

Sándor László:

Du Fay: *Ecclesiae militantis* – egy menzurális motetta fiziognómiája



Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa

1431. március 3-án Rómában pápává választották Gabriele Condulert, a velencei születésű ágostonos szerzetest, pápai diplomatát, kincstárnokot, jegyzőt. A koronázásra bő egy héttel később, március 11-én került sor a Szent Péter-bazilikában. A jelenleg leginkább elfogadott teória szerint Du Fay *Ecclesiae militantis* / *Sanctorum arbitrio* / *Bella canunt gentes* / *Gabriel* / *Ecce nomen Domini* szövegkezdetű motettája e nevezetes eseménnyel összefüggésben íródott, elhangzásának dátuma azonban vita tárgyát képezi. A felső három szólam szövegének tartalma alapján első pillantásra egyértelműnek látszik, hogy a motetta konkrétan a koronázási ünnepségre készült és minden valószínűség szerint – mint ahogyan ez más hasonló egyháztörténelmi, egyház-diplomáciai eseményeken lenni szokott – a koronázási mise keretében hangzott el. Tekintettel arra azonban, hogy az *Ecclesiae militantis* esetében nem csupán Du Fay, hanem egyáltalán a korszak egyik legkomplexebb és legnehezebben énekelhető motettájával van dolgunk legalábbis kérdéses, hogy a konklávé döntése és a koronázás között eltelt 8 nap alatt emberi számítás szerint lehetséges-e egy ilyen fajsúlyú és bonyolultságú motetta megkomponálása és bepróbálása. Ezt a kérdést teszi fel Planchart is, és tekintve, hogy válasza egyértelmű *nem*, felveti annak lehetőségét, hogy a motetta a koronázás első évfordulóján, vagyis 1432. március 11-én szólalt meg először.¹ Ez utóbbi lehetőség teljesen életszerű, ismerve a korszak vonzódását az évfordulók megünnepléséhez – az újonnan beiktatott pápa a 14. századtól kezdve például viasz Agnus Dei-medálokat ajándékoz arra érdemesnek talált egyházi személyeknek, mely gesztusát ezután pontifikátusának minden hetedik évében megismétli – de hangsúlyozni kell, hogy az *Ecclesiae militantis* elhangzási időpontjával kapcsolatban semmilyen konkrét adat nem áll rendelkezésünkre.

A motetta ötszólamú és ötszövegű, vagyis minden egyes szólama más-más szöveget hordoz. A két Tenorban két különböző gregorián dallamkivágat fut, a felső három szólamban pedig latin nyelvű költeményeket találunk egyértelmű utalásokkal IV. Jenő személyére, a koronázási eseményre és a pillanatnyi történelmi-politikai környezetre. Az *Ecclesiae militantis* egyetlen kézirat forrásban, a Trentói 87-es jelű kódexben maradt fenn,² de furcsa módon két külön részletben, egymástól mintegy 10 fólióval elválasztva található a kéziratban. A 85v-86r oldalakon látható a motetta Cantus II szólamának nagy része, a Cantus I befejezése, valamint a két Tenor kétféle lejegyzésben; értelemszerűen ez a dupla oldal a lejegyzés második része, noha a kódexben

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

2 I-TRbc MS 1374 [87] (Trent 87) [Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio](#), Trent (Trento), Italy

korábbra került. A 95v-96r oldalakon találjuk a Cantus I nagy részét, a Cantus II befejezését, valamint a Contratenort. Ez utóbbi szólam, bár háromszor kell megszólaljon – erre utal a Contratenorok végén található latin nyelvű kánon is – csupán kétszer került lejegyzésre, ráadásul e kettő a Contratenor első és harmadik megszólalása, míg a második megszólalás nincs lekottázva. Ha a két dupla oldalt úgy illesztjük egymás fölé, hogy a kódexben később található lapot tesszük fölültre, akkor folyamatában olvashatóvá válik mindkét Cantus szólam. Valószínű, hogy a motetta eredetileg így lett lemásolva, rejtély, hogy miért „vágták” ketté és miért illesztették fordított sorrendben és egymástól jelentős távolságban a kódexbe.³



1. kép. Du Fay: Ecclesiae militantis – Trent 87 fol. 85v-86r, 95v-96r. Az eredeti formátum rekonstrukciója

3 A „kettévágás” kifejezés alkalmazása az idézőjel dacára nem kizárólag irodalmi, ugyanis a Cantus I és a Cantus II szólamok oldaltörése brevisen belülrre esik, ami nem fordulna elő, ha a két szólamrészletet eleve két külön lapra szánták volna. Úgy tűnik, hogy a motetta ebben az esetben egyetlen nagy méretű és álló formátumú lapra lett lemásolva eredetileg.

Ha a kéziratban az *Ecclesiae militantis* motetta két részlete közötti területre pillantunk, azt látjuk, hogy a két motetta-fél felől „befelé” haladva Kyriék vannak – valaha ezek is egy fólión lehettek – majd legbelül francia nyelvű chanson-ok. Tudható, hogy a 87-es trentói kódex több lépcsőben, legalább három korábban már létező kötetből, illetve több kisebb hozzátoldásból állt össze és nyerte el végleges formáját valamikor a 15. század közepén.⁴

Peter Wright a kézirat alapos vizsgálata alapján a kódex első kötetének scriptoraként Johannes Lupi-t azonosította, aki 1447 és 67 között működött Trentóban papként, orgonistaként. Lupi Du Fay életművének jelentős részéhez hozzáférhetett, az sem kizárt, hogy személyesen ismerte a zeneszerzőt. Ennek tudatában a lejegyzés egyértelmű furcsaságait és gyakori hibáit csakis a sietségnek tudhatjuk be, valószínűtlen, hogy Lupi Du Fay bizonyos sajátos megoldásait félreértette volna. Du Fay eredeti kéziratában, mely Lupi forrásául szolgálhatott a két Tenor, illetve a Contratenor minden bizonnyal csupán egyszer volt leírva és el lett látva a Tenorok esetében hat, a Contratenor esetében három menzúrajellel, valamint a szöveges kánonnal. Lupi valószínűleg nem bízott abban, hogy a németalföldi szerzők műveiben járatlan észak-itáliai, illetve a Habsburg udvarhoz tartozó kórusok helyesen értelmezik majd Du Fay rejtvénytyszerű Tenor-lejegyzését, ezért a két Tenort kétféleképpen is leírta, fölül mindkét Tenort háromszor-háromszor tüntette fel két menzúrajelet illetve mindegyikhez, alul pedig – Du Fay kéziratát feltehetően hűségesen lemásolva – egyszer kottázta le őket és hat menzúrajelet írt eléjük. Az ugyanakkor rejtély, hogy a Contratenor három megszólalása közül miért éppen az első és a harmadik került be a kódexbe, az a két elhangzás, melynek menzúrajele azonos. Jól látható, hogy a lapon nem volt hely a három elhangzásnak, de az első és a második menzúraváltás közötti átmenetet praktikusabb lett volna vizualizálni.

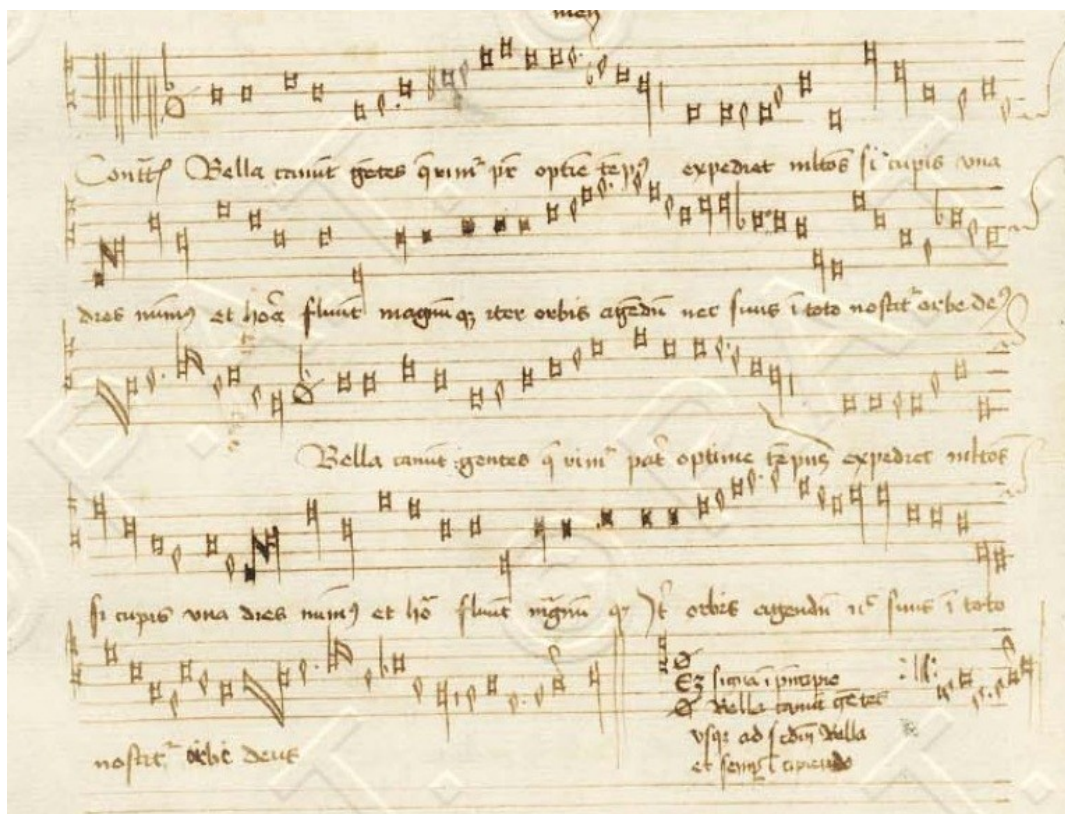


2. kép. Du Fay: Ecclesiae militantis – Trent 87 fol. 85v
A Tenorok lejegyzése Du Fay vélhető eredeti kézírata alapján

⁴ A 87-es jelű trentói kézirattal kapcsolatban I. Wright, Peter: *The Related Parts of Trent*, Museo Provinciale d'Arte, Mss. 87 (1374) and 92 (1379): A Paleographical and Text-Critical Study. Ph.D. dissertation, (University of Nottingham: 1986.), illetve Wright, Peter: „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection.” *Early Music History* 22. (2003.) 247-332.



3. kép. Du Fay: Ecclesiae militantis – Trent 87 fol. 85V
 A Tenorok lejegyzése Johannes Lupi „értelmezése” szerint



4. kép. Du Fay: Ecclesiae militantis – Trent 87 fol. 96r
 A Contratenor két elhangzása és a szöveges utasítás

A Contratenor végén látható latin nyelvű szöveges utasítás nyelvtani szempontból meglehetősen talányos, de értelme a kiírt három menzúrajel alapján kikövetkeztethető: a Contratenor háromszor kell elhangozzék, először és harmadszor tempus perfectum diminutumban, másodszer pedig tempus

imperfectum diminutumban, triolásan.⁵ Míg tehát a Tenorok hatszor hangzanak el, a Contratenor háromszor, ilyen módon egy Contratenor-elhangzás időtartama alatt két Tenor-szakasz fut le. A további szerzői csavar mindebben az, hogy minden második Tenor-elhangzásnál menzúraváltás történik – az adott menzuráció diminutumra, vagyis kétszeres sebességre vált – de ez a váltás nem érinti a Contratenort. Az első Tenor-dallam emiatt az adott Contratenor-szakasz kétharmada alatt, míg a második Tenor-dallam annak további egyharmada alatt hangzik el.

Látható, hogy a struktúra bonyolultságát a menzúrajelek változásai generálják. Az *Ecclesiae militantis* szigorúan véve nem izoritmikus motetta. Bár nem tiltja szabály, hogy egy adott szólamban, jellemzően a Tenorban a hangmagasságok sora azonos mennyiségű elemből álljon, mint a hanghosszúságok sora, szakszerűbben fogalmazva a *color* és a *talea* egyenlő legyen, nyilvánvaló, hogy az izoritmikus szerkesztés akkor teljeseedik ki igazán, ha e két pereméter között mennyiségi különbség áll fenn. Az *Ecclesiae militantis* motetta esetében a két Tenor, valamint a Contratenor zenei anyaga pontosan ismétlődik, vagyis amikor újraindul a dallami elem (*color*), újraindul a ritmikai sorozat is (*talea*). Nyilvánvaló ugyanakkor az is, hogy az a fajta zeneszerzői gondolkodás és formateremtő elv, mely az *Ecclesiae militantis* motetta esetében is érvényre jut rokonságot tart fenn az izoritmikus szerkesztéssel. Az izoritmikus szólam esetében a *color* és a *talea* frázishatára nem esik egybe, az *Ecclesiae militantis*-ban pedig a szólamokon belüli menzúraváltások csúsznak el egymástól. A Contratenor például három menzúra jel szerint fut le, mialatt a Tenorok hat menzúrajel szerint, ilyen módon a Tenort öt szakaszhatár osztja hat tagra, míg a Contratenort csak két szakaszhatár osztja három részre.

A Contratenor három megszólalása kijelöli a motetta három nagy formai egységét, ezeket az egységeket a Tenor ismétlődései tagolják további kettő kisebb formarészre. A menzúrajelek alapján e formarészek időbeli aránya pontosan felírható:

Contra- tenor	ϕ		ϕ_3		ϕ	
	3		2		3	
Tenor I-II	\odot	ϕ	\subset	ϕ	\circ	ϕ
	6	3	4	2	6	3
	9		6		9	

1. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* motetta Tenoros szakaszainak menzúrajelei és időbeli aránya

A fenti táblázat számaiban a legalapvetőbb püthagoreus aránypárokat látjuk megjelenni a maguk kristályos tisztaságában, transzparens módon. A struktúra minden bonyolultsága ellenére ez az eredmény a legkevésbé sem meglepő és még csak nem is egyedi; ami egyedi, az a szerkezet

5 „*Signa in principio Bella canunt gentes usque ad secundum Bella et semper incipiendo.*” A *Bella canunt gentes* a Contratenor szövegének kezdő frázisa, itt tehát – ellentétben a két felső szólammal, de hasonlóan a Tenorokhoz – nem csak a dallam, hanem a szöveg is ismétlődik.

rendkívüli komplexitása. Meglepő már csak azért sem lehet, mert a menzúraváltások által létrejövő aránypárok szimbolikus értelmezhetősége magából a menzurális gondolkodásból, mint világképből, vagy inkább világképet közvetítő zenei-matematikai szabályrendszerből következik. Tekintettel arra, hogy a jelen motetta szövege az egyetemes keresztény egyházzól és annak vezetőjéről, Krisztus helytartójáról szól, e világkép zenei eszközökkel történő kivetítése, felmutatása több, mint elvárás.

Mind a hat Tenor-szakasz 8 perfekt longa hosszúságú; ez természetesen kizárólag mennyiségi adat, a zene időbeliségéről nem informál bennünket. A Tenorok *modus perfectum* menzurációjára kizárólag a zenei anyag vizsgálata segítségével, elsősorban a szünetek hossza alapján következtethetünk: a Tenor II első hangja longa, de perfekt voltára nem önmagából, hanem az őt követő szünet hosszából következtethetünk, a szünetek jelölése ugyanis – ellentétben a hangokéval – vizuálisan is mutatja hosszukat. A Tenor I szünettel indul, ami láthatóan ugyancsak perfekt, a függőleges vonal a kottasorban három vonalat érint. A teljes motetta egy bevezető duett-szakasszal indul. Menzúrajel a darab elején nincs kiírva, a Cantus I, illetve II ugyanakkor nem szenved el menzúraváltást a Tenor belépésének pillanatában. Abból ahogyan a Cantus I, illetve II ráilleszhető a Tenorok 8 perfekt longa hosszúságú első szakaszára, kikövetkeztethető a két felső szólam kezdő menzurációja, ami *tempus perfectum diminutum*. Ebből az is következik, hogy a bevezető duett-szakasz hossza azonos az első Tenor-szakasz hosszával, vagyis 8 longa *perfectus modus*-ban, *imperfectus tempus maius*-ban, ami egyenlő 24 longával *imperfectus modus*-ban, *tempus perfectum medium diminutum*-ban. A mű időbeli arányai más módon is mérhetők. A két felső szólam ugyanis mindössze kétszer szenved el menzúraváltást, nevezetesen a Contratenor második, illetve harmadik megszólalásának elején, ezek a menzúraváltások – a kezdő *tempus perfectum diminutum*-ról *tempus imperfectum diminutum*-ra, majd vissza *tempus perfectum diminutum*-ra – nem érintik a *semibrevis*-t és a kisebb ritmusértékeket. Másképpen fogalmazva a *semibrevis* a teljes motetta felső szólamainak egyfajta alaplémértékegységeként működik, vagyis az egész mű folyamán *semibrevis equivalentia* áll fenn; mely tényező a későbbiekben még jelentőséget fog nyerni. A motetta legvégén a Tenor szempontjából két perfekt longa értékű kóda található, mely az őt megelőző hosszú Amen-szakasz egyfajta toldaléka, lezárása. Ezen a ponton a Contratenor és a két Cantus alkalmazkodik a Tenorokhoz annyiban, hogy *modus*-a tekintetében perfektté válik, ez ugyanakkor a hangzó sebességen nem változtat. A teljes motetta szerkezetét az alábbi táblázat mutatja:

	Duett	I.		II.		III.		kóda
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Cantus I-II (longa)	24	24	12	24	12	24	12	2
Contratenor (longa)	(8)	24	12	24	12	24	12	2
Tenor I-II (longa)	(8)	8	8	8	8	8	8	2

2. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* motetta szerkezete

Egy 15. századi motetta elemzése nem mulaszthatja el a hangjegyek mennyiségi vizsgálatát. A zenét a matematikai ars-ok között tanult zeneszerző gondolkodásába zsigeri módon épül be az az igény, mely a mindenség nem hallható harmóniáját hangok és hangviszonyok megszólaló számösszefüggésein keresztül kívánja leképezni. Ennek az igénynek egyik vetülete az imént felvázolt időbeli szerkezet és a menzuráció kialakítása; láthattuk, hogy már ez is – különösen az egyszerre futó különböző menzúráviszonylatok miatt – extrém bonyolultságú lehet és megelőző számtani tervezőmunkát igényel. A hangjegyek számának kérdéséhez a fentiek figyelembevételével, egyszersmind kicsit más szempontrendszer alapján célszerű közelítenünk. A Tenor-szólamok hangjegyeinek számát viszonylag könnyű kontroll alatt tartani. Az izoritmikus Tenor kialakításakor ez elkerülhetetlen is, hiszen a color és a talea számértékkel rendelkezik, mely értékeket a többi szólam komponálása előtt össze kell hangolni. Már a 13. századi párizsi motetták idejéből származó zene-teoretikai írások is említik, hogy a motetta komponálása „alulról felfelé” történik, vagyis az ekkor még mindenképpen legalsó Tenor szólam megszerkesztésével indul a kompozíciós munka, erre illeszkedik rá a Motetus szólam, végül harmadikként – ahogyan az elnevezése is mutatja – a Triplum.⁶ A lentől felfelé komponálást úgy tűnik Du Fay is megtartotta; egyfelől ez lehet az oka annak, hogy a kéziratos forrásokban is a két Tenorral rendelkező darabok esetében rendszerint alulra kerül a Tenor I és fölé a Tenor II (mely sorrend általában megfordul a modern kottakiadásokban), másfelől vannak arra utaló jelek, hogy konkrétan az *Ecclesiae militantis* esetében is előbb készült el a Cantus II és később a Cantus I. Az *Ecclesiae militantis* szólamainak feltételezhető kompozíciós sorrendje tehát: Tenor I – Tenor II – Contratenor – Cantus II – Cantus I, mely sorrend-teória mellé igyekszem majd további érveket is felsorakoztatni.⁷ A hangjegyek számát nyilvánvalóan a legtöbb hangot tartalmazó felső szólamokban a legnehezebb kontrollálni, mindamelllett az a tény, hogy számos motetta esetében a mű teljes hangjegyszámában impozáns kerek értékeket, vagy egyértelműen szimbolikus számokat kapunk, illetve hogy a szakaszok és szólamok hangjegyszámai között adott esetben egészen megdöbbentő összefüggéseket tudunk észrevenni jól mutatja, hogy a szerző gyakran fordított energiát művének e paraméterére is.⁸ Az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy nem minden esetben van jelentősége a hangjegyek számának, az ugyanakkor szerzői döntés kérdése, hogy a hangmennyiség beállításánál szimbolikus célok szerepet játszanak-e vagy sem. Mivel a felső szólamok jellemzően számos egyértelmű díszítő elemet tartalmaznak, a főhangok közötti területeket invenciózus fordulatokkal és melizmákkal hidalják át,

6 Ennek legfontosabb és talán legszebb példája a 14. században élt zeneteoretikus, Egidius de Murino *De modo componendi* című verses költeménye. A motetta-komponálás Murino-nál is a Tenorral indul, melyhez mind menzurális viszonylataiban, mind a szövegpolifónia szerint idomul a Contratenor. A harmadik szólam, e kettő fölött a Triplum, mely ugyancsak a menzúra és a szöveg szempontjából alkalmazkodik a már meglévőkhöz. A további kompozíciós folyamat még egy, vagy két szólamot illeszthet az eddigiekhez, Murino ezek közül az ötödiket nevezi *Motetus*-nak. A teljes szöveget idézi és 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.

7 A „Cantus” kifejezés a szakma elterjedt megjelölése a felső szólamokra, de érdemes tudni, hogy a kéziratokban a Tenoron és a Contratenoron kívül általában nem található szólamnév.

8 A *Vasilissa ergo gaude* motetta 100-as helyi érték szerint kerek hangjegyszámainak kérdésével az alábbi cikkemben foglalkoztam részletesen: Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6). A *Nuper rosarum flores* motetta lenyűgöző tükörszám-viszonylataival kapcsolatban pedig l.: Sándor László: *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozósa a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.) 133.

gyakran nehezen megválaszolható kérdés, hogy ezeknek a díszítőhangoknak a mennyiségét a szerző kontroll alatt tartotta-e mindvégig. A következő táblázat az *Ecclesiae militantis* motetta minden eddig érintett számtani paraméterét, a hangjegyek számát és a teljes mű időbeli arányait szemlélteti:

	Duett	I.		II.		III.		Amen	Összes hangjegy
		2.	3.	4.	5.	6.	7. (Amen)		
Cantus 1	75	105	73	56	36	99	74	16	534
							90		
Cantus 2	69	106	45	65	45	93	57	10	490
		151		110		150			
ContraT		54	25	54	25	54	25	6	243
		79		79		79			
T1		4	4	4	4	4	4	6	30
T2		9	9	9	9	9	9	6	60
T1-2		13	13	13	13	13	13	12	90
	144	278	156	188	119	259	169	44	1357
		434		307		428			
SemiB.	144	144	72	96	48	144	72	18	738

3. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* motetta hangjegyszámjai és brevis-értékei

Mielőtt a fenti számok vizsgálata alapján következtetésekbe bocsátkoznánk, tegyünk néhány tényszerű megállapítást! Láthatunk a táblázatban ugyanis néhány egészen különleges egyezést. A bevezető duett-szakasz hangjegyszáma azonos semibrevis-számával, mindkettő 144.⁹ Az első nagy Tenor-terület első fele ugyancsak 144 semibrevis – könnyen lehet, hogy ez határozta meg a feltehetően utólag elé illesztett duett hosszát – a második Tenor-terület két felének semibrevis-számait összeadva pedig szintén 144-et kapunk; ez utóbbi egyenes következménye a menzúrajelek arányainak. A 144-es tehát a motetta szerkezetét több szinten is meghatározó számként áll előttünk. A két Tenor összes hangjegyszáma 90, ami egyezik a Cantus I hangjegyszámaival a hosszú Amen-szakaszban, kódával együtt, végül e két érték úgyszintén egyezik az Amen-szakasz semibrevis értékével (72 + 18). A Cantus I hangjegyeinek száma a teljes Amen-ben tehát hasonló módon korrelál ugyanennek a szakasznak a semibrevis-számával, mint a duett összes hangjegyszáma a duett semibrevis-számával. A 90-es érték a 144-eshez hasonlóan fontos eleme a motetta számszimbólumainak, már amennyiben a szerzőnek szándékában állt e számokat szimbolikai szempontoknak alávetni.

A két felső szólam közül a Cantus II a kiegyensúlyozottabb hangjegyszám tekintetében, illetve ez az a szólam, amely ebből a szempontból átgondoltabbnak látszik. Minden szakaszban kerek, vagy közel kerek hangjegyszám-értéket mutat; a duett hangmennyiségénél – nagyon úgy tűnik – a 144-es eredmény elérése fontosabb volt a kerek értékeknél. Kerek és beszédes érték

⁹ Vagyis itt egy hangmennyiségi érték, mondhatni a hangtér számértéke válik azonossá egy tisztán időbeli értékkel.

viszont a Cantus II 490-es hangjegyszáma, melynek lehetséges szimbolikai értelmezése később kerül terítékre. A Cantus I szólama mutatja leginkább azokat a stílusjegyeket – mind dallamrajzolata, mind hangjegyszáma tekintetében – melyek az improvizatív zenealkotásból hagyományozódtak és amelyek ilyen módon természetessé és gördülékennyé teszik a zenei anyagot. Ez is erősíti azt az óvatos következtetést, hogy a Cantus I íródott legkésőbb, továbbá maga is legalább két lépcsőben, először a főhangok, később a díszítőhangok lejegyzésével nyerte el végső formáját.

A számszimbólumok értelmezésére tett kísérlet nem lehet több feltételezésnél, noha annyit kijelenthetünk, hogy a számszimbolikai gondolkodás a korszak szellemi emberének magától értetődő alapbeállítottsága, amit sok egyéb közt bizonyít a korabeli teológiai írások temérdek számszimbolikai elemzése Szent Ágostontól Cusanusig. Ebből következik az is, hogy a műalkotásokban leleplezhető, vagy legalábbis értelmezni próbált számszimbólumok biblikus és keresztény-teológiai alapokon állnak. Az *Ecclesiae militantis* motetta esetében konkrétan a római egyház főpásztorának koronázása képezi azt a szellemi környezetet, amin belül a vélhető szimbolikus jelentéseket egyáltalán keresnünk érdemes. Ezen a ponton célszerű vizsgálat tárgyává tennünk a két cantus firmus szövegét és eredeti liturgikus rendeltetését. Mindkét cantus firmus egy-egy magnificat-antifóna kezdetének rövid kivágata. Az *Ecce nomen domini Emmanuel / Íme, az úr neve Emmanuel* advent első vasárnapján, a *Gabriel Angelus locutus est Mariae dicens / Gábrriel angyal meglátogatta Máriát, mondván* pedig az angyali üdvözlés ünnepe hangzik el. Az első dallam Gábrriel arkangyal szavait hordozza, a második pedig Gábrriel arkangyalról szól. Az Tenor II cantus firmusa a dallam első 9 hangja, illetve első három szava, *Ecce nomen domini*, míg a Tenor II-ben hallható cantus firmus mindössze négy hang és egyetlen szó, pontosabban név: *Gabriel*. Mint tudjuk, IV. Jenő pápa eredeti neve *Gabriele* Condulmer. Ha tehát a szövegpolyfónia megszokott módszertana alapján e két mondatot összeolvassuk, a következő rejtett értelmet kapjuk: *Ecce nomen domini, Gabriel / Íme az úr neve, Gábrriel*.¹⁰ A szójáték tehát párhuzamba állítja IV. Jenő személyét Gábrriel angyallal, és könnyen lehet, hogy a 90-es szám gyakori jelenléte ennek az asszociációnak a mentén magyarázható. Areopagita Szent Dénes ugyanis a *De coelesti hierarchia* című írásában 9 angyali rendet határoz meg, mely vízió rendkívül népszerű marad a teljes középkori teológiában és művészetben, elegendő csupán Dante *Isteni színjátékára*, a Pokol és a Paradicsom 9-körű beosztására gondolnunk; itt érdemes emlékeztetünkbe idézzük, hogy a Tenor II cantus firmus-dallama (*Ecce nomen domini*) ugyancsak 9 hang. A két antifóna kiválasztását nem csupán a *Gabriel* és *Gabriele* nevek között könnyen adódó asszociáció lehetősége indokolja, hanem liturgikus funkcionalitásuk is. Mindkét dallam ugyanis egy-egy fontos naptári-szagrális kezdőpontot szólal meg: a *Gabriel Angelus*... az angyali üdvözlés ünnepe, március 25-én, mely a tavaszpont utáni negyedik nap, a „fény győzelmének” és egyben a húsvéti időszaknak is kezdete, valamint a Megváltó születésének hírüladása, az *Ecce nomen domini*... pedig adventkor, mely az egyházi év kezdőpontja és várakozás a megígért Megváltó érkezésére. Jól tudjuk, hogy IV. Jenő személyéhez

10 A témával kapcsolatban bővebben l.: 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 tanulmányát átdolgozott változata. Magyar Zene L/1 (2012. február): 5-29.*

az egyház erkölcsi és szellemi megújulásának reményét fűzték, e várakozásról beszél nekünk a motetta felső szólamainak szövege is.

A pápa Krisztus helytartója, nem elhamarkodott következtetés tehát szándékosságot látnunk abban sem, hogy az ő koronázására – vagy annak évfordulójára – írott motetta két cantus firmusának összeadott hangjegyszáma 13, a középkor egyik legfontosabb Krisztus-szimbóluma (a 12 tanítvány és a Mester). Ugyancsak fontos Krisztus-szám a 7-es, mely ugyanakkor szerteágazó jelentéstartalmával Mária-számszimbólum is egyben a 3-as és a 4-es összeadása révén, ahogyan erről máshol részletesen írtam.¹¹ Itt említendő egyrészt a Cantus II hangjegyszáma, a 490-es, mely értelmezhető a 7×7 szimbolikája felől, tízzel szorozva, illetve a Máté-evangélium ismert részlete felől is, amikor Péter kérdésére, „Hányszor vétkezhet ellenem a testvérem, hányszor kell megbocsátanom neki? Talán hétszer?” Jézus ezt válaszolja: „Nem azt mondom, hogy hétszer, hanem hogy hetvenszer hétszer.”¹² (miközben a 7-es Aquinói Szent Tamás szerint az Egyház száma is, a motetta első szava pedig *Ecclesiae / Egyház*).¹³ De említésre méltó a két Tenor és a Contratenor viszonya számszimbolikai szempontból, ugyanis ha e három szólam összes hangjegyszámát összeadjuk, 333-at kapunk. A Contratenor háromszor fut le, vagyis hangjegyeinek száma könnyen kontrollálható. A 333 a Szentháromságra, a 9 angyali rendre, végül Krisztusra és az ő helytartójára egyaránt és egyszerre vonatkozhat.

A vizsgálódás végére hagytam a 144-es számot, melynek fontossága kétségtelen, ám értelmezése annál nehezebb. Mivel korábban részletesen foglalkoztam Du Fay firenzei dómszentelési motettájával, a *Nuper rosarum flores*-szel, rögtön felmerült bennem a 144-es szám olyan értelmezési lehetősége, ami a firenzei dóm esetében meglehetősen nyilvánvaló volt.¹⁴ A firenzei dóm magassága a talajtól a kupola tetejéig 144 braccia, a főhajó hossza pedig ugyancsak 144 braccia. Ez az érték a firenzei épületegyüttes esetében a Battistero falméreteiből ered, melynek egy fala 24 braccia széles, három fala ilyen módon 72, ami kettővel szorozva 144-et ad ki. A firenzei katedrális ugyanakkor 140 éves építése során számos áttervezés és átméretezés után nyerte el 144 braccia magasságát és hosszúságát, amiből arra lehet következtetni, hogy a Battistero méreteihez történő hozzáigazítás csupán másodlagos szempontként, vagy egyfajta ötletadóként járult hozzá a valódi célhoz, a 144-hez, mint eszményi szimbólumhoz. A 144 egyetlen helyen bukkan fel a Szentírásban 144.000-ként, a Jelenések könyvében az Új Jeruzsálem témakörénél a 144.000 üdvözült képében. Említett írásomban kitértem arra, hogy Firenze ekkor nem csupán új Róma kívánt lenni – amihez kapóra jön számára, hogy IV. Jenő pápa Rómából a Colonnák lázadása miatt kénytelen volt Firenzébe menekülni – hanem Új Jeruzsálem is (nem evidens, hogy e vágya mennyiben maradt a költői hasonlat, illetve irodalmi frázis szintjén). Az *Ecclesiae militantis* motetta szövege a harcos egyházat dicsőíti, mely IV. Jenő személyében a valódi újjászületés küszöbén áll, egy olyan megújulásán, mely az egyre inkább fenyegető török invázió ellen is hatékony

11 Sándor László: „Szimbolizmus Du Fay korai Mária-motettáiban” *Parlando* 61. (2019/6).

12 Mt 18,21-22

13 Aquinói Szent Tamás: *Expositio secunda super Apocalypsim VIII*. Idézi: 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.

14 Sándor László: *Du Fay: Nuper rosarum flores, i.m.*, 127-130., valamint Sándor László: „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Parlando* 2023/1. 10.

védelemmel tud szolgálni. Egy ilyen egyháztörténelmi környezetben a 144-es számmal utalni az Új Jeruzsálem és a 144.000 üdvözült képére teljesen életszerű és szimbolikusan helytálló, de nyilvánvalóan erről ennél többet kijelenteni, pláne biztosra venni nem tudunk.

Még egy pillanatra a motetta időbeli arányainál maradva nem kerülhető el egy olyan tényező említése, mely szakmai körökben heves vitákat szokott kiváltani. Nem ritka eset, hogy egyes elemzők 15. századi motetták szakaszarányainak vizsgálatakor meglehetősen pontos aranymetszési arányokat fedeznek fel és mutatnak ki, vagyis a hangzó zene időegyesén kimért aranymetszési pontok gyakran fontos dramaturgiai pontokkal, szakaszhatárokkal, frázishatárokkal esnek egybe.¹⁵ A vita nem a mérések helyességét célozza, vagyis rendszerint nem vonja kétségbe a matematikailag egzakt módon kimutatható tény, miszerint az adott pont valóban a mű időtengelyének aranymetszési pontján van, hanem a jelenség mögötti szerzői tudatosságot és szerzői szándékosságot kérdőjelezi meg. Tekintettel arra, hogy ahol aranymetszési arányokat találunk ott gyakran, mintegy következményképpen feltűnnek az úgynevezett Fibonacci-számok is, pontosabban olyan számértékek, melyek Fibonacci híres additív sorozatának tagjaival azonosak felvetődik annak lehetősége, hogy a szerző tudatosan alkalmazott Fibonacci-számokat műve kiegyensúlyozott arányrendszerének megteremtése érdekében. A „Fibonacci additív sorozatának tagjaival azonosak” kitételt azért volt szükséges megtennünk, mert ma már jól tudjuk, hogy a 15. századi zeneszerző nem ismerhette a Fibonacci-számsort, sőt még Fibonacci nevét sem, annak pedig különösen nem lehetett tudatában, hogy a Fibonacci-sor két szomszédos tagjának aránya annál inkább közelít az aranymetszés arányához, minél nagyobb értékűek a szóban forgó tagok.¹⁶ Az az elterjedt vélekedés, miszerint a zeneszerző nem tudja kimérni a műve időegyesének aranymetszéses arányait részben az előző megállapítással is összefügg, mind a Fibonacci-sor és az aranymetszés összefüggésének felismeréséhez, mind egy időfolyamatban realizálódó aranymetszési arány felállításához irracionális számokkal kellene műveleteket végezni, amit egészen biztosan nem tettek a 15. században.¹⁷ Ha az ember a témában megjelent és megjelenő szakirodalom számításait ellenőrzi, azt tapasztalja, hogy azok pontosak, a kimutatott aranymetszési pontok valóban ott vannak, ahova a cikkek szerzői pozicionálják őket és – legalábbis a legtöbb esetben – ezek a pontok valóban a mű fontos sarokpontjai, szakaszhatárai. A műelemző tehát – *elvileg* – nem tehet többet annál, mint ezeket a pontokat és ezeket az arányokat, mint egzakt tényeket kimutatja, megmutatja.

A kérdés tehát nem az aranymetszés jelenléte, vagy jelen nem léte, hanem az, hogy a szerző szándékosan, kimérve, kiszámolva hozta-e létre az arányt, vagy az csupán az ő természetes arányérzékének következménye (harmadik eset a véletlen, mely a példák nagy száma miatt kizárhatónak tűnik). A szaktudomány jelenlegi véleménye szerint az első kérdésre a válasz *nem*,

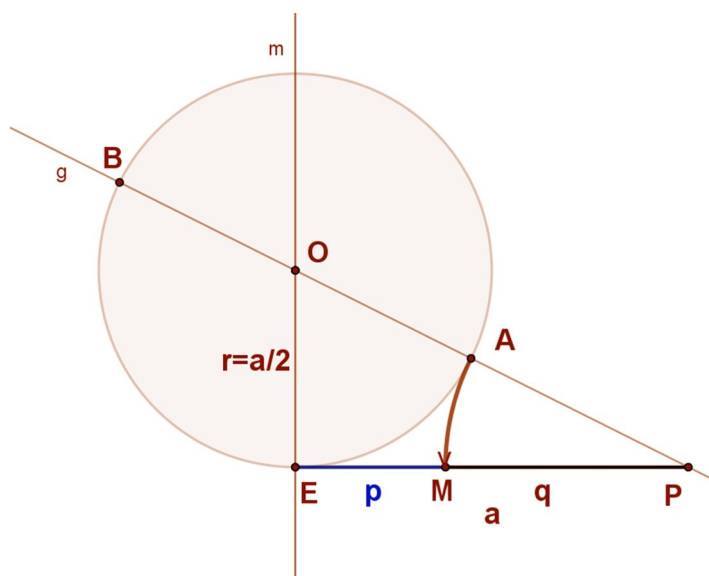
15 Du Fay motettáinak aranymetszéses szerkezeteiről számos zenetudományos munka született. Lásd többek között Powell, Newman W.: „Fibonacci and the Golden Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux.” *Journal of Music Theory* 23/2 (1979. Autumn): 227-273., Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in 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.

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

17 A pozitív aranymetszet szorzószáma 0,61803, a negatívé pedig 0,38197, mindkettő végtelen tizedestört és irracionális szám. Az irracionális számok létezéséről a középkori matematikusok tudtak, de mint egyfajta zavaró tényezőt, sőt mi több démoni jelenséget kerülték őket.

kimérésről, kiszámolásról szó sem lehetett. A második kérdés ugyanakkor további két részkérdésre bomlik: vajon a szerző tudott az aranymetszésről, ismerte annak építészeti és természeti megjelenéseit, emiatt vágyott saját kompozíciójában időbeli aranymetszést létrehozni, és ezt számítási lehetőség híján csupán ösztönös arányérzékekkel valósította meg, vagy a nyilvánvaló aranymetszet a szerző részéről tudattalanul, spontán módon jött létre (a „véletlen” szó itt sem alkalmazható, mert a természetes arányérzék működése már önmagában kizárja a véletlent). Nehéz kitapogatni, mennyire volt benne az aranymetszés fogalma a 15. századi értelmiség gondolatvilágában. Az aranymetszés iránti érdeklődés dokumentálhatóan 1500 után nő meg, különösen akkor, amikor Luca Pacioli 1509-ben megírja *De Divina proportione* c. művét, melyet Du Fay nyilvánvalóan nem ismerhetett. Ahhoz, hogy a zeneszerző a zeneműbe aranymetszéses arányokat tudjon beépíteni, mindenképp a darabja hangzó folyamatát időegyenestek kell elképzelnie, vagy inkább egyenesként vizualizálnia. Nagy kérdés, hogy egy ilyen gondolkodási absztrakciót tételezhetünk-e egy 15. századi zeneszerző részéről. Az európai ember időfelfogása a 13-14. század fordulója környékén változik meg jelentősen, ahogyan e változásról tudósítanak bennünket a menzurális notáció újításai is. Az idő ekkor már lineáris folyamat, melyen a bekövetkező események ok-okozati viszonyban állnak egymással, szemben a korábbi elképzeléssel, miszerint azok közvetlen isteni beavatkozás eredményei. Ha a történelem ideje egyenes, akkor a hangzó zenéé is az. Mindezt azért volt fontos tisztázni, mert ha a zeneszerző képes a művét az időegyenest elhelyezkedő szakaszként elképzelni, akkor e szakaszon belül egy egyszerű szerkesztéssel és még egyszerűbb logikával képes zenei aranymetszési pontot elhelyezni.

Az aranymetszet körzővel-vonalzóval szerkeszthető az alábbi ábrán látható metódus szerint:



1. ábra. Az aranymetszés szerkesztése

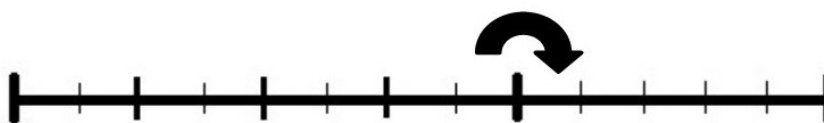
Vegyük egy nagyon egyszerű esetet és tegyük fel, hogy a szerző a darabja időegyenestén egyetlen aranymetszési pontot kíván elhelyezni, létrehozva ezzel egy kéttagú formát:



Az itt látható időegyenest (motettát), és rajta az aranymetszési pontot könnyen megszerkesztheti körzővel, vonalzóval.¹⁸ A következő mozzanat a hosszabbik szakasz beosztása longákra, ebben az esetben – hogy a szemléltetés érdekében egy viszonylag egyszerű megoldást válasszunk – felezések útján osztjuk szakaszunkat 8 egyenlő részre, 8 longára:



Nincs más feladat hátra, mint az így kapott kis szakaszokat (longákat) rámérjük a rövidebb nagy egységre:



Az eredmény jól láthatóan mutatja, hogy a rövidebb nagy egységre *megközelítő pontossággal* 5 kis szakaszt tudunk rávetíteni a hosszabbik nagy egység 8 szakaszából. Zenei terminológiával fogalmazva egy 8 longa és egy 5 longa hosszúságú szakaszpár *hozzávetőlegesen* aranymetszési arányt mutat. Az aranymetszés szabályszerűségéből következően a nagy egységek kis szakaszmenntiségeinek összeadásából keletkező számérték ismételt aranymetszési arányban fog állni az először felvett szakasz hosszabbik részével: $8 + 5 = 13$, $13 + 8 = 21$, stb. A szerző tehát anélkül is képes aranymetszési arányokhoz és az azokat reprezentáló „Fibonacci-szerű” számpárokhoz jutni, hogy valaha is hallott volna Fibonacciról. Nem beszélve arról, hogy amint a szerző a longákat bervekre, majd semibrevisekre osztja – ez utóbbi ritmusérték sok esetben nem esik a menzúraváltások hatása alá, ilyen módon a számítás alapegységeként alkalmazható (semibrevis equivalentia) – lényegesen nagyobb számértékeket kap, ráadásul olyan számokat, melyek nem a Fibonacci-sort adják ki. Az aranymetszés számtani megközelítésére nem kizárólag a Fibonacci-sor alkalmas, hanem számos más additív számsorozat is, pl.: 3-4-7-11-19-30-49-79-128-207-335. A motetta-elemzések során felbukkanó aranymetszési arányok sem mindig Fibonacci-számok formájában jelentkeznek, ami apró adalék annak bizonyítására, hogy a fent bemutatott eljárás elvileg működőképes lehet. Nem bizonyítható, hogy a zeneszerző valóban élt e logika és mérési algoritmus eszközével, kijelenteni csupán annyit lehet, hogy meg volt a lehetősége megközelítő pontosságú aranymetszési arányok tudatos, szándékos és kimért elhelyezésére motettája időtengelyén.

Az *Ecclesiae militantis* motetta aranymetszéses szerkezete legtisztábban semibrevis-számaiban mutatható ki; mint említettem ebben a motettában is mindvégig *semibrevis equivalentia* áll fenn:

¹⁸ Itt érdemes megjegyezni, hogy Du Fay együtt járt a bolognai egyetemre a kor legjelentősebb építészevel, Leon Battista Albertivel. Nehéz elképzelni, hogy két fiatal ragyogó elméjű alkotó ne vitatott volna meg az itt illusztrálthoz hasonló matematikai-művészi-filozófiai kérdéseket.

		I.		II.		III.			
	Duett	2.	3.	4.	5.	6.	7. (Amen)	Amen	
SemiB.	144	144	72	96	48	144	72	18	738

4. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* motetta brevis-értékei

A teljes mű pozitív arany metszési pontja a római II-es szakaszban a két Tenor-megszólalás, vagyis az arab 4-es és 5-ös szakasz elválasztóvonalán van: $738 \times 0,61803 = 456,10614$; $144 + 144 + 72 + 96 = 456$. Az eredmény tehát láthatóan rendkívül pontos. További számításokat is végezhetünk. Ha például összeadjuk a darab II-es és III-as szakaszának, illetve kódjának semibrevis-számát és ezt az értéket a negatív arany metszés hányadosával szorozzuk be, 144-et kapunk: $96 + 48 + 144 + 72 + 18 = 378$; $378 \times 0,38197 = 144,38466$. A motetta pozitív arany metszete előtti szakaszának továbbszorozása már kevésbé pontos, de még mindig megközelítő arany metszési eredményt ad: $144 + 144 + 72 + 96 = 456$; $456 \times 0,61803 = 281,82168$ (288 helyett).

Az *Ecclesiae militantis* motetta szerkezetének kidolgozása nyilvánvalóan a három dupla Tenor-szakasz felírásával kezdődött. A római számokkal megjelölt három szerkezeti egység 9:6:9 aránya, illetve az arab számokkal jelölt 6 Tenor-megszólalás 6:3:4:2:6:3 aránya még távolról sem mutatja arany metszés létrehozásának szándékát: $9 + 6 + 9 = 24$; $24 \times 0,61803 = 14,83272$; $24 \times 0,38197 = 9,16728$. A 15-öshöz ($9 + 6$) és a 9-eshez látszólag közelítő számok megtévesztőek, ugyanis itt 8 longából álló hosszú szerkezeti egységekről van szó. Ebben az összefüggésben a kapott eredmények *nagyon pontatlanok*, távol esnek az arany metszési pontoktól. Ebből az következik, hogy ha szándékában állt a szerzőnek arany metszési arányokat létrehozni, azokat az utólag hozzáillesztett bevezető duett és a kóda hosszával tudhatta csak befolyásolni. A duett hossza ugyanakkor adottnak tűnik, hiszen az első Tenor-szakasszal azonos. Nem maradt más mozgástér számára, mint a kóda hosszúsága, az azonban olyan rövid, hogy az arany metszet már nélküle is létrejönne, ha kissé pontatlanabb eredménnyel is. Két lehetőség körvonalazódik – természetesen csak abban az esetben, ha a szerző tudatosságát és szándékosságát feltételezzük – 1: a Tenor-szakaszok megszerkesztésekor már a teljes darab-struktúra lebegett a szerző szeme előtt, duettel, kódával; 2: kívánczolt, hogy a duett hossza az első Tenor-szakasszával azonos legyen, az így létrejött teljes hossz ugyanakkor már annyira közelítő pontosságú arany metszést eredményezett, melyet egy apró módosítással, két longa hosszúságú kódával pontosítani lehetett.

Az első lehetőség valószínűbbnek tűnik, arra a problémára pedig, hogy a teljes struktúra hogyan lebegett a szerző lelki szemei előtt a következő additív számsorozatot látom megoldásnak:

6 18 24 42 66 108 174 282 456 738

A mérés-szerkesztés szempontjából egyszerűbb a számsorozatot 2-vel egyszerűsíteni (6-9-12, stb.), de el lehet indulni máshogyan is. A számsorozat 456-os értéke, illetve a legnagyobb érték, a 738, kivonva belőle a kóda 18 semibrevisét (720) osztható 24-gyel, akárcsak a 144 és a 72. A 24 tehát szervezőerőként hozható működésbe, a szakaszok mindegyike egyszerűsíthető vele: $144 : 24 = 6$; $72 : 24 = 3$; $456 : 24 = 19$; $720 : 24 = 30$; $18 : 24 = 0,75$.¹⁹ A motetta valós időstruktúrája tehát

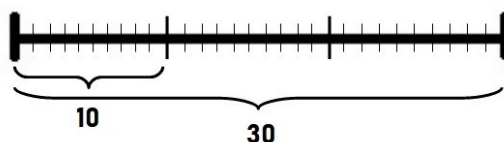
¹⁹ A kóda 18 semibrevis száma esetében a perfekt modulus hosszúságú longát teljes értékével számolom, ami vitatható álláspont. A *senza misura* (mérték nélküli) záróhang számolhatósága már a maga korában is vita tárgyát képezte. A

felírható a 24-gyel egyszerűsített számokkal így is:

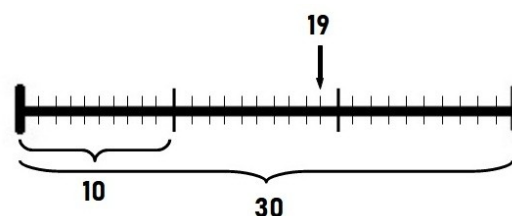
6 6 3 4 2 6 3 0,75

Az egyszerűsített számsor könnyen szerkeszthető egy papírra, vagy palatáblára felrajzolt egyenesen, mindvégig figyelembe véve azt, hogy semibrevisekre felsorozva és 18 semibrevisel (a kódával) kiegészítve a rendkívüli pontosságú $456 : 738$ aranymetszés-közeli arányszámot kapjuk, mely a fenti egyszerűsítés szerint $11 : (19 + 0,75)$. Az *Ecclesiae militantis* motetta nagy szerkezetének aranymetszési aránya tehát a legegyszerűbben a következő lépéssorozattal állítható be:

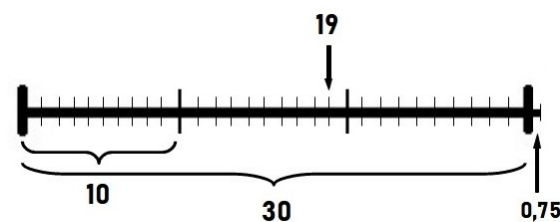
1.



2.



3.



4. A kapott értékek beszorzása 24-gyel annak érdekében, hogy a valós semibrevis értékeket megkapjuk.
5. A Tenor menzúrajeleinek hozzáigazítása a semibrevis értékekhez.

Az iménti bekezdésekben rekonstruált kompozíciós folyamat csupán feltételezés és csak egy lehetőség a számos közül. A célom a fenti eszmefuttatással mindössze annak határozott felvetése volt, hogy egy 15. századi zeneszerző amennyiben ismeri az aranymetszés fogalmát, ismeri annak megjelenéseit építészetben, természetben, képzőművészetben, továbbá amennyiben meg tudja szerkeszteni körző és vonalzó segítségével – mely szerkesztést Du Fay akár a kor legjelentősebb építésztől Albertitől személyesen is megtanulhatta – végül amennyiben a hangzó zene időegyesét el tudja gondolni egy papírra vagy egy palatáblára húzott valódi egyenesként,

motetta hosszúsága miatt, illetve a semibrevisek nagy száma miatt a záróhang hosszának különböző megítélése nem csorbítaná érdemben az aranymetszési arány pontosságát. 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.

lehetősége van – meglehetősen egyszerű eszközökkel – zeneművében pontos aranymetszési arányokat kimérni.

Holford-Strevens szerint az *Ecclesiae militantis* szövege lefordíthatatlan és olyan benyomást kelt, „mintha a költő, vagy a scriptor megitta volna az összes bort, amit az antialkoholista IV. Jenő egész életében elmulasztott meginni”.²⁰ Valóban úgy hírlík, hogy IV. Jenő „vizet prédikált és vizet is ivott”, még a Cantus I szövegében is találunk erre vonatkozó célzást: „*Dulcis pater populi, / Qui dulcorem poculi, / Crapulam perhorres...*” „Nemzetek édes atyja / ki a kehely édességétől, / a részegségtől irtózik...”, ami elegendő érv arra, hogy a „szegény kis nyáj”, „*gregis pauperculi*” minden ügyét-baját-gondját bátran rábízhatja. Ennél lényegesen fontosabb természetesen a szöveg egyházi-politikai üzenete. A Cantus I szövege hangsúlyozza – összhangban a két Tenor szövegpolifóniájából adódó szójátékkal – hogy Jenő eredeti neve *Gabriele*, továbbá nem mulasztja el megemlíteni Jenő velencei származását sem. Nem maradhat el egy koronázási szövegből a Gondviselő Isten akaratára történő hivatkozás sem: „*Certe Deus voluit...*”; a 15. században még töretlenül él a meggyőződés, miszerint a földi hatalom az égi hatalomtól nyeri létjogosultságát, annak alávetett és erejét belőle meríti. A Cantus II nehezen kihámozható értelme és üzenete rögtön az elején meglepetéssel szolgál, a költő ugyanis az előző pápa regnálásának időszakát tehetetlen semmittevésnek és meddő időhúzásnak minősíti: „*Nam torpens in[h]ertia / Longa querens otia.*”. IV. Jenő pápává választását megelőzően V. Márton sokat tett a keleti és a nyugati egyház egyesítésének érdekében, különösen diplomáciai házasságok szervezése útján, igaz, eredményt nem sokat ért el.²¹ A szöveg utalhat egyfajta elégedetlenségre, amellyel a közvélemény V. Márton munkásságát értékelte, de halványan előrevetítheti a Colonnák (V. Márton eredeti neve Oddone Colonna) és a Condulmerek később háborúskodásig fajult ellentétét is. A költő nyilvánvalóan elfogult IV. Jenő iránt, de ezzel a pártállásával sokak véleményét osztja. A Cantus II szövegét tovább olvasva fontos megjegyzéshez jutunk: „*Pacem querit omnium...*”, „békét keres mindenknek...”, ami a Contratenor szövegkezdetével összevetve, „*Bella canunt gentes*”, „háborút kiáltanak a nemzetek”, különös fénytörésbe kerül. A „háborút kiáltó nemzetek” a török előrenyomulásáról tudósítanak, ami általános rettegéssel tölti el az egész nyugati világot. IV. Jenő személyében sokan vélték meglátni azt az egyetlen uralkodót, aki képes megállítani a török inváziót. Mindeközben a Contratenor bizonyos frázisai mintha már a keresztes háború sürgető igényét fogalmaznák: „*Expedit multos, si cupis, una dies...*”, „sokan útnak indulnak egy napon, ha úgy kívánod...”, majd később: „*Nummus et hora fluunt / magnumque iter orbis agendum...*” „Fogy a pénz és az idő / a nagy utat e földkerekségen meg kell tenni...”.²²

Jól tudjuk, hogy a kéziratos források szövegálírásai csupán zenei frázisokhoz illesztnek szövegi frázisokat, nem egyes hangokhoz egyes szótagokat. A szövegpolifónia vizsgálatokor emiatt szövegrészek, gondolati egységek, témakörök egyidejűségeit tudjuk vizsgálni, nem egyes szavakét. Így tettük ezt a két Tenor összeolvasásakor is: „*Ecce nomen domini, Gabriel*”, „Íme az úr neve, Gabriel”. A Tenor ugyanakkor hatszor hangzik el, ilyen módon hat olyan pont adódik a darabban,

20 Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 131.

21 E házasságokról részletesen írtam korábbi cikkemben: Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6).

22 A motetta teljes szövegét és Leofranc Holford-Strevens angol fordítását a függelékben közlöm.

ahol a Tenorok imént összeolvasott kijelentésével különböző egyéb szövegek szólalnak meg egyszerre. Érdekes megvizsgálunk, hogy ezek a találkozási pontok szolgálnak-e szövegpolifóniai érdekességekkel.

A Tenor legelső megszólalásánál a Cantus I a „*Gabrielem*” szónál tart, a Cantus II pedig éppen a szemrehányást mondja ki, a felelőtlenül elvesztegetett időt említi, végül a Contratenor először szólaltatja meg a „Háborút kiáltanak a nemzetek” frázist. A létrejövő jelentéstartalom tehát valahogy így foglalható össze: „Íme az úr neve Gábiel, IV. Jenő keresztnevén *Gabriele*, akit végre pápává választottak az ostoba módon elvesztegetett évek után, mikor mindenünnen háborút kiáltanak a nemzetek.” Jól látható, hogy az *idő*-fogalom központi témája a motetta minden szövegének, és szövegpolifóniájának is: ismernünk kell az időt, amikor végre megindulhatunk a török ellen, fogy az idő, de végre eljött az idő, amikor beiktatják a legnagyobb szerűbb pápát, az elvesztegetett idő, pedig soha többé nem tér vissza; megjegyzendő, hogy az idő a menzurális motetta legfontosabb paramétere is, ahogyan erről az *Ecclesiae militantis* részletes menzurális elemzésekor megbizonyosodhattunk.

A harmadik Tenor megszólalással és a második *Bella canunt gentes* Contratenor-szöveggel egy időben az Isten akaratáról énekel a Cantus I, míg a Cantus II megfeythetetlen módon kapcsolódik be a szövegkombinációba; a kéziratban ugyanis „*Quam color ipse poli*” olvasható, melyet „*Qui coleris populi*”-ra írt át Richard Kienast az 1966-ban Bessler által szerkesztett első Du Fay-összkiadás szöveggondozásakor; „mint a Menny színe, a pajzs, melyet hoztam néked” – fordítja Holford-Strevens a talányos mondatrészt. A többi Tenor-megszólalással egy időben a felső szólamokban nincsen szakaszhatár, továbbá a szöveg nehezen értelmezhető fordulatai sem könnyítik meg a szövegpolifóniai elemzést. Az utolsó Tenor-szakasz fölött a hosszú Ámen-zárószakasz indul a Cantus I-ben, illetve II-ben.

Mind zeneileg, mind a szövegpolifónia szempontjából legmarkánsabb pillanat a Tenor első megszólalása. A duett-bevezetővel induló Du Fay-motetták gyakori megoldása a Tenor-belépéskor „kimerevített” tiszta kvint-tömb. A Tenor I által hordozott gregorián kiváगत lényegében egy tiszta kvint lépés, melynek mindkét hangja kétszer szólal meg, a Cantus I és Cantus II tiszta kvint-vizonylata a Tenor II megszólalásának pillanatában erre is reflektálhat. A Cantus I és II moll-hármashangzata egymáshoz képest permutálva szólal meg, különleges imitációt hozva létre két perfekt brevis és két semibrevis időtartamára. A Tenor II D-hangja és a Contratenor A-hangja merevíti ki térben a tiszta kvintet; ehhez nagyon hasonló megoldást találunk a *Vasilissa ergo gaude* motetta Tenor-belépésekor.

48

Ga - bri - e - lem quem vo - ca - vit, Dum pa - ter - num cri - men la - vit, _____

Nam tor - pens in - er - ti - a Lon - ga quae - rens o - ti - a _____

Bel - la ca - munt gen - tes, quae - ri - mur, pa - ter op - ti - me, tem -

Gabriel

Ecce nomen domini
I, 1

A cantus firmus-szakaszokban mindössze három olyan pillanat van, amikor a két Tenor egyszerre szól, minden más esetben a hangok és a szünetek váltakoznak, ahol az egyik szólamban hang van, ott a másikban szünet. A motetta ötszólamúsága emiatt csak némi fenntartással jelenthető ki, a darab túlnyomó százaléka négyszólamú.

TI	3	3	1	2	2	4	6	1	2		
TII	3	3	1	2	1	2	3	6	1	1	1

4. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* Tenor-szólamainak hangjai (színes mező) és szünetei (üres mező) brevisben

A Tenorok hangmagasságait is figyelembe véve jól kirajzolódik a kis szakaszok hatszor ismétlődő tonális körvonala (a „hangnemi terv” ebben a zenei hagyományban nyilvánvalóan helytelen terminológia volna).

TI		G		G		D		D			
TII	D		D	C	F	G		F	G	A	A

5. táblázat. Az *Ecclesiae militantis* Tenor-szólamainak hangmagasságai

A Contratenor a Tenorok már létező tonális keretét erősíti és valamennyire árnyalja, ezzel meglehetősen beszűkítve a felső két szólam hangmagasságainak mozgásterét. Ez a kompozíciós sorrend az okozója az izoritmikus és különösen a menzurális motetták gyakori *izomelikus* jelenségeinek. Az ismétlődő tonális keret ismétlődő dallamfordulatokat eredményez a Cantus-szólamokban. Du Fay sok esetben kifejezetten vállalja, sőt támogatja az ilyen módon felismerhető, hallható izomelikus ismétlődéseket, azonban éppen az *Ecclesiae militantis* esetében mintha tudatosan ellene dolgozna ennek. Dallamrajzolatok – modern és itt nem kifejezetten helyénvaló kifejezéssel élve – *motívumok* felismerhető ismétlődésére találunk azért néhány példát már a motetta hallgatása közben is, de különösen a kottában elmélyedve. A duett imitációval indul, de szabadon szerkesztett polifóniával folytatódik. Ez azért is érdekes, mert a bevezető szakaszok – akár duettek, akár három-négyszólamú anyagok – Du Fay motettáiban gyakran pontos és szabályos kánonok.

A Cantus I kezdő frázisa lényegében egy A-tól A-ig haladó lefelé skálamenet, két díszítőhanggal kiegészítve. Ezt a Cantus II még pontosan megismétli, de természetesen más szöveggel, ugyanaz a dallam, mely a Cantus I-ben az „*Eccleiaie militantis*” / „Harcos egyház” mondatot hordozta, a Cantus II-ben „*Sanctorum arbitrio*” / „Szent; ítélet” [melynek értelme csak a folytatásból derül ki: „*Sanctorum arbitrio, clericorum proprio*”, „a szent klerikusok saját ítélete”] szövegrészletet kapja. E két gondolat nyilvánvalóan összefügg, bizonyos tekintetben egymásnak adnak értelmet, az így létrejövő járulékos üzenetet pedig különösen erőssé teszi a különböző szövegekkel ismétlődő azonos zenei anyag.

Egy további apró adalék bizonyítja, hogy a duett a Tenor-szakaszok megszerkesztése után került a motetta elejére. A Cantus II 36. brevisén induló – a motetta legelejével is rokonságot mutató

– lefelé skálamenet (C-től C#-ig), kiegészülve a Cantus I imitációjával számos ponton visszaköszön a darabban, ugyanígy az ezt követő hoquetus-ra emlékeztető szakasz is. Az izomelika belső logikájával összhangban ezek a visszatérések nem szó szerinti ismétlődések, inkább tonális területek és a hozzájuk illeszkedő dallamrajzolatok hol rejtettebb, hol nyilvánvalóbb rokonsága. Az említett C-ről történő lehajlás hol finom imitáció, hol tercmenet formájában a Tenor II két perfekt longa értékű hosszú F-hangjához kapcsolódik; a szóban forgó szakaszokat hallgatva utólag, visszaemlékezve, vagy a darabot többször hallgatva ismerünk rá a duett analóg pontjára.

duett

Pro - mat vo - ce li - be - ra. _____
Um - brae pe - tu - lan - ti. _____

78.

Pon - ti - fi - cis e - le - cti-o. _____
Cum to - ta iu - sti - ti - a _____
Num - - mus _____ et ho - _____

111.

- mo - ni - um _____ Dae - mo - nis et ca - _____
us. _____

men. _____
men. _____
tur or - be De - us. _____

duett

Függelék

Cantus I

Ecclesiae militantis
Roma sedes triumphantis
Patris sursum sidera
Carmen cleri resonantis
Laudem pontifici dantis
Promat voce libera.

Gabrielem quem vocavit,
Dum paternum crimen lavit,
Baptismatis sumptio,
Eugenium revocavit,
Bonum genus quod notavit,
Pontificis lectio.

Quod consulta concio –
O quam sancta ratio –
Sic deliberavit,
Ut sola devotio
Regnet in palatio
Quod deus beavit.

Certe deus voluit
Et in hoc complacuit
Venetorum proli;
Sed demon indoluit,
Quod peccatum defuit
Tantae rerum moli.

Dulcis pater populi,
Qui dulcorem poculi,
Crapulam perhorres,
Pone lento consuli
Rem gregis pauperuli,
Ne nescius erres.

Pater haerens filio
Spiritus confinio
Det prece sollemni
Gaudium Eugenio,
Perfecto dominio,
In vita perenni.
Amen.

Cantus II

Sanctorum arbitrio
Clericorum proprio
Corde meditati,
Aequum genus atrio
Accedit ludibrio
Umbræ petulanti,

Nam torpens inertia,
Longa quaerens otia,
Nescivit Eugenium;
Sed iuris peritia
Cum tota iustitia
Sunt eius ingenium.

Hinc est testimonium:
Pacem quaerit omnium,
Exosus piaculi;
Et trinum dominium
Daemonis et carnum
Pompam vincit saeculi.

Quam color ipse poli
Dic scutum quod attuli
Tibi, pater optime,
Sacrum dat, quod oculi
Tui instar speculit
Cernunt nitidissime.

Eia tu, pulcherrime,
Quaerimur, tenerrime,
Moram longi temporis.
Ducimur asperrime
Nescio quo ferrime
Ad fulmentum corporis.

Una tibi trinitas
Vera deus unitas
Det caeli fulgorem,
Quem linea bonitas,
Argentea castitas,
Secernit in morem
Amen.

Contratenor

Bella canunt gentes, quaerimur, pater optime, tempus:
Expediet multos, si cupis, una dies.
Nummus et hora fluunt magnumque iter orbis agendum
Nec suus in toto noscitur orbe deus. Amen.

Tenor I: Gabriel

Tenor II: Ecce nomen Domini

Holford-Strevens angol fordítása:

Cantus 1

Let Rome, seat of the Church Militant of the Father who triumphs above the stars, bring forth with free voice a song of the clergy praising the Pope. Him whom the taking up in baptism called Gabriel when it washed away ancestral sin, papal election renamed Eugenius, which marked his good race. Which the well advised assembly (O what holy reasoning) has so determined: that devotion alone may reign in the palace that God blessed. Certainly God willed it, and in this gave pleasure to the Venetian stock; but the devil was grieved that sin was absent from an affair of such great moment. Sweet father of the people, who abhor the sweetness of the cup, namely drunkenness, entrust to a cautious counselor the business of your poor little flock, lest you go astray in ignorance. Let the Father ever cleaving to the Son in the neighborhood of the Spirit give by our solemn prayer joy to Eugenius, when his reign is over, in eternal life! Amen.

Cantus 2

By the holy clerks' own judgment that meditates in their hearts (?), the just race approaches the hall, an object of mockery for the wanton shade. For sluggish idleness, seeking prolonged rest, did not know Eugenius; but skill in the law and all-round justice are his nature. The proof is this: that he seeks peace for all, hating sin; and his triple dominion defeats the pomp of the devil, the flesh, and the world. Say: As is the very color of the heaven, is the shield that I have brought you; it makes a sacred object that your eyes see most brightly, like a mirror. Hail, most beautiful one, we bewail, most tender one, the delay of a long time; we are led most harshly we know not whither, most cruelly, to the support of the body. God, the One Trinity, the True Unity, grant you the blaze of heaven, whom linen goodness and silver chastity regularly distinguish. Amen.

Contratenor

The nations sing of wars; we complain, O best of fathers, of our time. One day will dispatch many if you so desire. Money and time are pouring away, and the great journey must be made over the earth, but nowhere in the whole world is God known. Amen



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

IRODALOM

- Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126.
- Du Fay, Guillaume: *Ecclesiae militantis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 02/07 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165.
- 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.
- Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003: Summer) 305-357.
- _____ : *Guillaume Du Fay. The Life. 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.
- Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 2019/6.
- _____ : *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.)
- _____ : „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Parlando* 2023/1.
- _____ : „Szimbolizmus Du Fay korai Mária-motettáiban” *Parlando* 2023/4.
- Tatlow, Ruth: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today.” *Understanding Bach* (2006. 1): 69-85.
- Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306.
- 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 tanulmányá átdolgozott változata. Magyar Zene* L/1 (2012. február): 5-29.
- 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, Peter: *The Related Parts of Trent, Museo Provinciale d'Arte, Mss. 87 (1374) and 92 (1379): A Paleographical and Text-Critical Study*. Ph.D. dissertation, (University of Nottingham: 1986.)
- _____ : „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection.” *Early Music History* 22. (2003.) 247-332.