

Sándor László:

Motetta a templomban, templom a motettában¹



Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa

1. A KÉSŐ GÓTIKUS TEMPLOM ANTROPOMORFIZMUSA

„E szent templom hatalmas építménye olybá tűnik nekem – akárhányszor csak rátekintek – mintha egy emberi testhez hasonlítana. Mindenekelőtt, ha gondosan megvizsgáljuk az ajtótól a kupola bejáratáig húzódó téglalap alakú területet, mely valójában a templom főhajója, úgy találjuk majd, hogy egy fekvő ember alakjára hasonlít a lábától a válláig. A templom többi része, vagyis a kupola alatt elhelyezkedő terület (a templom keleti vége) a legkevésbé sem különbözik egy emberi test fejtől vállig tartó részétől.” E mondatokat Gianozzo Manetti firenzei születésű fiatal humanista írta le valamikor 1436-ban, nem sokkal a *Santa Maria del Fiore* katedrális felszentelési ünnepsége után. Manetti jelen volt a dómszentelési misén, beszámolója, az *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae* különös intenzitással közvetíti a kor humanista értelmiségijének általános látásmódját.²

Első ránézésre meglepő lehet, hogy bár Manetti a firenzei templomot egy fekvő ember alakjához hasonlítja, nem emeli tovább a hasonlatot a korszakban általános szakrális magasságok szintjére és nem mondja ki, hogy a kitárt karú ember – és ilyen módon a kereszthajós templom – kereszt alakú is; a kereszt alakú ember továbbá a megfeszített Krisztus is egyben, a kereszthajós templom pedig egyszerre az egyház legfontosabb szimbólumának formáját és magának a megfeszített Emberfiának alakját veszi fel. Valójában teljesen felesleges is volna Manettinek mindezt részletesen kifejtenie: a templom antropomorf valósága, az ember kereszt alakja és e két szimbólum egyesülése a konkrét templomépület képében a késő középkor, érett gótika, korai reneszánsz magától értetődő, majdhogynem közhelyszerű axiómája. Az analógia bibliai bázisa Pál ismert mondata: „Avagy nem tudjátok-e, hogy a ti testetek a bennetek lakozó Szent Léleknek temploma, amelyet Istentől nyertetek...?” (1Kor 6,19). Már itt érdemes rámutatnunk arra, hogy az idézett mondatban a *vaós*, -oű kifejezés nem csak *templomot* jelent, hanem *szentélyt* is, a templom legbelső, legszentebb helyiségét. A Manetti által felidézett fekvő emberalak feje a templom

¹ A Magyar Tudomány 2022/3. számában megjelent cikk kibővített változata.

² van Eck, Caroline: „Giannozzo Manetti on Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436.” *Renaissance Studies* 12/4. (1998: December): 449-475.

A teológia által ilyen módon megalapozott gondolati rendszert az építészet tudományában és terminológiájával az i. e. 1. században élt római építész, Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio) közvetíti a középkori Európa számára. A fenti analógiáláncolat alapján a világegyetem rendjét fizikai lényében is megjelenítő, sőt hordozó ember teste Vitruvius *10 könyv az építészetéről* c. munkájában is a templomépítészet formai alapjaként jelenik meg. „Egyetlen templom alakja sem felel meg szimmetria és arányosság nélkül, és ha nem viseli magán – deli termetű férfihoz hasonlóan – a testalkatnak helyes képét.”⁴ Ebből magától értetődően következik, hogy mivel az emberi test tagokból áll, analóg módon a templomépület részei is tagoknak tekinthetők egy elképzelt testen, melyek között az antropomorfizmus elvéből kiindulva megfelelő összhang és arányosság kell megvalósuljon. Vitruvius terminológiájában a *symmetria* az épület különböző tagjainak harmonikus összemérhetőségét és összeilleszthetőségét jelenti, ami nélkül az emberi test mintája alapján realizálódó épület nem volna elegendően mikrokozmosz és nem volna a szó legmélyebb értelmében véve *imago mundi*:

...hasznalóképpen pedig a templomok tagjai a legillendőbbben, az egyes részekből vett közös mérték révén meg kell, hogy feleljenek az egész, teljes nagyságnak. [...] Ha tehát a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy tagjai arányukkal egész alakjuknak feleljenek meg, úgy látszik, a régiek jó okkal döntöttek úgy, hogy az épületek felépítése során az egyes tagok szintén pontosan megfeleljenek mértékükkel az egész mű megjelenésének.⁵

Miközben teljesen világos, hogy a templomépítészet formai megtervezettsége az emberi test látható, mérhető, összevethető paraméterein alapul, nem kétséges, hogy az analógia sokkal mélyebben, teológiai, sőt metafizikai szinten is megvalósul. Az eddig hozott példák ezt részben bizonyították is, de arra vonatkozóan, hogy a szimbolika ilyen feltételezett mélysége a 15. századi alkotó számára is egyértelmű, rendelkezésünkre áll egy igen impozáns példa. A budapesti Szabó Ervin Könyvtár tulajdonában lévő 09/2690 jelű kézirat, ismertebb nevén Zichy-kódex 138. fólióján kereszthajós templomalaprajzok vázlatai láthatók, melyek némelyikébe egy-egy kitért karú emberalak van belerajzolva.⁶ A kódexrajzok templomainak feltűnően nagy kiülésű kereszthajói sejtetik, hogy nem megépítésre szánt templomalaprajzokkal van dolgunk, a rajzoló célja sokkal inkább a szimbolika demonstrálása lehetett. Itt is fel kell tűnjön számunkra, hogy a kitért karú ember egyrésztől kereszt alakú – még helyesebb, ha úgy fogalmazzunk, hogy Krisztus alakú – feje

4 „*Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati »speciem« membrorum habuerit exactam rationem.*” Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészetéről*. (De architectura libri decem.) Gulyás Dénes (ford.) (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988) III/1/1.

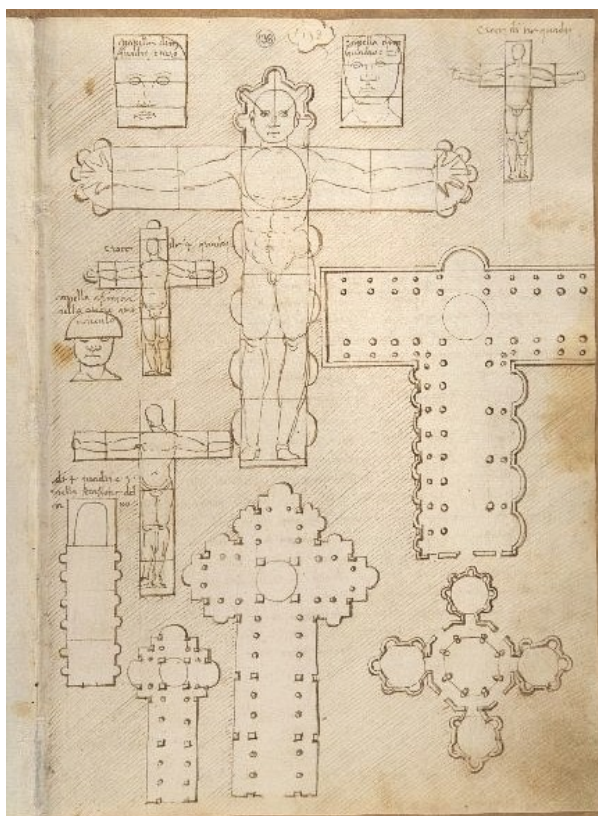
5 „*Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. [...] Ergo si ita natura composuit corpus hominis uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse videntur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

6 A kódex készítésének ideje a ma elfogadott álláspont szerint 1489 és 1535 közé tehető. A bejegyzések és rajzok többségét a velencei köztársaság vízszabályozó hivatalának rajzolója és földmérője, Angelo dal Cortivo készítette. Hajnóczi Gábor: *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 2002.) 91.

pedig a szentélybe kerül. A fej (elme, szellem, *mens, spiritus*) kapcsolata a szentély misztikus valóságával kihangsúlyozást nyer az apszis öt fia-kápolnájának rajzában: a szóban forgó rajzon az öt érzékszerv mindegyikéhez, a két szemhez, a két fülhöz és az orrhoz tartozik egy-egy fia-kápolna.

A Zichy-kódexben szereplő rajzok közvetlen szellemi forrásának tekinthető Francesco di Giorgio 1470 körül írott *Trattato di architettura* című műve, melyben a következő mondatok találhatók:

...minthogy a bazilikának az emberi testhez hasonló mérete és formája van, és minthogy az ember feje annak legfőbb része, így a legnagyobb kápolnát úgy kell formálni, mint a templom fő részét és fejét. És ahogy van öt vonala és része, akként kell öt kápolnának lenni.⁷



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

Forrás: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény.

Jól látható tehát, hogy a késő középkor embere számára a templom jóval több az áldozat bemutatására szolgáló kőépületnél. A templom *maga az ember* és mindkettő *maga a világegyetem*. Az ember is és a templom is *imago mundi*. Mikor Manetti megkéri olvasóját, hogy a *Santa Maria del Fiore* épületébe képzeljen bele egy hátán fekvő, kitárt karú embert, ezzel egyszersmind arra is felszólítja őt, hogy elméjében jelenjen meg és izzon fel az az egész szimbólumhálózat, melyet az ókori görög hagyomány óta megszakítás nélkül képvisel és közvetít a középkori teológia és a 15. századtól kezdve már az építészettudomány is.

⁷ Francesco di Giorgio: *Trattato di architettura, ingegneria a arte. I.* Idézi: Hajnóczi, *Vitruvius öröksége*, i.m., 95.

Az eddigiekben vázolt templomszimbolika gondolatrendszeréhez még egy elem társul, mely bizonyos értelemben a legfontosabb tényező ebben a szimbólumcsokorban. A késő középkor, korai reneszánsz legtöbb templomát Szűz Máriának szentelik és róla nevezik el. A templom analóg kapcsolata Szűz Mária személyével és Szűz Mária méhével számunkra furcsának tűnhet, valójában azonban a késő középkori gondolkodás hallatlan következetességének eredménye. A keresztény templom – úgy is mint épület és úgy is mint metafizikai fogalom – Salamon templomában találja előképét. Ahogyan később látni fogjuk, a gótikus katedrálisok méretarányai sok szempontból rímelnek Salamon templomának a Királyok első könyvében feltüntetett méretarányaira, ennél sokkal fontosabb azonban a kétféle templomhagyomány közötti szellemi kapcsolat. A középkor teológusai hangsúlyozzák, hogy Salamon Krisztus előképe, Salamon temploma pedig az Egyház előképe. A salomoni templomban a Santum Sanctorum őrzi Isten Igéjét (görög terminológiával *Logoszt*) a szövetség ládjában, a keresztény templomban pedig a szentélyben lévő tabernákulum őrzi az *Oltáriszentséget*. E nyilvánvaló analógiához társul egy elsőre kevésbé nyilvánvaló, a középkori észjárás számára azonban annál természetesebb tényező: ahogyan a Sanctum Santorum Isten Logoszt rejti, ugyanúgy hordozta a megtestesült Logoszt, a magzat Jézust Szűz Mária méhébe. Ilyen módon válik az egyház Anyaszentegyházzá, a templom, különösen a templom szentélye pedig Szűz Mária méhévé: „Így tehát maga az Egyház is a Vőlegény Krisztus által eljegyzett Szűz” – írja Szent Ágoston.⁸

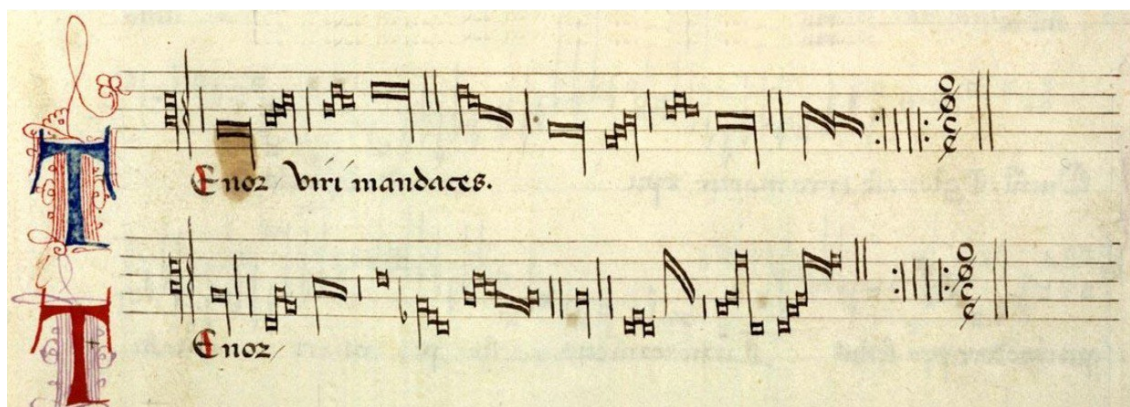
Eljátszhatunk a gondolattal, hogy mi is mehetett végbe egy korabeli ember elméjében-lelkében, amikor a templom felé közeledett, illetve a templomba belépett. Nyilvánvaló, hogy a templomra élő valóságként tekintett. Először is az épület formájába beleláthatta Krisztust, illetve Krisztus keresztségét, ekkor a templom hasonló szerepet tölthetett be számára, mint az ikon. Másodszer beleláthatta önmagát is. Ebben az esetben a templomba betérve önmagába lépett be, és a főhajón végigmenve önmaga legbelső valósága felé közelített: a szentély felé, a Sanctum Sanctorum felé, ahol a tabernákulumban a megtestesült Ige rejtőzik (itt egy ponton ajtó állta útját, a szentélyrekesztő általában zárt ajtaja, melyen az átjutás a keresztény ember lelki útjának fontos fordulópontja, illetve e fordulópont szimbóluma). Harmadszor a templom a korabeli hívő számára Szűz Mária maga, az épületbe belépve tehát Szűz Mária méhébe juthat, melynek szentélyében ismételt Isten megtestesült Logoszával találkozhat. Íme a gondolati hálózat, mely a régi ember elméjében egy pillanat alatt áram alá kerül, amint Manetti a firenzei dómot kitárt karú emberhez hasonlítja.

8 „Cum igitur ipsa universa Ecclesia virgo sit desponsata uni viro Christo...” Augustinus: *De Sancta Virginitate*. 2. https://www.augustinus.it/latino/santa_verginita/index.htm

2. DU FAY DÓMSZENTELÉSI MOTETTÁI

1436. március 25-én, az Angyali Üdvözet ünnepén került sor a *Santa Maria del Fiore* bazilika felszentelésére. Erre az alkalomra Guillaume Du Fay egy – bizonyos vélekedések szerint két – izoritmikus motettát komponált. A *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste*, illetve a *Salve, flos Tuscae gentis / Vos nunc Etruscorum iubar / Viri mendaces* motetták szerkezete és időbeli arányrendszere annyira hasonló, hogy a zenetudomány gyakran vizsgálja őket együtt, feltételezve, hogy nem csak a szerkezet, de a két motetta rendeltetése és „üzenete” is hasonló. Gyakorlatilag bizonyosnak mondható, hogy a *Nuper* a dómszentelési misén hangzott el és igen valószínű, hogy a *Salve* a szentelés napját megelőző délután, a Medici család részvételével megtartott vesperáson szólalt meg.⁹ Minden okunk meg van rá, hogy mindkét motettára a firenzei dómszenteléssel, sőt magával a firenzei dómmal összefüggésben tekintsünk és feltételezzük, hogy e két motetta harmonikusan illeszkedik abba a komplex templomszimbolikai hagyományba, melyet a cikk első részében vázoltunk.

A két mű hasonló szerkezetének megértéséhez fontos először tisztáznunk, hogy a motetták időbeli arányrendszere mi módon jön létre. A kompozíciós munka kezdetén Du Fay kiválasztotta, majd ritmizálta a cantus firmus-szakaszokat, a *Nuper* esetében ez a templomszentelési mise-introitus első 14 hangja: *Terribilis est locus iste*, a *Salve* esetében pedig a *Circumdederunt me viri mendaces* kezdetű responzórium két szava: *viri mendaces*. Mindkét motetta kéziratos forrásaiban a választott cantus firmus-dallam mindössze egyszer került leírásra, de el lett látva négy különböző menzúrajellel.¹⁰



Du Fay: *Salve, flos Tuscae gentis* – Tenor I és II. Modena B (α.X.1.11) 68r. Forrás: *Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria*; az Olasz Kulturális Minisztérium engedélyével.¹¹

9 Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 109.

10 A *Nuper rosarum flores* motetta két kéziratot forrásban maradt fenn, a Modena B (I-Mod α.X.1.11 fol. 70v-71v) és a Trent 92 (I-TRbc MS 1379 [92] fol. 21v-23) kódexekben, míg a *Salve, flos Tuscae gentis* mindössze egyben, a Modena B kódexben (α.X.1.11 fol. 67v-68). A menzúrajelek feltüntetése a *Nuper* kéziratot forrásaiban kissé másképp alakul, mint ahogyan fent írtam, de a látható javítás (kikaparás, átírás) miatt valószínű, hogy itt nem szerzői szándékkal, hanem kódexmásolói döntéssel van dolgunk. A Modena B (α.X.1.11) kódexben a második oldalon található Tenor 1-2 előtt három, a harmadik oldalon található előtt egy menzúrajel van. A Trent 92-ben két-két menzúrajel szerint oszlik el a cantus firmus a két oldalon.

11 Su concessione del Ministero della Cultura. *Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Modena*.

A négy menzúrajel egyrészt utasítást ad arra vonatkozóan, hogy a Tenor cantus firmus négyszer hangozzék el – ilyen módon válik mindkét motetta négyrészessé azzal a különbséggel, hogy a *Nuper* végén egy *Amen* is található – továbbá meghatározza a Tenor-elhangzások sebességeit is. A Tenor ilyen módon minden elhangzásnál más-más sebességgel fut le, a motetták szakaszainak hossza ennek következtében különböző lesz. A négy különböző hosszúságú szakasz matematikailag egzakt módon felírható időarányos generál, az aránysor számértékei: 2, 3, 4, 6. Mindkét motetta 6 egység hosszúságú főszakasszal indul, az aránysor tagjainak sorrendje azonban innentől kezdve a két műben eltérő: A *Nuper* aránysora 6:4:2:3, a *Salve* aránysora 6:3:4:2.

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

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

Ennyit a hasonlóságokról, most fordítsuk figyelmünket a különbségekre! A *Salve, flos Tuscae gentis* motetta szakaszaiban mindvégig szól a cantus firmust hordozó Tenor-szólam, a *Nuper* szakaszai ezzel szemben Motetus-Triplum duettekkel indulnak. A *Nuper rosarum flores* duett-szakaszai azonos hosszúságúak a később belépő Tenor-megszólalásokkal, így minden szerkezeti egység két azonos hosszúságú részre tagolódik, egy Tenor nélküli és egy Tenoros szakaszra.¹² Rolf Dammann megkapó megfogalmazása szerint e motettában a cantus firmus már akkor is kifejti irányító hatását, amikor még nem is szól, hiszen az ő hossza generálja a duett-

¹² Itt érdemes megemlíteni, hogy a *Nuper* motettában két Tenor-szólam található. Ez önmagában nem kuriózum a motetta-irodalomban, az azonban egyedi, hogy mindkét Tenor-szólam ugyanazt a cantus firmus dallamot hordozza, ebben az esetben kvintkánonszerű szerkesztésben.

szakasz hosszát is¹³ Ez a megközelítés éppen amiatt rendkívül találó, mert a gregorián dallam a többszövegű motettákban valóban az univerzális tartalom hordozója, melyet a középkorban egyértelműen nem e világi eredetű, sugalmazott zenei alkotásnak tartottak. Informatív a duett-szakaszok és a velük azonos időtartamú Tenor-szakaszok hossza is: minden duett-szakasz és minden Tenor-szakasz 7 maxima hosszúságú, a 7 maxima pedig tovább osztható 14 longára és 28 brevisre. A duett-Tenor viszonyok tehát minden szakaszban a következőképpen alakulnak: 7-7 maxima, vagy 14-14 longa, vagy 28-28 brevis. Ez a szerkezet fut le négyszer, négy különböző sebességgel. A mű, mintegy ötödik szakaszaként *Amennel* zárul, melynek pontos hossza nehezen meghatározható, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mérhetőségen kívül esik.

A *Nuper* két felső szólama latin nyelvű költött szöveget szólaltat meg. A költemény sorszerkezete a korszakban nem ritka trocheikus septenarius szerint rendeződik, a többé-kevésbé trocheikus lüktetésű sorok 7 szótagosak, mely szótagszám időnként egy-egy betoldott „felütés” miatt 8-ra bővül.¹⁴ Sokatmondó a versszakok elosztása is, a négy versszakos költemény minden strófája 7 soros; ilyen módon a *Nuper* versszerkezete a $4 \times 7 \times 7(8)$ képlettel írható fel.

Madártávlatból rátekintve a motettára jól átgondolt, de egyelőre viszonylag egyszerűnek mondható számszimbolikai térképet látunk: a mű nagy szerkezete a 6:4:2:3-as aránysor mentén rajzolódik ki, míg az egyes szakaszok a 7-es szám szorzatait, a 14-et és a 28-at reprezentálják. A versszerkezet számaiban mindkét számszimbolikai csoporttal találunk közös pontokat, az időbeli aránysorból a 4-est, a szakaszok maxima-, longa- és brevis-számából a 7-est találjuk meg benne.

Ismerve a kor alkotói gondolkodásmódját teljes joggal feltételezhetjük, hogy e szimbólumterv az eseménnyel, vagyis a dómszenteléssel a lehető legszorosabb összefüggésben került kialakításra. Az izoritmikus motetta mindenekelőtt alkalmi, reprezentatív műfaj, mely részben többszövegűsége által képes egy adott egyházi-politikai esemény konkrét mozzanatait megénekelni, de egyszersmind a liturgikus cantus firmus segítségével beemelni azt magasabb, szakrális összefüggésrendszerbe. Éppen ezt teszi a *Nuper rosarum flores* motetta is. A felső szólamokban megszólaló költött szöveg mintegy tudósításszerűen utal az 1436-os dómszentelés konkrét körülményeire és bizonyos megelőző mozzanataira; így tudatja velünk – ez a szöveg nyitó gondolata – hogy a szentelési ceremóniát megelőző héten (*nuper: az imént, nemrég*) a pápa egy arany rózsát ajándékozott a firenzei egyházközségnek, pontosabban a *Santa Maria del Fiore* templomnak. A szövegből kiderül a pápa személye is, IV. Jenő, aki ekkor azért tartózkodik Firenzében, mert a Colonnák lázadása elől menekülni volt kénytelen Rómából. A szöveg erre nyilvánvalóan nem térhet ki, de minden jelenlévő tudja, hogy Firenze a pápa maradásában reménykedik, és a *Santa Maria del Fiore* – mely nem mellesleg ebben a pillanatban a világ legnagyobb temploma – akár még a nyugati kereszténység főtemplomává is előléphet. Az arany rózsza a templomszentelési mise megkezdésekor a templom főoltárán illatozik: virágillatú folyadékkal hintették meg a ceremónia megkezdése előtt.¹⁵

13 Dammann, Rolf: „Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436).” In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. (Olten: Urs Graf Verlag, 1964.) 36-64. 40.

14 Norberg, Dag: *An introduction to the study of medieval Latin versification*. (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2004.) 67-71.

15 Žak, Sabine: „Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte.” *Die Musikforschung* 40.H.1. (1987. 1-3): 2-32. 29.

Ezen a ponton érdemes rátérnünk arra, hogy a *Nuper* szövege Mária-költemény, az előzőekben taglalt bevezető után a továbbiakban Szűz Máriát szólítja, az ő közbenjárásáért könyörög, nem csupán hálából az új grandiózus templomért, hanem minden firenzei hívő lelki üdvösségéért. Az, hogy az illatos arany rózsza egy valóságos virág illúzióját kelti, nagyon fontos mozzanat. Ebben a pillanatban ugyanis a valóságos rózsza már Mária-attribútum is. A szerelmi költészetben a szerelmes ifjú rózsát ad át szíve választottjának. A középkor gondolkodásának következetessége itt is a végsőig elmegy: amennyiben a Mennybevételkor Jézus maga mellé emeli Szűz Máriát és megkoronázza őt Mennyek Királynéjává, ők többé nem anya és gyermeke, hanem jegyespár: sponsa és sponsus, ahogyan az *Énekek Énekében* olvassuk. És valóban, Tinctoris is írja, hogy az *Énekek Éneke* menyasszonya (sponsa) nem más, mint az Egyház, Krisztus jegyese.¹⁶ 1436. március 25-én Mária egy számára ajánlott templomot (*Santa Maria del Fiore: a Virág Szűz Máriája*) „kap ajándékba”, de egyszersmind egy rózsát is, mely illatozik, bár aranyból van.

A *Nuper rosarum flores* motetta számszimbolikája különös gondossággal kapcsolja egybe a templomhagyományt a Mária-tisztelet jelrendszerével és egyben utal a konkrét esemény mozzanataira is. A 7-es számból kell kiindulnunk. Ahogyan említettük, a nyugati templomépítészet Salamon templomának ószövetségi leírásában az ott megjelenő számértékekre is különös figyelmet fordít. A 7-es szám itt egyszerre szerepelhet a salamoni templom 7 pilléréként, mely a későbbi exegézisben a bölcsesség hét pillérévé is átalakul, valamint a templom építésének 7 esztendejeként. Érdekes egybeesés (vajon véletlen?), hogy a firenzei templom éppen 140 évig épült, ami $2 \times 7 \times 10$. 1296-ban, abban az évben, amikor az új templom alapkövét lerakják, Firenzében liturgikus reformot hajtanak végre. E reform egyik eredményeképpen különös lendületet kap a Mária-tisztelet, a *Santa Maria del Fiore* alapkövetétele ennek egyik első markáns jele.¹⁷ 1436-ban tehát nem csak a templom építése 140 éves, hanem a megújult firenzei Mária-tisztelet is. Jól tudjuk, hogy a szentelési ceremónián is külön figyelmet fordítottak a 14-es számnak, többek között szabadon bocsátottak 2×7 elítéltet.¹⁸ Érdemes emlékeztetnünkbe idézni, hogy a Máté-evangélium nemzetségtáblájában Salamon és Jézus között éppen 2×14 nemzetség telik el. Megjegyzendő végül, hogy a 7-es Mária-szimbólum is, leginkább 4-3-as bontásban.¹⁹

Az előzőekben tárgyalt 7-es szimbolika a motettában – annak szövegében és zenei

16 Tinctoris, Johannes: *De inventione et usu musice. De effectu. 1.*

<http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/#>

17 Tacconi, Marica: *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore.* (Cambridge University Press, 2005.) 69.

18 Wright, Craig: „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 389-441. 429.

19 A MARIA monogramban az „M” betű a „Mediatrix”, „közvetítő” rövidítése. Mária a két létállapot, a 3-as számmal jelölhető transzcendens, szentháromságos lét és a 4-es jegyében álló fizikai, materiális lét (*materia-mater: anyag-anya*) közötti közvetítő szerepét tölti be a korabeli hagyomány szerint; az Isten Igéjét közvetíti onnan ide, a hívő ember könyörgését közvetíti innen oda. Ez a közvetítő szerep összecseng egy másik alapvető hittétellel, a lét lüktető, pulzáló, katabatikus-anabatikus, alászálló-felszálló mozgásával. Érdemes itt emlékeztetnünk arra, hogy a templomépület belsejében történő legfontosabb cselekmény a szentmise, mely ugyancsak egy katabatikus és egy anabatikus-misztikus részből áll. Az elsőben, a tanító részben az Ige leereszkedik az emberi elme számára, a második, misztikus részben az emberi elme-lélek-szellem emelkedik fel Istenhez. Az katabasizis-anabasizis lélegzése még az eddigieknél is jobban aláhúzza a templom élő, antropomorf és egyben mikrokozmosz valóságát. Annak érdekében, hogy a szimbólumok köre bezáruljon említsük meg, hogy a templomszentelési mise introitusa, melynek első négy szava a *Nuper cantus* firmusát képezi Jákob álmának képével indít: Jákob itt egy létrát lát, melyen az angyalok le s fel járnak.

anyagában – rejtettebben van jelen, mint a 6:4:2:3-as időbeli aránysor. Ez utóbbi a kottaolvasó számára azonnal szemet szúr az egymás fölé helyezett menzúrajelek képében. Nyilvánvaló, hogy a menzúrajelek jelentéstartalma sem merül ki egyszerűen a zenei tempók beállításában, két-két menzúrajel egymáshoz viszonyított aránya szimbolikus is lehet, ahogyan ez a *Nuper* és a *Salve* esetében meglehetősen nyilvánvaló is. A *Nuper* és a *Salve* menzúrajeleiben, azokat tovább egyszerűsítve megkapjuk a püthagoreus alapkonzonanciák arányszámait, melyek e hagyomány nyomán a keresztény gondolkodás számára is a világmindenség teremtő harmóniájának megszólalásai: 1:1, 1:2, 2:3, 3:4. Már Vitruvius kifejti, hogy a legegyszerűbb arányszámokkal felírható zenei alapkonzonanciák rendje tartja pályájukon az égitesteket, ezek „rezdülnek meg” az emberi test arányaiban és ezek kell meghatározzák egy épület – különösen a kozmosz és az emberi test mintájára tervezett templomépület – méretarányait is: „Éppen így, közösen fejtegetik a csillagászok és a muzsikusok a csillagok vonzódását és az összhangzatok kölcsönös kapcsolatát a *diatessaron* és a *diapente* négyzeteiben és háromszögeiben...”²⁰ Vitruviusra alapozva a 15. század építészei, Alberti, Palladio és mások előszeretettel hangsúlyozzák az építészettudomány és a zene elválaszthatatlan kapcsolatát, illetve azt az elvárást, miszerint az építészeknek érteniük kell a zenéhez is. A gondolatot visszafordítva fogalmazhatunk úgy is, hogy egy izoritmikus motetta szerzője építész módjára tervezi meg zeneművét és éppen úgy, ahogyan a templom tervezője, ő is mindenekelőtt az alapkonzonanciák arányszámait veszi figyelembe a mű nagy időegységeinek meghatározásánál és a menzúrajelek elhelyezésénél.

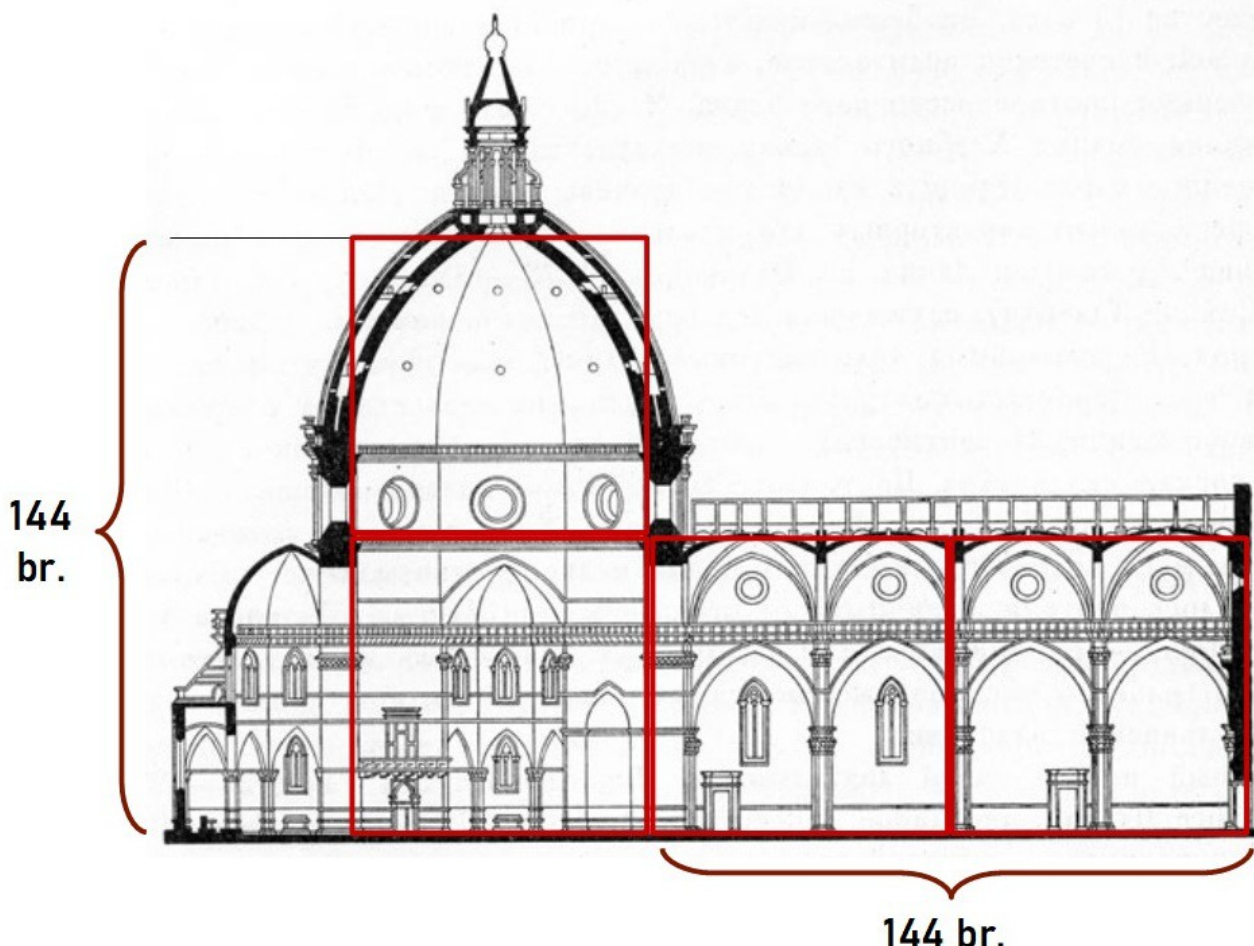
Mikor a *Santa Maria del Fiore* terveit a 140 évig tartó építkezés során többször módosulnak, nem más célja van e módosításokkal az *Opera del Duomo* tagjainak, minthogy elérjenek egy olyan transzparens arányrendszert, mely a korszak püthagoreus-kozmikus világképével tökéletes összhangot alkot. Egyértelmű, hogy ennek érdekében az épület nagy egészének szerkezetében a fent megjelölt legegyszerűbb arányszámok kell érvényesüljenek. A nyugati templomépítészet ebben a tekintetben is a salamoni templom ószövetségi leírására alapoz, hiszen Salamon templomán is ugyanezek az arányok jelennek meg: a templom egésze 60 könyök hosszú, szélessége 20, magassága 30 könyök; a szentély előtti terület 40 könyök hosszú, a Sanctum Sanctorum alaprajza pedig 20 × 20 könyöknyi négyzet. Tízfel osztva ugyanezek a számtényezőik alkotják a két dómszentelési motetta szakasz-arányszámait. A firenzei dóm építése közben foganatosított leglátványosabb változtatás egyértelműen a kupola alakjának módosítása félgömbbről nyolcszögletű csúcsívvé. Így születik meg Neri di Fioravanti kupolaterve, melyet később Brunelleschi valósít meg. Ross King szerint az új kupolaterv sikere többek között abban is áll, hogy a kupolacsúcs magassága ilyen módon eléri a 144 bracciát.²¹ A 144-es szám éppen az építészeti szimbolikában nyer különös jelentőséget, ugyanis a Jelenések könyvében leírt Új Jeruzsálem falainak hossza 144 sing. Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy a világ ekkor legnagyobb (és legmagasabb) temploma az Új Jeruzsálem méretadatait idézi; Firenze becsvágyának illusztrálására aligha találhatnánk beszédesebb adatot. Marvin Trachtenberg, amerikai építészettörténész jött rá arra az összefüggésre,

20 „*Similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de sympathia stellarum et symphoniarum in quadratis et trigonis diatessaron et diapente.*” Vitruvius, *10 könyv az építészetéről*, i.m., I/1/18.

21 A *braccia* firenzei hossz mérték: 1 braccia = 0,58m. King, Ross: *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. Makovecz Benjamin (ford.) (Budapest: Park Könyvkiadó, 2008.) 11.

hogy ha a *Nuper* szakaszarányszámait összeszorozzuk, 144-et kapunk: $2 \times 3 \times 4 \times 6 = 144$.²²

A 144 braccia tehát az új kupolatervvvel olyan alapértékké lép elő, mely alkalmas arra, hogy minden egyéb hosszértéket hozzáigazítsanak. Ennek érdekében módosítják a főhajó hosszát is, mely így ugyancsak 144 braccia lesz, elérve a püthagoreus hagyomány legtökéletesebb arányszámát az 1:1-et. A dóm alapsémája 4 szabályos kockából kirakható a képen látható módon:



E struktúrában az 1:1, az 1:2 és a 2:3 arányok is megjelennek. Ennél tökéletesebb struktúra nem képzelhető el, hiszen a számsor első három számjegye maga a Szentháromság reprezentánsa, ahogyan Szent Ágoston tanítja.²³

Látványos egybeesés, hogy mind a két dómszentelési motetta 4 szakaszból áll, ahogyan 4 épületrészből áll a kereszthajós templom. Ez a megállapítás nem jelenti azt természetesen, hogy a motetta szakaszainak meg kellene feleltetnünk egy-egy konkrét templomhajót. De ahogyan eljátszottunk azzal a gondolattal, hogy egy korabeli hívő a templomajtótól a templom belseje felé

22 Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001. Autumn): 740-775. Trachtenberg szóban forgó felfedezése rengeteg kérdés felvet, ugyanis a 144-es szám lehetne az egyetlen olyan pont, ahol a motetta időbeli szerkezete és specifikusan a firenzei templom méretarányai között valamifajta kapcsolatot tudnánk kimutatni. Itt azonban teljes joggal tehető fel a kérdés, hogy a 144.000-es szám a Jelenések könyvében nem lehet-e már eleve szimbolikus, nem jöhet-e maga is létre a püthagoreus és szent ágostoni alapszámok összeszorozásából. E kérdés megválaszolásának kísérlete aligha kecsegtet egyértelmű sikerrel, és vizsgálata a cikk kereteit is jócskán meghaladná.

23 Augustinus Hipponensis: *De Trinitate*. <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>

közeledik, miközben jelképesen önmaga belső valósága felé tesz jelentős lépéseket, egy templomszentelési motettára is rátekinthetünk hasonlóképpen. A *Nuper* motettában a szöveg elosztása egyáltalán nem egyenletes, a darab első szakaszában a költeménynek majdnem a fele elhangzik, az énekesek szinte recitálják a mondatokat, majd a zenei anyagban előre haladva egyre több és egyre hosszabb melizmatikus szakasz következik, később ismét egyre több és egyre hosszabb teljesen szöveg nélküli frázist hallunk. Tudjuk, hogy a boethiusi zenefelfogás és az ő nyomán a későbbi teoretikusok meghatározása is a szöveg nélkül énekelt zenét tartotta a legszemélyesebb, legspirituálisabb zenei megnyilvánulásnak. A *Nuper* „dramaturgiája” a konkrét mondanivaló elrecitálásától a teljesen elvont módon szellemi, szövegtelen éneklésig vezető utat járja be, melynek végét egy meghatározhatatlan hosszúságú, vagyis az addigi időkeretből kilépő Amen-szakasz alkotja. A konkrétól az elvonatkoztatottig, az objektívától a spirituálisig, a bárki által látogatható főhajótól a csak kevesek számára hozzáférhető szentélyig tartó ösvényen haladunk végig. Mindez persze csak játék a gondolatokkal, egyfajta szabad asszociáció, de a kor gondolkodásának ismeretében talán mégsem nélkülöz minden alapot. Hogy mennyire nem, azt ismét Manetti fültnúii beszámolójának mondatai bizonyítják; ezeket olvasva úgy tűnik, a motetta valóban valami hasonló lelki-szellemi úton járásra hív:

„[...] az összhangzatok leírhatatlan édességű harmóniája szólalt meg a bazilika minden pontján, hogy mindenki azt hitte, az angyali és égi zene, a túlvilág paradicsomi éneke érkezett el a földre.”²⁴

24 „[...] *tantis armoniarum simphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consnantionibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum.*”
Idézi: van Eck, *Giannozzo Manetti on Architecture: the »Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae« of 1436*, i.m., 474-475.

3. MIRANDAS PARIT

Különös bája van annak, hogy egy dómszentelési misén megszólaló és egy uralkodócsalád által szervezett vesperáson elhangzó motetta mellett egy harmadik műben Du Fay a firenzei nők szépségét dicséri. A *Mirandas parit haec urbs Florentina puellas* kezdetű motetta háromszólamú cantilena, melynek mindhárom szólama (Cantus I, Cantus II és Tenor) az alábbi latin nyelvű költött szöveget szólaltatja meg:

Mirandas parit haec urbs Florentina puellas In quibus est species et summo forma nitore.	Íme Firenze városa csodálatos nőket terem, kikben a báj és a szépség a legtökéletesebb alakban van jelen.
Quale Helenam decus olim non habuisse putamus, Virginibus patriis talis florescit ymago. At te praecipuam genuit, clarissima virgo;	Véljük, hogy oly díszekkel régesrég Heléna sem rendelkezett, mint amilyenekkel e nők virágzanak szülőföldjükön. De te, mindenek felett született, legcsodálatosabb szűz;
Nam reliquas superas et luce et corpore nymphas, Ut socias splendore suas dea pulchra Diana	Hiszen te messze felülmúlod a nimfákat fényben és testben, ahogyan a gyönyörű Diána istennő is legyőzi társait ragyogásában
Vincit et integrior quacumque in parte videtur.	és minden tekintetben tökéletesebbnek tűnik náluk. ²⁵

A szöveggel kapcsolatban több megjegyzést is kell tennünk. A hexamaterben írott vers ritmikájában és a szótagok elrendezésében Holford-Strevens több hibát is kimutat, és miközben megjegyzi, hogy a *Salve, flos Tuscae gentis* költője minden bizonnyal azonos a *Mirandas parit* költőjével, a feltételezett szerzőt – egyébként nyilvánvalóan jogos szaktudósi fölénytel – *tehetséges amatőr*nek nevezi, akit megérintett a toszkán neoklasszikus költészet fuvallata.²⁶ Mivel a *Salve* költőjének bizonyos fenntartással Du Fay-t ismeri el, a *Salve* és a *Mirandas* költői megoldásai pedig rendkívül hasonlóak, Holford-Strevens nem kerülheti el a következtetést, miszerint mindkét szöveg Du Fay tollából származik.²⁷

Bár a költő kiléte nem lényegtelen kérdés, ennél sokkal fontosabbnak tűnik megfejtünk, hogy a vers témaválasztását mi indokolja. Nem szokásos ugyanis motetta szövegében a nők szépségét dicsérni. Erre sokkal inkább a különböző dalműfajok állnak rendelkezésre, különösen a chanson és a ballade. Du Fay műfajválasztása tekinthető ebben az értelemben formabontónak, ám

25 Saját nyersfordításom Holford-Strevens angol fordításának figyelembevételével. L. Du Fay, Guillaume: *Mirandas parit*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 01/25 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 5.

26 Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 110.

27 I.m., 112.

kínálkozik egy olyan lehetőség is, melyben számolunk a szöveg latens értelmezhetőségi rétegeivel, olyan rejtett jelentéstartalmakkal, melyek a felületes pillantás számára nem nyilvánvalóak. Mindenek előtt meg kell jegyezni, hogy az itáliai nők különleges szépsége már a *Salve Contratenor* szólamának szövegében is előkerül:

Vos nunc Etruscae iubeo salvere puellae.	Most titeket, ó etruszk nők, üdvözöllek.
Sic sedet hoc animo nec sine amore moror.	Lelkemben ül a szerelem, nem maradhatok nélküle.
Stant foribus Nymphis similes, stant Naiades utquae	Az ajtóban állnak, mint a Nimfák, állnak, mint Najádok, mint Amazonok, s mint az udvarló istennő, Vénusz.
Aut ut Amazonides aut proca diva Venus.	Minden férfi ölelésre és édes csókra vágyik.
Fervet in amplexus atque oscula dulcia quisque;	Ha valaki meglátja e nőket, nyomban szerelembe esik.
Si semel has viderit, captus amore cadet.	Mindezeket, ó világ istennője, éneklek neked örök idők óta, én Guillaume, ki született és kinek neve, Fay. ²⁸
Ista, deae mundi, vester per saecula cuncta,	
Guillermus cecini natus et ipse Fay.	

Különösen bizarr egy felszentelt pap részről az ölelésre és csókra vágyó férfi szerelmes érzéseit részletezni, de éppen ennyire meghökkentő a vers végén található aláírás, amely után kétség sem férhet ahhoz, hogy az a személy, aki a férfiúi vágyat és szerelmet megénekli maga Du Fay.²⁹ E tény elfogadása olyannyira nehezebbre esett a témával elsőként foglalkozó zenetudósoknak, hogy a feszültség feloldására a legkülönfélébb szimbolikus magyarázatokkal álltak elő. E magyarázatok között talán a legkevésbé erős lábakon áll Michael Phelps-é, aki szerint a *puellae* szó nem csak nőkként fordítható, hanem utalhat a szokásosan nőnemben írott *testvérvárosokra*, ebben az esetben konkrétan Rómára, melynek testérvárosa éppen Firenze.³⁰ A felvetés többek között azért is problémás, mert Róma nem Toszkánában van, márpedig a Cantus szövege egyértelműen úgy kezdődik, hogy *Salve, flos Tuscae gentis*. Egy másik, viszonylag elterjedt megközelítési irány a szöveg humanista szemléletű értelmezése, melyre mindenek előtt az antik görög mitológia szereplőinek megjelenése jogosítja fel a szaktudományt. Való igaz, hogy a humanista költészet előszeretettel idézi fel a görög mitológia jeleneteit és isteneit, ugyanakkor érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy itt nem pusztán szövegről, hanem megzenésített szövegről van szó, ha tehát a költemény alapkoncepciójában humanista motivációt sejtünk, joggal keressük ugyanezeket a

28 L. 25. lj.! Du Fay, Guillaume: *Salve, flos Tuscae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia* 02/10 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 10.

29 A Modena B (α.X.1.11) kódexben a szóban forgó szövegrész végén egészen pontosan az áll, hogy „*natus est ipse Fay*”. A szaktudomány ebből a frázisból sokáig egy, a szerző születési helyét behatároló falunévet (Fay) vélt kiolvasni. Albert Vander Linden jött rá arra, hogy az *est* valószínűleg elírás, a helyes olvasat pedig „*natus et ipse Fay*”, így nem csak a mondat nyelvtani szerkezete, hanem a versláb (pentameter) is helyrebillen. Du Fay minden bizonnyal itt egyszerűen a nevét kívánta rögzíteni a szövegben. Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay*. (Cambridge University Press, 2018.) 26.

30 Phelps, Michael K.: „The Pagan Virgin? Du Fay’s *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. (Middleton: American Institute of Musicology, 2015.) 501-514. 510-511.

motivációkat a zenei anyagban is. No de melyek azok az elemek, amelyek egy zenét humanistává tudnak tenni, egyáltalán mi a zenei humanizmus definíciója, ha van ilyen egyáltalán?

A kérdés a zenetudományt jó néhány évtizede foglalkoztatja. 1961-ben New York-ban az IMS nyolcadik konferenciájának már a humanizmus és a zene kapcsolata a főtémája, akárcsak az 1977-es *Humanizmus és zene* c. kerekasztal beszélgetésnek (IMS 12. kongresszusa Berkeley-ben). Helmuth Osthoff, német zenetudós, zeneszerző már az említett első konferencián megfogalmazta azt az azóta is elfogadott tényt, miszerint a zenei humanizmus, vagy inkább a zene reakciója a humanista áramlatokra mindenekelőtt azokban a szó- és hangulatfestő zenei elemekben érhető tetten, melyeket a későbbi zenetudomány *figuráknak*, illetve *affektusoknak* nevezett el és amelyek először az 1450 körül született németalföldi zeneszerzőknél, mindenekelőtt Josquin-nél jelennek meg.³¹ Más olvasatban ez azt jelenti, hogy a zeneművészet számára egy ponton világossá vált, hogy a humanizmus esztétikai irányultsága már jócskán eltér az övétől; a humanizmus határozott vonzódása az érzelmi és érzéki felé, a földi lét megfogható és megérezhető élvezetei, adott esetben gyönyörei felé való igenlő odafordulása meghökkentően újszerű jelenségeknek számítottak. Az irodalom már megtalálta mindezek új és alkalmas kifejezőeszközeit, a zene még nem. Mivel a humanista művészet ekkor mindenek előtt a humanista irodalmat jelenti – amibe a tudományos irodalom és az ókori nyelvek iránti megnövekedett és egyre inkább kritikus érdeklődés éppúgy beletartozik, mint a költészet – magától értetődő, hogy a zene a szó és a hang kapcsolatában, a szöveg-zene viszony újraértelmezésében keresi a megoldást. Ebből a szempontból Josquin-t és kortársait tekinteni elsőeknek egyfelől jogos, másfelől viszont igaz az is, hogy az affektusoknak és a figuráknak vannak előzményeik jóval korábbról is. Éppen Du Fay-nál találunk egy különösen szuggesztív szófestő affekciót az *Ave regina caelorum III* motettában, majd ennek nyomán az *Ave regina caelorum* misében, de tény, hogy a szóban forgó példa – mint a többi kevés számú hasonló – egymagában áll, nem képez más, rokon zenei megoldásokkal tudatos láncolatot, ellentétben a kettővel későbbi generáció zenéivel.³² Mindezek figyelmes számbavétele annak a következtetésnek a levonását teszi szükségessé, hogy a *Mirandas parit nem humanista zenemű*.

Túl azon, hogy a *Mirandas parit* zenei anyagában figuráknak és affektusoknak nyomát sem találjuk – tekintettel a mű keletkezési idejére (1436. Firenze) ez nem is meglepő – a szöveg humanista irányú elemzése sem tökéletesen meggyőző. Már Robert Nosow felfigyelt a *Mirandas* szövegében egy olyan belső összefüggésre, melyen mint nyomon el tudunk indulni. Nosow rájött, hogy a sorok tartalma alapján a 8 soros hexamater 2×4 sorra, voltaképpen két versszakra bontható, összhangban a motetta kéttagú szerkezetével. Az ötletet részben éppen az adta, hogy a motetta első szakasza (*tempus perfectum*) zenésíti meg a vers első 4 sorát, míg a második szakasz (*tempus imperfectum*) a második 4 sort – továbbá az is, hogy mindkét négysoros egységben az adott versszak harmadik sorában kerül említésre egy istennő (Heléna – Diána) név szerint. Nosow arra a megállapításra jutott, hogy ilyen módon a két versszak azonos sorszámú sorai között tematikus összefüggés alakul ki.³³

31 Elders, Willem: „Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 27/2 (1977.) 65-101. 66.

32 Sándor László: „Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen. A személyesség nyomai Du Fay Ave Regina caelorum kompozíciójában. I.” *Parlando* (2020/1.) 27.

33 Nosow, Robert: „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*.

Íme Firenze városa csodálatos nőket terem,	De te, mindenek felett született, legcsodálatosabb szűz;
kikben a báj és a szépség a legtökéletesebb alakban van jelen.	Hiszen te messze felülmúlod a nimfákat fényben és testben,
Véljük, hogy oly díszekkel régesrég Heléna sem rendelkezett,	ahogyan a gyönyörű Diána istennő is legyőzi társait ragyogásában
mint amilyenekkel e nők virágzanak szülőföldjükön.	és minden tekintetben tökéletesebbnek tűnik náluk.

Firenze városa több csodálatos nőt terem ugyan, de egy mindenek felett született; a báj és szépség e nőkben tökéletes, de ez az egy felülmúlja még a nimfákat is; az ő szépségük Helénáéhoz mérhető, de egy közülük annyival szebb a többinél, amennyivel szebb volt Diána a többi istennőnél; a firenzei nők „virágzanak”, de az *egyetlen* ebben a tekintetben is különb náluk. Holford-Strevens a *virgo* szót *maiden*-nek, *leánynak* fordítja. A *virgo* valóban jelen *leányt*, de *hajadon leányt, férjhez nem ment leányt*, így *szűzet* is jelent, illetve egyben a Szűz-csillagkép nevét is adja. A *virgo*, mint *szűz*, pontosabban *Virgo*, mint *Szűz* nem a szerelmi költészetben a leggyakoribb, hanem a Mária-költészetben. Holford-Strevens maga is felteszi a kérdést, hogy a „*te praecipuam genuit, clarissima virgo*” vonatkozhat-e valóban egyetlen konkrét női személyre.³⁴ Egy olyan fajsúlyú késő középkori szerző esetében, mint Du Fay, akinek személyes vonásai az életmű kétségbeejtően magas minőségének tudatában elvesznek a már-már nem is e világi szent misztikumba hajló kényszerképzete mögött természetes, hogy a zenetudomány sürgető módon kutatja a szerző leghétköznapibb értelemben vett emberi karakterét; köztük is elsődlegesen nőügyeit..., ha voltak egyáltalán ilyenek. Éppen ebből kifolyólag vetült a figyelem egy ponton Du Fay 1425 körül Laonban írott chansonjaira (*Ma belle dame souverainne*, *Je me plains piteusement* és *Adieu ces bons vins de Lannoys*), melyek szövege többek határozott véleménye szerint Du Fay egy konkrét szerelmi kalandjára céloznak.³⁵ Különösképpen az *Adieu ces bons vins de Lannoys* kezdetű chason „*Adieu celle que tant amoye*” mondata mögött rejtőző konkrét Laon-i hölgy alakját sejtette meg a szaktudomány. Hogy mi az igazság, sosem fogjuk megtudni, az azonban tény, hogy mintegy fél évvel a chasonok feltételezett megírása után Robert Auclou, aki Louis Allemand pápai kardinális személyi titkára, útba ejti Laont és magával viszi Du Fayt Allemand bolognai udvarába. Hogy Auclou – aki Du Fay életre szóló jó barátja – a zeneszerző „megmentésére” sietett-e Laonba, vagy csak éppen arra járt, megint csak találgatások tárgya, de mindazok, akik rég keresett húsvér emberi vonásra vélnének bukkanni Du Fay egy nem egészen alaptalanul feltételezhető nőügyében hajlanak az első magyarázatra.

(Oxford University Press, 1997.) 104-121. 108.

34 i.m., 112.

35 Planchart, Alejandro Enrique: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368. 365-367.

A *Mirandas parit* esetében semmi jele nincsen annak, hogy ilyesmit feltételezzünk, azt azonban a legnagyobb mértékben figyelembe kell vennünk, hogy ez a mű két dómszentelési motetta társaságában keletkezik, a felszentelendő templom neve pedig Santa Maria del Fiore, A *Virág Szűz Máriája*. Másutt már leírtam, hogy bár Firenze városnévének etimológiája kitapogathatatlan, Firenze 15. századi lakossága hitt abban, hogy a *Florentia* elnevezés a *fiore (flora)* szóból származik, ami *virágot* jelent, *Firenze* tehát az ő határozott meggyőződésük szerint azt jelenti, hogy *virágzó*.³⁶ Ha mindehhez hozzávesszük azt a tényt, hogy Szűz Mária Firenze városának egyik védőszentje, továbbá azt is, hogy Firenze címerében egy stilizált lilium látható – mely köztudottan Mária-attribútum – máris körvonalazódnak számunkra a szülőföldjükön „virágzó” nők között is a legfényesebben tündöklő hölgy költői képének rejtett, szimbolikus értelmezési lehetősége. Valójában nem is egy, hanem máris két alternatív olvasathoz juthatunk ilyen módon, melyek annál is szorosabban függenek össze, mint ahogyan ez első pillantásra látszik. A *clarissima virgo* tehát egyfelől lehet maga Szűz Mária, másfelől pedig lehet maga a firenzei templom, a *Santa Maria del Fiore*. Mivel a szöveg elején azokról a nőkről olvasunk, akik Firenzében születtek, a második értelmezés kínálkozik inkább, hiszen Szűz Mária nem Toszkána szülötte. Ugyanakkor a második versszak a konkrét földrajzi helyszíntől, Toszkánától, Firenzétől a görög istennők nem e világi szellemi terébe vezeti az olvasót, általánosít, elvonatkoztat. A korábbi fejezetekben kifejtett templomszimbolika és templom-antropomorfizmus ismeretében jól tudjuk, hogy nem kell választanunk e két értelmezési lehetőség között, mert ahogyan a korabeli meggyőződés szerint a templomépület nem egyszerűen jelképezi az embert, hanem maga az ember, úgy egy Máriának szentelt templom sem csupán jelképezi, vagy védőszentjeként tudja Szűz Máriát, hanem valójában ő maga az, akinek méhében – a templom szentélyében – a megtestesült Ige, a magzat Jézus rejtőzik.

Egy pillanatra még az irodalmi humanizmus problematikájánál maradva választ kellene adnunk arra a kérdésre, hogy Szűz Mária alakja miért éppen görög istennők között rejtőzik. Jól tudjuk, hogy a görög istennők között is van egy, aki nem csak a nimfákat múlja felül „fényben és testben”, hanem magát Diánát is, ez pedig nem más, mint Aphrodité, római adaptációjában Vénusz. Vénusz azonban nem csak istennő, hanem egy égitest neve is, melyről mi tudjuk, hogy bolygó, de a korabeli ember „bolyongó csillagnak”, csillagnak tartotta. Az *esthajnalcsillag* az ismert korabeli költői kép szerint „tengernek csillaga” is, hiszen a hajózóknak fontos éjszakai tájékozódási pontként szolgált, lévén a Nap felé mutat, hajnalban megelőzi a napkeltét, este kíséri a napnyugtát. A „tengernek csillaga”, mint *stella maris* Szűz Mária egyik legelterjedtebb latin megszólítása. A többek között Szent Bernátnak tulajdonított himnusz kezdősora, *Ave maris stella*, „Üdvözlégy tengernek csillaga” is ezzel a megszólítással kezdődik. A *maris* szóba sokan behallják Mária nevét, mintha Mária csillagáról lenne szó. A két szó közötti hasonlóság minden bizonnyal csak alaki, Mária csillaga *stella Mariae* lenne, de az asszociáció szimbolikus teljesen helyénvaló, hiszen ahogyan Vénusz a keresztény értelmezésben Mária alakjában adaptálódik, úgy Vénusz csillaga Mária csillagává válik, pontosabban Mária válik égen ragyogó csillaggá. A *stella maris* vezércsillag, éppen úgy, ahogyan a Vénusz mindig is az volt a hajózóknak számára. Mária vezérli az úton járó, kereső embert egy olyan csillag képében, mely a Nap-hoz, a fényhez, a forráshoz mindig

36 Sándor László: *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában.* DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.) 7.

közel tartózkodik; vagy előtte jár és hírt ad érkezéséről, vagy követi azt és mutatja, merre tűnt el. A *stella maris* ugyanakkor sosem veszíti el az Aphrodité-Vénusz-hagyományból megörökölt szerelmi-erotikus szimbolikáját sem, melyet bizonyít az az igen gyakori értelmezés, ami az Ének Éneke menyasszonyát (sponsa) Szűz Máriával kapcsolja analógiába. Az Énekek Éneke erotikus tartalma jól ismert, még hogyha bizonyos bibliafordítások igyekeznek is tompítani a szöveg élet.³⁷ Az Egyház-Menyasszony-Mária analógiaháló szálai a *templum maternale* hagyományban érnek össze, melyre példákat a korábbi fejezetekben – többek között Szent Ágoston és Tinctoris révén – bőségesen találhattunk.

Jól esne a megsejtett szövegi szimbolika mögé zenei bizonyítékokat is felsorakoztatni, de ez a próbálkozás nem kecsegtet sikerrel. Szófestő zenei eszközöket értelemszerűen hiába keresünk, ez a zenei humanizmusról mondottak tudatában nem is meglepő; szófestő zenei eszközök, figurák affektusok ekkor még nem léteznek. Ha Du Fay valóban „apollóni művész” ahogyan Brown mondja, akkor a mű számszerű tényezői között felfedezhetnénk olyan szimbólumokat – jellemzően számszimbólumokat – amelyek a Mária-szimbolikával vagy akár a szerelmi szimbolikával összhangba hozhatók volnának, de ilyeneket sem tudunk kimutatni.³⁸ A *Mirandas parit* a mélyebbre hatoló elemzés számára is kifejezetten szabadon komponált műnek tűnik, ahol a szerző a szabadon áramló dallaminvenciójának semmilyen határt nem szabott, és nem szorította a hangmagasságok rendjét (és számát) előre meghatározott szigorú keretek közé. Ellentétben azzal, ahogyan ezt a *Nuper* esetében tette, ahol is a semibrevis-ek számát, a 430-at a szöveg mondanivalójával és a motetta elhangzásának okot adó eseménnyel tökéletes összhangban tudtuk Mária-szimbólumként értelmezni.³⁹ Ugyancsak a *Nuper* esetében találtunk szembe magunkat a teljes hangjegyszám rendkívüli szépségű 1110-es értékével, melynek kerek volta és a három 1-es szám jelenléte minden bizonnyal nem véletlen, még ha szimbolikus jelentését inkább csak találgatni lehet is. Egyes esetekben Du Fay bizonyosan szándékolta állította be kompozíciójának megszámlálható paramétereit kerek és ilyen módon szimbolikusan jól dekódolható értékekre, mint ahogyan tette ezt a *Vasilissa ergo gaude* motetta 100-as Tenor-hangjegyszáma és 800-as teljes hangjegyszáma esetében.⁴⁰

A *Mirandas parit* motettában – minden szabadsága ellenére – számos motivikai összefüggés mutatható ki, apró motívumok, motívumfejek ismételt előfordulásaiban és hosszú dallamfolyondárok rajzolatainak jellegzetességeiben egyaránt. A 3-4-5. hang fel-, majd visszalépő „nyújtott ritmusos” figurája egyike a motetta nagyon jellemző fordulatainak, valamint a imitációs technika gyakori alkalmazása is a motívumokon belüli koherencia-érzetet erősíti. Lévén cantilena-motetta, azon sem lepődünk meg, hogy ebben az imitációs játékban a Tenor is részt vesz. Ügyes

37 A „τι εκαλλιωθησαν μαστοι σου, αδελφη μου νυμφη;” mondatot a Szent István Társulat bibliafordítása például így adja vissza: „Milyen vonzó, húgom, mátkám, a szerelmed!”, miközben a „μαστός” szó egyszerűen azt jelenti, hogy „női mell”. A helyes fordítás tehát ez volna: „Mily szépek a melleid, húgom, mátkám!”

38 Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 65.

39 A 7-es Szűz Mária legfontosabb számszimbóluma volt a középkorban, mely nagyon gyakran 4-3-as bontásban jelent meg, utalva ezzel Máriára, mint a földi, anyagi lét (4-es szám) és a mennyei lét (3-as szám) közötti közvetítő személyre. Sándor, Du Fay: *Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*, i.m., 14-18.

40 Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6). 18.

illúzió a szerző részről az a megoldás, hogy a Tenor-szólamot néhány brevis hosszúságú duett-szakasz után lépteti csak be, ráadásul eleinte hosszú ritmusértékekkel. Ez a megoldás az izoritmikus motettákra jellemző, és a darab hallgatása közben hosszú időnek el kell telnie ahhoz, hogy a művelt hallgató rájöjjön arra, hogy ez a Tenor nem cantus firmus, nem hordoz gregorián dallamot, hanem egyre gyorsuló, a felső két szólammal idővel egyenrangúvá váló szabadon komponált zenei anyagot szólaltat meg. A *Mirandas* zenei szövete minden olyan tulajdonsággal rendelkezik, ami alapján a Nosow által *equal-discantus motet style*-nak elnevezett kategóriába sorolható: a két felső szólam mind mozgás, mind hangjegyszám tekintetében oly kiegyensúlyozott, hogy gyakorlatilag egyenrangúnak tekinthető, a Tenor zenei anyaga dallamos, jelentőségében, díszítettségében és lendületében pedig a felső szólamok anyagaihoz közelít.⁴¹ A *Mirandas* teljes hangjegyszáma a nem különösebben informatív 823, mely ugyanakkor mind a szólamok, mind a szakaszok tekintetében rendkívül kiegyensúlyozottan kerül elhelyezésre:

	I. szakasz	II. szakasz	Összes hangjegyszám
Cantus I	168	148	316
Cantus II	172	148	320
Tenor	96	91	187

A Mirandas parit motetta hangjegyszámai szakaszonként és szólamonként

Van ugyanakkor egy különös szépségű adatunk, melynek ismeretében még kevésbé tűnik alaptalannak a *Mirandas parit* szövegéből Mária-szimbolikát kiolvasnunk. A *Mirandas parit* motetta két kézirat forrásban maradt fenn, de közülük az egyikben, a trentói 88-as jelű kódexben nem *Mirandas parit*-ként, hanem *Imperatrix angelorum* szöveggel szerepel. A jelenséget kontrafaktumnak hívjuk, vagyis az *Imperatrix angelorum* a *Mirandas parit* kontrafaktuma. Érdeemes a kontrafaktum-szöveget teljes terjedelmében idéznünk:

41 Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991.) 221-275. 223.

Imperatrix angelorum,	Angyalok császárnője,
Consolatrix orphanorum,	Árvák vigasztalója,
Audi nos, Maria.	Hallgass minket, Mária.
Ave spes et salus infirmorum,	Betegek reménye és megmentője,
Sublevatrix oppressorum	Elnyomottak felemelője,
Tibi, virgo, decantantes	kik neked énekelnek
Tuas laudes concrepantes,	együtt zengvén imáidat,
Audi nos, Maria.	Hallgass minket, Mária.
Tu sublimis sedes throno,	Te a legmagasabb trónon ülsz,
Propulsata precum sono,	visszhangozván az esdeklők hangját,
Quae ut mater veneraris,	kik téged anyaként tisztelnek,
Audi nos, virgo Maria.	Hallgass minket, Szűz Mária.
Praeelecta sola soli,	Egymagad, kit a Nap kiválasztott,
Nos commenda tuae proli,	Fogadj minket gyermekeiddé,
O Maria.	Ó Mária.

Az *Imperatrix angelorum* egy Mária-szekvencia, mely eredetét tekintve német területről származik, miközben Itáliában, Franciaországban és Németalföldön kevésbé, vagy alig volt ismert. Felbukkanása a 88-as trentói kódexben a *Mirandas parit* szöveg helyett számos kérdést felvet: helyes-e az a kifejezés, hogy „helyett”, biztosan a *Mirandas parit* szöveg készült korábban?; hogyan kerül egy német területről származó szekvencia szövege egy Du Fay-motettába, hiszen szinte bizonyos, hogy a szóban forgó szöveget Du Fay nem ismerte?; milyen eredetiből másolt Johannes Wiser, a Tr.88 scriptora?

Az első kérdésre a válasz egyértelműnek tűnik, tekintettel arra, hogy a *Mirandas* keletkezési dátuma 1436, a 88-as trentói kódex viszont egészen biztosan 1455 után készül, hiszen Johannes Wiser körülbelül ekkor kerül Trentóba.⁴² Ez a logika hallgatólagosan elfogadja, hogy a *Mirandas* kottája nem érhetett el Trentót 1455 előtt, illetve Wiser tulajdonában sem lehetett ennél a dátumnál korábban. Mindenek előtt hangsúlyozni kell, hogy ez a forráskönyv a valószínűbb, de nem zárható ki teljesen az sem, hogy bizonyos Du Fay-kompozíciók kottái már jóval korábban a trentói könyvtár tulajdonában voltak. Mint köztudott, Itália a 15. században külhomból „kölcsonözte” a zeneszerzőket, egyházzeneseket, tekintettel arra, hogy bár számos kitűnő képzőművész, festő, szobrász született és működött ekkor Itáliában, ugyanez a zeneszerzőkkel kapcsolatban nem volt elmondható. A zeneszerzés és egyházzene szellemi kisugárzásának forráspontja ekkor Németalföld, illetve a Francia Királyság északi része. A legtehetségesebb németalföldi muzikusok jellemzően sokat utaznak és úti céljuk gyakran Itália. Du Fay viszonylag fiatalon már a Malatesta család szolgálatába kerül (1420. tavasz-nyár, továbbá valószínűleg elkíséri Pandolfo Malatestát Görögországba, Patras-ba az 1424-es év második felében), innen – Pesaroból és Riminiből –

⁴² Wiser 1455 tájékán már említve van a trentói egyházi jegyzőkönyvekben, mint Johannes Prenner iskolamester segédje. Az iskolamesteri kinevezést ő maga 1458. március 3-án kapja meg. Wright, Peter: „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection.” *Early Music History* 22. (2003.) 247-332. 253.

Laonba utazik (1425. tavasz), Laonból a bolognai egyetemre kerül (1426.), ezt követően a pápai kórushoz csatlakozik Rómában (1428. október-november). Utazásai ezzel sem érnek véget, 1434 elején, valószínűleg januárban a savoyai udvar meghívására Chambéry-be érkezik, ahonnan ugyanez év augusztusában távozását kéri, hogy meglátogathassa édesanyját Cambrai-ban, de csakhamar vissza is tér, 1435 áprilisában már ismét említést tesznek róla a savoyai jegyzőkönyvek. 1435. június 1-én a pápai kórus második énekeseként kapja meg fizetését ekkor már Firenzében, 1437 augusztusában harmadszor is a savoyai udvarnál találjuk; 1439. november végén, december elején visszatér Cambrai-ba, ahol voltaképpen élete végéig dolgozik, egy nem túl rövid – 1452-től 1458-ig tartó – savoyai „intermezzo” kivételével.⁴³ A korabeli utazási lehetőségek és útviszonyok figyelembevételével Du Fay utazó karrierje egészen elképesztő. Szempontunkból mindebből csupán annyi a lényeges, hogy az 1420-as évektől kezdve többször átkel az Alpokon oda is és vissza is. Az átkelés jellemzően a Brenner-hágó érintésével történik, ilyen módon az utazás logikus és szokásos pihenőállomása Trentó. A szóban forgó útvonal fontos kereskedelmi irány is – már a Római Birodalom idejében is az volt – Trentó ilyen szempontból tehát kulcsfontosságú helyen fekszik.⁴⁴ Ahogyan az anyagi javak, úgy a szellemi alkotások is keresztülmennek Bolzanón és Trentón. Ha Du Fay utazásainak fent részletezett útvonalát a térképen nyomon követjük, akkor megállapíthatjuk, hogy 1455 előtt hatszor kel át a Brenner-hágón és érinti Trentót.⁴⁵

Nem csupán a scriptorok hordták magukkal kottapapírjaikat utazásaik során – ahogyan Peter Wright írja – hanem a zeneszerzők is.⁴⁶ Ebből részben az következik, hogy Du Fay a *Mirandas parit* motetta zenéjének másolatát – bármi volt is a szövege eredetileg – már jóval az előtt Trentóban hagyhatta, hogy Wiser odakerült volna, de az is, hogy az ugyancsak sokat utazó Wiser is hozzájuthatott a kottához máshol. Johannes Wiser Bajorországból származott, későbbi trentói munkaadója, Johannes Hinderbach hercegérsek pedig III. Frigyes német-római császár, habsburg uralkodó szolgálatában állt. Johannes Hinderbach a habsburg uralkodó titkára és személyes tanácsadója volt, Trentóban 1455-től prépostként, 1465-től püspökként működött és híres volt a humanista irodalom és az egyházi többszólamú zene iránti lelkesedéséről.⁴⁷ Valószínű azonban, hogy ez a lelkesedés összhangban volt III. Frigyes kulturális igényeivel, ha nem egyenesen azokból táplálkozott. Valószínű, hogy Wiser, továbbá a trentói kódexek második legfontosabb kottamásolója, Johannes Lupi is az uralkodó udvari embere volt „kihelyezett” trentói szolgálatban.⁴⁸ Bár a hét trentói kódex (Tr.87-93) keletkezése körül még mindig számos kérdés vár megválaszolásra, valószínűnek tűnik, hogy keletkezésük III. Frigyes azon vágyához köthető, hogy a bécsi udvar egyházzenejét a németalföldi zenével versenyképes és hasonló minőségi szintre emelje. Ezt a célt két úton kívánta elérni, egyfelől össze akarta gyűjteni a kor legnagyobb zeneszerzőinek

43 Indirekt adatok arra engednek következtetni, hogy cambrai-i érkezése előtt pár hónapot a burgundi udvarban tölt, St-Omer-ben, 1439 nyarán, illetve őszén. Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 168-169.

44 Peck Leverett, Adelyn: *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio, 91 (1378)*. PhD disszertáció (Princeton University, 1990.) 19.

45 Ha eljutott Pádovába 1450-ben – ezt csupán feltételezzük – akkor a trentói átutazások száma 8-ra bővül.

46 Wright, *Watermarks and Musicology*, i.m., 256.

47 Strohm, Reinhard: „Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria.” *Musica Disciplina* 38. (1984.) 205-230. 222.

48 Wiser is és Lupi is pap volt, továbbá mindketten orgonisták. Lupi udvari kötődésével kapcsolatban l. Peck Leverett, *A Paleographical and Repertorial Study...*, i.m., 26.

lehetőleg teljes hozzáférhető életművét, másfelől a bécsi udvari és templomi igényekkel kompatibilis kompozíciók minél nagyobb mennyiségű létrehozását igyekezett ösztönözni. Ez utóbbi cél magyarázza a trentói kódexekben található művek cantus firmus-dallamainak gyakori ausztriai és német eredetét. Az első cél viszont érthetővé teszi, hogy III. Frigyes miért éppen Trentót szemelte ki a gyűjtőmunka központjává, miért éppen Trentó püspökévé nevezte ki Hinderbach hercegérseket, illetve miért éppen ide küldte a két szorgalmas kódexmásolót, Wisert és Lupit. Hármuknak nyilvánvalóan az volt a feladatuk, hogy a Trentón áthaladó „utazó zeneszerzőket” egy pár nap maradásra bírják, ezalatt pedig lemásolják azokat a kottákat melyeket ezek a szerzők éppen akkor maguknál tartottak. Ugyanilyen gyűjtő céllal utazhatta be Wiser is fél Európát és szállította III. Frigyesnek a legjelentősebb zeneszerzők kompozícióit. A trentói kódexek anyaga több ezer oldalnyi polifon zene. A munka mérete kétségbeejtően hatalmas, azt az óriási energiát, amit a két scriptor e hatalmas gyűjtőmunkába fektetett bele kizárólag uralkodói igény magyarázhatja.⁴⁹

Nem zárható ki, hogy a *Mirandas* parit-ként számon tartott motetta esetében Du Fay eredetileg egy *Imperatrix angelorum* Mária-cantilenát alkotott, melynek kottája valamikor, valahogyan bekerült Wiser látókörébe. Itt persze magyarázatot igényelne, hogy Du Fay ezt a német területre jellemző szekvencia szöveget (és dallamot) honnan ismerhette. Mindenesetre a rendelkezésre álló idő szempontjából ugyancsak feszített firenzei pár hét alatt jól jöhetett neki egy olyan, már meglévő zenei anyag, amely egy egyszerű szövegcserevel udvari motettává alakítható, egy olyan motettává ráadásul, mely rejtett módon Mária-szimbolikát hordoz; az eredetileg Szűz Mária-szövegű zene kompatibilis volt az új, látszólag világi-szerelmi, valójában metaforikus-misztikus tartalmú szöveggel is. Természetesen fordítva is lehetett, vagyis Trentón átutazva – akár éppen Firenzéből Savoya felé, vagy egy későbbi alkalommal – a *Mirandas parit* kottája bekerülhetett a trentói könyvtár gyűjteményébe, ahol Wiser ráakadva bemásolta azt a jelenleg 88-as számmal jelzett kódexbe, a szöveget lecserélve a kontrafaktum-szövegre; mely szöveg a habsburg udvar használatához jobban illett, mint az eredeti firenzei tematika. De ebben az esetben is: Wisernek fel kellett ismernie a zenei anyag kompatibilitását, másképpen fogalmazva ki kellett olvasnia a *Mirandas* szövegéből az általunk is feltételezett Mária-allúziót. Az kérdés marad persze, hogy ez utóbbi esetben a szövegcsere Du Fay tudtával, beleegyezésével, vagy tudtán kívül, akár szándéka ellenére történt-e. Erre a kérdésre nem tudhatjuk a választ, de az nyilvánvaló, hogy a motetta hangdimenziója mindkét szöveg hordozására alkalmas, vagyis a két szöveg tartalma és üzenete egyáltalán nincs olyan távol egymástól, mint ahogyan ez első pillantásra tűnhet.

2022-november

49 A zenetudomány végtelenül hálás lehet Wiser és Lupi hatalmas munkabírásának, hiszen számtalan késő középkori többszólamú kompozíció egyetlen fennmaradt kéziratost forrása a szóban forgó trentói kódex-sorozat. A munka sebességét, sőt sürgetett voltát jól mutatja a kéziratok gyakran nagyon nehezen olvasható külalakja, valamint a számos nyilvánvaló hang-ritmikai hiba. L. Gerber, Rebecca: „An Assessment of Johannes Wiser's Scribal Activities in the Trent Codices.” *Musica Disciplina* 46 (1992.) 51-77. 51-52.

ABSZTRAKT

Motetta a templomban, templom a motettában

A késő középkor, késő gótika templomfelfogása alapvetően antropomorf; a korabeli ember értelmezésében a templomépület jóval több a szent áldozat számára épített helyiségnél, a templom maga egyfajta organikus, élő valóság. A gótikus templom ilyen módon maga az ember, mivel azonban az ember is mikrokozmosz lény, a templom egyszerre tekinthető az ember és a világmindenség leképezésének, egyfajta *imago mundi*-nak. A firenzei dóm 1436. március 25-én történt felszentelésén jelen volt egy tehetséges fiatal humanista író, Gianozzo Manetti, aki az eseményről írott megemlékezésében a *Santa Maria del Fiore* templomot hátán fekvő kitárt karú emberhez hasonítja. Manetti elragadtatással ír a dómszentelési misén megszólaló zenékről is. Jól tudjuk, hogy Guillaume Du Fay a *Nuper rosarum flores* és bizonyos vélekedések szerint a *Salve, flos Tuscae gentis* motettákat erre az alkalomra írta, a kettő közül legalább a *Nuper* a dómszentelési misén el is hangzott. E motetták belső szerkezetének, időbeli arányainak, illetve egyéb számszerűsíthető paramétereinek és az ezekből kiolvasható szimbolikának ismeretében nem alaptalan őket a firenzei templommal és egyáltalán a keresztény templomhagyománnyal szoros összefüggésben vizsgálnunk. Az írás úgyszintén foglalkozik Du Fay harmadik firenzei motettájával, *Mirandas parit haec urbs* szövegkezdettel, illetve annak kontrafactum-változatával, mely a 88-as jelű trentói kódexben található.

ABSTRACT

Motet in Temple, Temple in Motet

The conception of temple of the late middle ages and late Gothic is basically anthropomorphic; for the contemporary thinking the building of a church is much more than an edifice built for the sacred sacrifice, the temple is a sort of organic reality. Thus, the Gothic temple is the man itself; whereas, however, human is a microcosmic being, the temple can be regarded as the counterpart of man and universe at the same time, so to say, *imago mundi*. In 25th March 1436, on the consecration of *Santa Maria del Fiore* Gianozzo Manetti, the talented humanist writer was present and compared the building to a supine man in his memoir written on the consecration ceremony. Manetti writes in superlatives on the music of the ceremony, as well. We know that the motets *Nuper rosarum flores* and (supposedly) *Salve, flos Tuscae gentis* by Guillaume Du Fay were composed to this occasion and out of the two motets at least *Nuper* was performed in the consecration mass. According to the structure, the temporal ratios, and other numerical aspects of these motets, furthermore, the symbolism following all these patterns may be worth investigating in close relationship with the Florentine dome and the whole contemporary temple-tradition. This paper also investigates Du Fay's third Florentine motet, *Mirandas parit haec urbs* and its contrafact-version found in TRbc MS 1375 [88] (Trent 88).

IRODALOM

Augustinus: *De Sancta Virginitate*. 2.

https://www.augustinus.it/latino/santa_verginita/index.htm

Augustinus Hipponensis: *De Trinitate*. <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>

Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Dammann, Rolf: „Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436).” In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. (Olten: Urs Graf Verlag, 1964.) 36-64.

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

Elders, Willem: „Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 27/2 (1977.) 65-101.

Du Fay, Guillaume: *Mirandas parit*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): Opera Omnia 01/25 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)

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

Gerber, Rebecca: „An Assessment of Johannes Wiser's Scribal Activities in the Trent Codices.” *Musica Disciplina* 46 (1992.) 51-77.

Hajnóczy Gábor: *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2002.

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

Norberg, Dag: *An introduction to the study of medieval Latin versification*. (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2004.) 67-71.

Peck Leverett, Adelyn: *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio, 91 (1378)*. PhD diszertáció (Princeton University, 1990.)

Phelps, Michael K.: „The Pagan Virgin? Du Fay's *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. (Middleton: American Institute of Musicology, 2015.) 501-514.

Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991.) 221-275.

_____ : „Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence.” In: Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. (Oxford University Press, 1997.) 104-121.

Planchart, Alejandro Enrique: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368.

Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay. The Life. The Works*. Cambridge University Press, 2018.

- King, Ross: *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. Makovecz Benjamin (ford.) Budapest: Park Könyvkiadó, 2008.
- San Isidoro de Sevilla (Isidorus Hispalensis): *De natura rerum*. Carolyn Embach (ford.) Research Gate, 2017.
- Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6).
- _____ : „Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen. A személyesség nyomai Du Fay Ave Regina caelorum kompozícióiban. I.” *Parlando* (2020/1.)
- _____ : *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.)
- Strohm, Reinhard: „Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria.” *Musica Disciplina* 38. (1984.) 205-230.
- Tacconi, Marica: *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore*. Cambridge University Press, 2005.
- Tinctoris, Johannes: *De inventione et usu musicæ*.
<http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusmusicæ/#>
- Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001. Autumn): 740-775.
- Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészetéről*. Gulyás Dénes (ford.) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.
- Wright, Craig: „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 389-441.
- Wright, Peter: „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection.” *Early Music History* 22. (2003.) 247-332.
- Žak, Sabine: „Der Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte.” *Die Musikforschung* 40.H.1. (1987. 1-3): 2-32.



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