i.m., 85.

¹⁵ Béna Hermann. Magyar Katolikus Lexikon <http://lexikon.katolikus.hu/B/B%C3%A9na%20Hermann.html>

¹⁶ Du Fay, Guillaume: *Alma redemptoris mater 1*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/01 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)

éppen azon a ponton, ahol a szöveg a „caeli porta”, „mennyei kapuja” frázishoz ér. Ugyan a felső szólamok elején a Bologna Q15-ös kódexben nincsen menzúrajel, a Tenor elé kiírt *tempus imperfectum maius* nyilvánvalóan igaz a többi szólamra is. A „caeli” „cae...” szótagja fölött (a szöveg aláírás itt pontosan olvasható, ezáltal vizsgálható, tekintettel arra, hogy a „cae...” szótag fölötti kezdőhangot szünet választja el az előzményeitől) menzúraváltás következik be, de csupán a Cantus-szólamban, innentől egy darabig, egészen pontosan a „stella maris” frázisig más sebességgel mozog a Cantus, mint a másik két szólam. Azon túlmenően, hogy ez a megoldás rendkívüli ritmikai komplexitást eredményez, a legfontosabb tény az, hogy a C jel 4:3 arányú gyorsulást eredményez az előzményekhez képest, ami által a Cantus a Tenorral és a Contratenorral 4:3-as viszonylatba kerül:



Du Fay: Alma redemptoris mater – részlet. I-Bc (Bologna) Q15 fol. 260v

E rendkívül szofisztikált megoldás „üzenete” teljesen világos: a 4:3-as viszonylat a számos egyéb Mária-szimbólum közt kifejezetten Szűz Mária közvetítő szerepére irányul, a Mediatrix-hagyományra, melynek jelképes megvalósulása a mennyet és földet elválasztó kapuban, a *mennyei kapujában (porta caeli)* történik meg.

Jelen témánkhoz kapcsolódik Du Fay *Gaude virgo, mater Christi* kezdetű cantilena-motettája is. A mű datálása problémás, mert miközben itáliai eredete nyilvánvaló, kérdéses, hogy Du Fay melyik itáliai periódusához tartozhat. Nosow még egyértelműen a firenzei motetták közé sorolja, Planchart ugyanakkor nem tartja kizártnak az 1420-as évek elejét sem, mint lehetséges keletkezési időszakot, ekkor Du Fay a Malatesta család szolgálatában állt.¹⁷ A motetta a kor egyik legnépszerűbb Mária-szövegét zenésíti meg, mely eredetileg minden bizonnyal szekvencia-szöveggént kezdte pályafutását, majd számos változatban önállósult és a órás könyvek, illetve magánimádságok egyik legkedveltebb költeményévé vált. A vers különböző változatainak hossza 6-tól 24 versszakig terjedő széles skálán váltakozik, Du Fay a legrövidebb, 6 versszakos verziót zenésítette meg. Az első öt versszak a *Gaude* szóval indul és Mária öt örömeinek hagyományos színtereit idézi fel: Angyali üdvözlés, Születés, Feltámadás, Mennybemenetel, Mennybevétel.¹⁸ A

17 Nosow, Robert: „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 104-121., illetve: Du Fay, Guillaume: *Gaude virgo, mater Christi*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/19 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)

18 Mária örömeinek száma a 15. században még semmiképpen sem 7. Szimbolikus jelentést keresünk az örömök

hatodik versszak a személyesség hangján, többszám első személyben szól azokról a lelki gyümölcsökről, melyeket Mária örömei a hívő ember számára teremnek. Ami a szimbólumok szempontjából számunkra jelen pillanatban a legérdekesebb, az a mű szerkezete. A motetta a 6 versszak alapján tagolódik 6 szakaszra, melyek bizonyos rövidülést, „gyorsulást” mutatnak. A szakaszok hossza longában számolva: 16-13-13-11-11-13; megjegyzendő, hogy az utolsó szakasz a hozzátoldott *Amen* miatt válik ismét hosszabbá, a hatodik szerkezeti egység *Amen* nélkül 8,5 longa hosszúságú volna. A szakaszok longa-értékeit összeadva végül az impozáns 77-es számot kapjuk.

2:3 – Stella maris

„A szám elemei pedig a páros és a páratlan, emez határozott, amaz meghatározatlan Az egy pedig, amely mind a kettőjükhöz tartozik mint virtuális szám páros is, meg páratlan is. A szám ugyanis az egységből ered és számok alkotják, mint mondtuk, az egész mindenséget. Mások ugyancsak ebből az iskolából azt mondják, hogy tíz alapelv van, s ezek ellentétként említik: véges és végtelen, páratlan és páros, egység és sokaság, jobb és bal, hím és nő, nyugvó és mozgó, egyenes és görbe, világosság és sötétség, jó és rossz, négyzet és oblongum [derékszögű négyszög].”¹⁹

E sorok Arisztotelész Metafizikájának I. könyvében, annak is az 5. fejezetében olvashatók, bár a fordítást az eredeti szöveggel összevetve az olvasó némileg zavarba jön. A fenti bekezdést ugyanis annak bizonyítása érdekében idéztem, hogy a páratlan számokat, sorukban elsőként a 3-ast a női minőséggel, a párosakat pedig, sorukban elsőként a 2-est a férfi minőséggel társító számszimbólum oly régi, hogy eredete az antik görög időkre nyúlik vissza, ám azóta is és mindmáig töretlenül őrzi az európai szellemtörténet. Meglepve tapasztalja az olvasó ugyanakkor, hogy Halasy-Nagy József ebben az 1932-ben megjelent fordításban az eredeti szöveghez képeset felcseréli a „páros” és „páratlan” szavak sorrendjét. Kérdés persze, hogy Arisztotelész sorrendje informatív-e, másként fogalmazva fontos-e *minden esetben*, hogy az ellentétpárok említésekor melyik tagot helyezi előre és melyiket hátra. Ha ugyanis fontos, akkor nála a véges-páros-egység-jobb-hím-nyugvó-egyenes-görbe-világosság-jó-négyzet láncolat fog egybefűződni egyfelől, a végtelen-páratlan-bal-nő-mozgó-görbe-sötétség-rossz-oblongum pedig másfelől. Ezzel szemben a hagyományos felfogás szerint az aktív, kezdeményező, Nap-szerű, férfias princípium a 3-as szám jegyében, míg a passzív, várakozó, befogadó, Hold-szerű női minőség a 2-es szám jegyében áll, és láthatóan a középkori szimbolika is így használja. Lehetséges, hogy Halasy-Nagy a későbbi korokban elterjedt felfogáshoz igazodva fordítja meg a sorrendet, azon az alapon, hogy Arisztotelész párjainak sorrendje irreleváns és véletlenszerű? Ez természetesen lehetséges, noha

számában azért is nehéz, mert ekkor még sem mennyiségük, sem tematikájuk nem volt kialakult, különböző vallásos közösségek különböző örömeikről emlékeztek meg. 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.

19 τοῦ δὲ ἀριθμοῦ στοιχεῖα τὸ τε ἄρτιον καὶ τὸ περιττόν, τούτων δὲ τὸ μὲν πεπερασμένον τὸ δὲ ἄπειρον, τὸ δ' ἐν ἐξ ἀμφοτέρων εἶναι τούτων □ καὶ γὰρ ἄρτιον εἶναι καὶ περιττόν□, τὸν δ' ἀριθμὸν ἐκ τοῦ ἐνός, ἀριθμοὺς δέ, καθάπερ εἴρηται, τὸν ὅλον οὐρανόν. ἕτεροι δὲ τῶν αὐτῶν τούτων τὰς ἀρχὰς δέκα λέγουσιν εἶναι τὰς κατὰ συστοιχίαν λεγομένας, πέρασ καὶ ἄπειρον, περιττόν καὶ ἄρτιον, ἐν καὶ πλῆθος, δεξιὸν καὶ ἀριστερόν, ἄρρεν καὶ θῆλυ, ἡρεμοῦν καὶ κινούμενον, εὐθὺ καὶ καμπύλον, φῶς καὶ σκότος, ἀγαθὸν καὶ κακόν, τετράγωνον καὶ ἑτερόμηκες:

biztos választ nem adhatunk rá, ugyanakkor szimbolikai vizsgálódásunk szempontjából nincs jelentősége, tekintettel arra, hogy a 2-3-as, vagy 3-2-es számszimbólum egyképpen alkalmas a férfi-nő kapcsolat, voltaképpen a *szerелеm* kifejezésére.²⁰

A Bologna Q15-ös jelű kódex II. kötetében található az extravagáns *Inclita stella maris* kezdetű cantilena, melyet Du Fay – részben a kódexben történt elhelyezése alapján – minden bizonnyal a római években, 1428 és 1433 között írt. A mű felső két szólama menzurális kánon, és itt e ponton máris szükséges tennünk egy kitérőt. A kánon ugyanis már önmagában véve is szimbólum. Maga a *canon* szó egyszerűen *szabályt, törvényt* jelent. Ebben az értelemben Mózes parancsolataira éppúgy alkalmazható, mint bármely zenei szabályszerűsége, és abban a pillanatban, amikor a zenei szövetben bárminemű algoritmus lép működésbe, mint a hangok egymásutánjának szervező elve, máris kánonról beszélhetünk. A középkorban a *canon* szót még nem feltétlenül az egymást utánzó, „imitáló” szólamok megjelölésére használták, noha hamar kiderült, hogy a lehetséges törvényszerűségek között szinte magától adódik egy ilyesfajta szólamok közötti kapcsolat létrehozásának lehetősége. Miközben a kéziratos forrásokban a *canon* legtöbbször a mű megszólaltatására vonatkozó *írott szabályt*, illetve *utasítást* takar, az egymást követő-utánzó szólamok megjelölésére inkább a *fuga* és az *imitatio* szavak használatosak. A *fuga üldözést*, míg az *imitatio utánzást, követést* jelent, ez utóbbi természetesen nagyon hamar telítődik teológiai tartalommal. A *követés* ugyanis már a korai teológiai írásokban is Krisztus követésére (*Imitatio Christi*, például Kempis Tamásnál), az *utánzás* pedig a Teremtő Isten utánzására vonatkozik. Amikor két szólam egymást utánozza és követi, jelképesen e két egymással összefüggő, valójában el sem választható teológiai alapvetés szólal meg a zene eszközeinek segítségével. A Fiú, a Második Személy misztériuma, aki „Isten az Istentől”, „Világosság a Világosságtól”, az „Atyával egylényegű”, természetes módon sugárzik át a kánon szimbolikáján.

A menzurális kánon, ha lehet, még egy szinttel emeli a kánon eleve mélyen szakrális szimbolikáját a metafizika felé. Itt ugyanis arról van szó, hogy a szerző a kánon-processzusnak alávétendő szólamot csupán egyszer kottázza le, a sor elejére ugyanakkor legalább két menzúrajelet kiír. Ha kétszólamú menzurális kánonról van szó, akkor a két énekes egyszerre kezdi el énekelni a dallamot, de nem azonos sebességgel. A két sebesség egymáshoz való viszonyáról, *arányáról* a menzúrajelek informálnak. A kétszólamúságot ebben az esetben az időkezelés generálja, ami annyit jelent, hogy a két dallam valójában tökéletesen azonos, igazság szerint nincs is két dallam, csupán egy, amiből viszont kettő van, az az *idő*. Hogy hogyan lehetséges két idő, illetve mit jelenhet mindez jelképesen, az persze nagy kérdés. Köztudott, hogy bár a magyar bibliafordítások gyakran alkalmazzák a „világ vége” terminust, Jézus minden esetben „idők végezetéről” beszél: ...καὶ ἰδοὺ ἐγὼ μεθ' ὑμῶν εἰμι πάσας τὰς ἡμέρας ἕως τῆς συντελείας τοῦ αἰῶνος. „...és ímé én ti veletek vagyok minden napon a világ végezetéig.” /Mt 28,20. Ritkán, de megjelenik a magyar

20 A 2-3-as szimbolika a pythagoreus hagyományra nyúlik vissza A teremtés, mint a páros és páratlan számok „nászának” eredménye különös hangsúlyt kap Alexandriai Philónnál. Philón a teremtés 6 napját a 2-es és 3-as princípium kölcsönhatásából (összeszorzásából) vezeti le. Igen beszédes, hogy a görög filozófiában a „sexus” és a „sextus” kifejezések azonos szótóvel rendelkeznek. Philón ezen túlmenően az 5-ös számot is hasonlóképpen magyarázza, csak míg a hatos a 2-es és 3-as összeszorzásának eredménye, addig az 5-ös e két szám összeadásáé. A témát részletesen tárgyalja: Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female.* PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat). 296-304.

változatokban az „idők végezetéig” fordítás, mely helyesebbnek tűnik, bár kérdéseket is felvet. Megjegyzendő, hogy az αἰῶνος – az αἰών, -ῶνος: 1. *korszak (életkor)* 2. *beláthatatlan idő* 3. *örökkévalóság* jelentésű főnévből képezve – egyes szám genitívusban van, a többesszámú alak αἰώνων volna. Mégis hagyományosan többesszámban fordítják, aminek talán az is az oka lehet, hogy a görög időfelfogás szerint – az Evangéliumok írói görög műveltségű emberek voltak – az idő önmagába visszatérő, körkörös, ciklikus jelenség, melyből ilyen módon nem egy van, hanem végtelen. Egy ponton Jézus is egyértelműen utal a több idő létezésére: „Διὰ τοῦτο λέγω ὑμῖν, πᾶσα ἁμαρτία καὶ βλασφημία ἀφεθήσεται τοῖς ἀνθρώποις, ἡ δὲ τοῦ πνεύματος βλασφημία οὐκ ἀφεθήσεται αὐτῷ οὔτε ἐν τούτῳ τῷ αἰῶνι οὔτε ἐν τῷ μέλλοντι.” „Még aki az ember Fia ellen szól, annak is megbocsáttatik; de aki a Szent Lélek ellen szól, annak sem ezen, sem a más világon meg nem bocsáttatik.” /Mt 12,32; valószínűleg pontosabb fordítás volna a „sem ebben az időben (korszakban, örökkévalóságban), sem másokban”. Miközben nyilvánvalóan lehetetlen pontosan kitapogatni a menzurális kánon időszimbolikáját – az itt felhozott bibliai érvek is csupán egy lehetséges magyarázatát kínálják a jelenségnek – a szimbólum mélysége és fajsúlya a rendelkezésre álló zenei példák alapján egyértelműnek tűnik. A technika szélsőértékét ugyanis egy olyan menzurális kánon jelenti, mely egy *Agnus Dei* tételben található, márpedig az Isten Báránya időszimbolikája a lehető legbonyolultabb és leggazdagabb a korabeli szakrális szimbólumok között.²¹ Pierre de la Rue *L'homme armé* miséjének második *Agnus* tételéről van szó, ahol az egyetlen dallam négy különböző menzúrajel segítségével fut le négy különböző sebességgel. A kézirat forrásra pillantva látszik az is, hogy a sorok elején nincsen kulcs, ugyanakkor van egy módosító jel. A szóban forgó tétel egyike a zenetörténet első rejtvénykánonjainak és egyben a késő középkori zeneszerzés legnagyobb szellemi teljesítményeinek:



Pierre de la Rue: Missa L'homme armé – Agnus 2. Br 9126 fol. 42R

A kulcs hiánya lehetővé teszi, hogy a dallamot különböző hangmagasságokról indítsuk el, a

²¹ Az Agnus Dei szimbolikájával és időszimbolikájával számos írás foglalkozik. Elsőként említendő: Wright, Craig: *The Maze and the Warrior*. (Cambridge: Harvard University Press, 2004.), valamint e sorok írójának előadása Du Fay *Balsamus et munda cera* kezdetű motettájáról: <https://www.youtube.com/watch?v=Nfvl-Xbt2rg>

módosító jel ugyanakkor leszűkíti a lehetséges kezdő hangmagasságok mennyiségét. A végeredmény egy szabályos négyszólamú misetétel, melyben disszonancia ugyan alig van, hangzása mégis rendkívül modern és szokatlan.

Pierre de la Rue *Agnus*-ának jelentőségét már a maga korában is látták, egyebek közt Glareanus a *Dodecachordon* példatárában közli a tételt a menzurális „játék” demonstrációjaként:

Petri Platenfis III uocum fuga ex unica ad Hypodorium.



Idem Petrus Platenfis Missam totam quatuor item uocū ex unica instituit. O Salutaris hostia, literis innuens cuiusque uocis & principium & finē. Cuius unū dūntaxat Kyrie adponere placuit cum inuoluntate resolutione, ut ex his Lector, quæ nimis multa sunt, reliqua facilius ad eandem formam discutiatur. Sanè uocū initia hinc IIII prodūtur literis, S.C.T.B. & S quidem supremæ uocis, nos Cātum uocamus, C. Contratenoris, nunc Altum nominant. T. Tenoris. B. Bascos. Finis etiam eiusdem, sed semicirculo tectis literis indicatur.

Glareanus: *Dodecachordon* – részlet. 445.

Helytelen volna ugyanakkor lebecsülnünk az *Inclita stella maris* kétszólamú menzurális kánonja mögötti szellemi teljesítményt a négyszólamú Pierre de la Rue-kánon ismeretében. A kor bonyolult konzonancia-szabályainak betartása és általuk a disszonanciák elkerülése egyáltalán nem kis feladat a menzurális kánonok esetében. Lehetséges, hogy Du Fay készített vázlatokat partitúraszerűen, két sorban, palatáblán, erről azonban semmi információnk sincsen. Csupán az egyetlen dallamsor áll előttünk a kéziratos forrásban, elején a két menzurajellel. Továbbá – és jelen témánk szempontjából ez az igazán érdekes – a két szólam eltérő idő-ritmusa, pontosabban a „két idő” egymáshoz viszonyított aránya szimbolikus értelmezés lehetőségét kínálja. Az első szólam, a gyorsabban haladó ugyanis *imperfectum*ban, a második, a lassabban haladó pedig *perfectum*ban van, e két sebesség és két menzuráció között 2:3 arány áll fenn.²² A két szólam közötti időbeli különbség mindamelllett nem 2:3, ugyanis a menzurajel csupán a brevisre van hatással, a kisebb értékekre nincs. A lassabb szólamban minden brevis három semibrevis értékre oszlik, míg a gyorsabban kettőre. A darab végére a lassabb szólam hátránya a gyorsabbhoz képest 3 és

²² A kéziratos forrásban mindezt egy latin nyelvű szöveges kánon adja az előadók tudtára: „Est fuga de se canendo de tempore perfecto et simul incipiendo. Et est concordans si placet absque contratenores.” „[A dallam] énekelvén üldözze önmagát perfect tempus-ban, egyszerre indítva. Ehhez illeszthető továbbá a contratenor tetszés szerint.”

egyharmad longa.

A 2-3-as viszony – ahogyan a fejezet elején említettem – a szerelem primordiális számszimbóluma. Mi köze lehet egy Mária-motettának, pontosabban a motetta szövegének a szerelemhez? David J. Rothenberg rendkívüli alaposságú művet írt a középkori Mária-tisztelet zenei-költészeti szimbólumairól, melyben temérdek zenetörténeti, költészeti és ikonográfiai adat segítségével bizonyítja, hogy a szerelmi líra és a Mária-tisztelet jelképvilága a késő középkor évszázadaiban gyakorlatilag megkülönböztethetetlen.²³ E jelenség bibliai alapja ismételt az Énekek Éneke – ahogyan erről e cikk első részében bőségesen esett szó –, illetve az a sajátos gondolkodásmód, mely a *sponsa* és *sponsus* elvont alakját megszemélyesíti Máriaként és Jézusként, és a legkevésbé sem jön zavarba attól, hogy az anya-fia kapcsolatot jegyespárként is szemlélhesse. Az a jelkép, amely az *Inclita...* kezdetű motettában a szerelmi jelképrendszer keresését jogossá teszi, nem más, mint a *stella maris, tengernek csillaga*.²⁴ A szöveg számos ismert Mária-attribútumot megnevez, bőségesen árasztja a könnyen és nehezebben értelmezhető költői képeket, bővelkedik szójátékokban. Az alábbiakban az eredeti latin verset és Holford-Strevens angol fordítását közlöm:²⁵

Inclita stella maris, nescia virgo maris
Alteriusque paris, quae sine labe paris
Almifluo more subveniendo more
Nos revelans a vae per Gabrielis ave.

Renowned star of the sea, maid ignorant of man and of any other your peer that bears without stain, in bounteous wise, with succor for our tarrying, relieving us from woe by Gabriel's "Hail."

Verbigenam solum, quem colit omne solum,
In Sathanae collum tis acuendo collum,
Per decus ingenium proripis in genium,
Quo stupet ingenium, cum fluat in senium.

The Only Wordbegotten, whom all the earth worships, sharpening your distaff against Satan's neck, by the modest(?) beauty you rush into the spirit, whereat the mind is amazed, since it runs to old age.

Schema novae legis disseris atque legis,
Ut genitrix regis caelica summa regis
Praecipiens superis atque sedens super hiis
Daemoniis dominans, hiis inhibendo minans:

You declare and expound the form of the new law; as the King's mother you rule the heavens above, commanding the angels and sitting above them; coercing the demons, restraining them by threats.

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

24 A *stella maris* szerelemi-erotikus szimbolikájáról, valamint görög-római eredetéről (Aphrodite-Venus) ugyancsak egy korábbi cikkemben írtam részletesen: „Motetta a templomban, templom a motettában.” Kibővített változat: <http://sandor-laszlo.hu/wp-content/uploads/2022/11/Sandor-Laszlo-Motetta-a-templomban-templom-a-motettaban-Mirandas.pdf> 17-18.

25 Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 120-121.

<i>Quisque throno parent, hinc tibi vota parent</i>	And hence let your throne's subjects ready their prayers for you to be
<i>Tis adigenda seris, quae bona tanta seris.</i>	gathered by bolts(?), that strew so much good. When I become ash, I
<i>Dum cinis eveniam, te precor inveniam,</i>	pray I may find that you are bringing me mercy from above, and that
<i>Ferre mihi veniam desuper, ut veniam.</i>	I may come (to you).
<i>Amen.</i>	Amen

Különös szépségű, noha egyáltalán nem szokatlan, hogy az utolsó strófa egyes szám első személybe vált és a hívő lélek saját könnyörgését önti szavakba. A Mária-költészet e személyes dimenziója mindig is nagyon erős volt és talán ez is magyarázhatja a motetta imamalom-szerű hangvételét, mindvégig egyöntetű, szakaszokra nem tagolódó folyamatos áradását. Mindez a kánonszerkesztés sajátosságaiból valamennyire adódik is. A menzurális kánon esetében a disszonanciák elkerülése lényegesen könnyebb abban az esetben, ha a darab végig azonos tonalitású, esetünkben D-központú. Mai szóhasználattal fogalmazva d-fríg tonalitást érzünk, Bessler ugyanakkor javasolja a B_♭ módosítójel alkalmazását.²⁶ Miközben a darabon belüli módosítások, zenetudományi terminológiával élve *musica ficta* alkalmazása nem tilos, valószínűleg Bessler a folyamatosan jelenlévő B_♭ használatával nem jár jó nyomon. Példának okáért a *stella* szó *la...* szótagján létrejövő D-H nagy szext a korabeli ízlés szerint valószínűleg közelebb állt a konszonancia-érzethez, mint a D-B. Esetenként azonban Planchart is javasol *ficta*-t, például a *paris* szónál a tritónusz elkerülése érdekében:

The image shows a musical score for a section of 'Inclita stella maris' by Du Fay. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in mensural notation with Latin lyrics: 'si - - - ne la - be pa - ris Al - mi - flu - ris, quae si - - - - ne la -'. The second staff is a lute line in mensural notation with a bass clef. The third and fourth staves are empty. The number '13' is written above the first staff.

Du Fay: *Inclita stella maris* – részlet

Ugyancsak a kánon szükségszerű hozadéka a tételen belüli menzúraváltások hiánya. A menzúraváltás megzavarná a kétféle időfolyamat kölcsönhatását. Ha cél volt egy meditatív, imamalom-szerű zenei anyag létrehozása – hogy így volt-e, természetesen nem tudjuk – arra a menzurális kánonnál jobb eszközt Du Fay aligha találhatott volna.

Az *Inclita stella maris* többféleképpen énekelhető, hiszen a szöveges utasítás is megjegyzi, hogy a Contratenor csak akkor illesztendő a kétszólamú kánonhoz, „ha tetszik” (*si placet*). A kánon

²⁶ Du Fay, Guillaume: *Inclita stella maris*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/20 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 10.

minden bizonnyal énekelhető önmagában is, két szólamban, Contratenor(ok) nélkül, ebben az esetben a mű egysoros kottaként realizálódik. A Contratenor szólamok csupán a motetta szonoritásának gazdagítása érdekében kerültek a dupla kánondallamhoz.

Érdeemesnek bizonyult magát a kánondallamot behatóbb számtani elemzésnek alávetni, olyan számszerű tervezettség került ugyanis ilyen módon napvilágra, ami legalábbis figyelemre méltó. A hosszú, folyondárszerű dallam számos, egy levegőre könnyen énekelhető strófából áll, melyeket szünetek választanak el egymástól. A dallam egészen pontosan 49, tehát 7×7 ilyen szakaszból áll. A kis szakaszok hossza változatos, ahogyan ezt az alábbi táblázat demonstrálja:

Szakasz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Hangjegy	17	16	9	16	19	5	24
Sz.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
H.	7	3	10	7	7	5	9
Sz.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.
H.	4	3	4	6	7	13	18
Sz.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.
H.	7	10	9	8	16	3	3
Sz.	29.	30.	31.	32.	33.	34.	35.
H.	4	11	4	3	4	5	5
Sz.	36.	37.	38.	39.	40.	41.	42.
H.	8	3	11+7(Amen)	7	9	8	5
Sz.	43.	44.	45.	46.	47.	48.	49.
H.	7	13	7	7	5	19	7

A 38. szakaszon belül kezdődik a gigantikus hosszúságú Amen. Mint általában, itt sem lehet egészen pontosan megmondani, mely szótag mely hangra esik, a Q15-ös kódexben az Amen „A”-ja a 38. szakasz 11. és 12. hangja között látható. Amit tudni lehet, hogy a Q15 egyetlen másolója nagyon jól ismerte Du Fay műveit és gyakorlatilag a szerző teljes addigi motetta-terméséhez hozzáférése volt, valószínű, hogy viszonylag precízen másolta a feltehetően eredeti kéziratos forrást.²⁷ Teljes bizonyossággal természetesen ettől még nem társíthatunk egy szótagot vagy hangzót konkrétan egy bizonyos hanghoz, de ebben az esetben talán éppen a szimbolikai elemzés juttathat bennünket eredményre. Ha ugyanis az Amen a 38. szakasz 12. hangján indul, akkor a kánon-alapdallam hangjegyszáma Amen nélkül 323, az Amen-é 101, a teljes dallam hangjegyszáma pedig 424. Ehhez hasonló precíz – és feltehetően tervezett – tükörszám-rendet korábban a *Nuper rosarum flores* motettában találtam, pontosabban talált Hans Ryschawy és Rudolf W. Stoll.²⁸ Érdeemes hozzátenni persze, hogy a 323-as szám a 2-3-as szerelmi számszimbólumot mindkét irányban tartalmazza. A *Nuper* esetében a hangjegyszámok a szakaszok határai miatt egyértelműek, itt az Amen csak hozzávetőlegesen meghatározható elhelyezése miatt nem. Azt ugyanakkor tudjuk, látjuk, hogy a tükörszámokkal való játék közkedvelt terepe volt a korabeli számalapú zeneszerzői

27 Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay. The Life. The Work.* (Cambridge University Press, 2018.) 61.

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

gondolkodásnak, hiszen amennyiben két háromjegyű tükörszámot összeadunk, az eredmény is tükörszám lesz, könnyű tehát ilyen módon számszerű kapcsolatot teremteni a mű kisebb szakaszai, illetve egésze között. Amennyiben a tükörszám értéke szimbolikusan is összecseng a szöveg tematikájával, az ilyesfajta tudatos „játék” feltételezése egyáltalán nem alaptalan.

Az *Inclita...* tehát két ponton prezentálja a szerelem 2-3-as szimbolikáját, a menzurális kánon időarányában és az Amen nélküli dallamsor 323-as hangjegyszámában. A két megoldáshoz hasonlóakat Du Fay-nál máshol is találunk, a szimbólumok használata konkrétan az *Inclita...* esetében viszont egyedi, miközben tehát jelképi magyarázata nem alaptalan, a bizonytalanság bizonyos mértékét vállalunk kell.



Robert Campin: Angyali üdvözlés. Mérode-i oltárkép. 1427. Metropolitan Museum of Art

Függelék: A portare-motetták

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*, vagy *et gaudebit*. Ezeket a motettákat Dolores Pesce önálló csoportba sorolja és *portare-motetták* néven említi.²⁹

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 kiemelni 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.³⁰ 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

29 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.

30 A *Porta preminentie* / *Porta penitentie* / *Portas* motetta vizsgálatánál David J. Rothenberg gondolatmenetét követem. 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.)

TRIPLUM

Kiválóság kapuja,

makulátlan [szűz]
csodálatos szülésed által
az örömnék 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
elűzvén a földeknek sötét árnyait
ragyogó hajnalcsillag fényével.

Kiválóság kapuja,

vezess minket a mennyekbe
a szent **kapukon** át.³¹

TENOR

Kapuk / Hordozod

Első ránézésre is látható, hogy a két költött szöveg kereszt-hivatkozást 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 szótövéét 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.³² A Montpellier szójátékai a legmélyebb teológiai tanításokat rejtik szimbólumok és szóösszefüggések mögé, nem hagyva kihasználatlanul a szójatek fogalmának olyan elválaszthatatlan tartozékait sem, mint amilyen a szavak hangzásának hasonlósága: a *preminentie* és *penitenite* 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

31 Mindkét szöveg saját fordításom.

32 i.m., 225.

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* (egy-egy szám második személyben), vagy *kapuk* (többszámban) 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 összezsugorítja 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 graduálé-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 üdvözlés két megjelenésénél, vagyis március 25-én és advent második vasárnapján, továbbá – és számunkra ez az igazán érdekes – a templomszentelés liturgiájában.³³ A *porta* szó ebben a pillanatban latens módon a templom 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.³⁴

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 *elevatio-motetta* szólt éppen akkor.³⁵ A mise tanító részének lezárultával a szentélyrekesztő kapuja is bezárult,

33 i.m., 235.

34 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, egyszerre mind a laikus hívőt a magasabb spirituális szintre. Jaqueline E. Jung a következőképpen fogalmazza meg ugyanezt: „Mindamellet egyáltalán nem esik nehezünkre úgy tekintenünk egy ilyen építményre, mint amely megszakítja a fizikai templom egységét, de egyszerre mind 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.

35 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*

konkrétan is és jelképesen is.³⁶ A szentélyrekesztő ajtaja természetszerűleg 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 „feltárulhasson”, 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 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 helytakarékosságból 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.³⁷

Cultural Context. Journal of the Alamire Foundation 1. (2017. 09): 33-59.

36 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.

37 Szent Ágoston: *A Szentháromságról*. IV/4. Gál Ferenc ford. (Budapest: Szent István Társulat, 1985.)

361. 362

Porta p̄minencia
e carens contagio
partu nuro p̄bens
mirum uter gaudio
gabrielis nunci ac
dis angelico porta
penitentie p̄gnas cō

Porta penitenti
e p̄ quam sol iusticie
refulget a cardine
celi fugans teneb̄s
terre lucenti sydere
porta p̄minencie

Portas.

Porta preminentie / Porta penitentie / Portas
F-MO H 196 (Montpellier kódex) fol. 362r

IRODALOM

- Szent Ágoston: *Az Isten városáról*. XX.5. A pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája. (ford.) Budapest: 1859-1861.
web: https://kt.lib.pte.hu/cgi-bin/kt.cgi?konyvtar/kt04022402/3_0_2_pg_205.html
- _____: *A Szentháromságról*. Gál Ferenc ford. Budapest: Szent István Társulat, 1985.
- Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126.
- Augustinus: *De civitate Dei*. XX.5. web: <https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>
- Béna Hermann. Magyar Katolikus Lexikon <http://lexikon.katolikus.hu/B/B%C3%A9na%20Hermann.html>
- Du Fay, Guillaume: *Alma redemptoris mater* 1. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/01 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- _____: *Gaude virgo, mater Christi*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/19 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- _____: *Inclita stella maris*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 01/20 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- Eckhart Mester: *Válogatott prédikációk*. Schneller István (ford.) Budapest: Typotex, 2017.
- Holford-Strevens, Leo: „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.
- Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female*. PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat)
- Kirkendale, Warren: "Circulatio"-Tradition, "Maria Lactans", and Josquin as Musical Orator. *Acta Musicologica* 56/1. (1984. Jun.) 69-92.
- Nosow, Robert: „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 104-121.
- Owens, Jessie Ann: *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford University Press, 1997.
- 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.
- 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.
- 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.

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

_____: *Guillaume Du Fay. The Life. The Work.* Cambridge University Press, 2018.

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: April): 3-66.

Sándor László: „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Magyar Tudomány* 2022/3.

_____: „Motetta a templomban, templom a motettában.” Kibővített változat:

<http://sandor-laszlo.hu/wp-content/uploads/2022/11/Sandor-Laszlo-Motetta-a-templomban-templom-a-motettaban-Mirandas.pdf>

Trumble, Ernest: „Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1988/42): 31-82.

Wright, Craig: *The Maze and the Warrior.* Cambridge: Harvard University Press, 2004.



*Az alkotó műve
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
támogatásával jött létre*