

Sándor László:

Dufay: *Nuper rosarum flores* – az érthetetlen motetta

Dufay apollói művész, nem dionüszoszi – írja Brown.¹ De milyen is az a kor, melyben Dufay impozáns motettája a *Nuper rosarum flores* születik? Vajon a 15. század Firenzéje apollói, vagy dionüszoszi? Tekintettel arra, hogy Európa érdeklődése az antik görög kultúra iránt nem ebben az időben lobban, föl, hanem jó pár száz – ha nem ezer – éve lángol, helytelen volna azt gondolni, hogy a humanizmus hajóját a hellenisztikus hagyomány felfedezésének fuvallata löki útjára. Való igaz, hogy a 14. és 15. században több, addig ismeretlen görög forrás is előkerül, többek között Ptolemaiosz *Harmóniája* és Aristides Quintilianus *Institutione oratoria* című műve, ez utóbbit pont egy firenzei humanista, Bracciolini találja meg.² Ez persze azt is bizonyítja, hogy Firenze nemcsak Toszkána, hanem az új korszellem fővárosa is, hindu terminológiával élve Európa egyik legfontosabb szellemi csakrája. Ennek dacára két dolog van, mely a humanizmus e korszakára semmiképpen sem áll: a humanizmus nem a görög hagyomány felfedezéséből és nem is annak félreértéséből nyerte létéhez és fejlődéséhez szükséges energiáját. Dionüszosz volt az, aki isteni hatalmánál fogva a szelet annak a bizonyos hajónak dagadó vitorlájába pumpálta. 1436. március 25-én, az angyali üdvözlés ünnepén Firenze népe a reneszánsz talán legjelentősebb eseményének lehetett szem- és fültanúja: e napon szentelte fel IV. Jenő pápa a csaknem 200 éve épülő Santa Maria del Fiore katedrális. Dufay *Nuper rosarum flores* szövegkezdetű izoritmikus motettája erre az alkalomra íródott. Az ünnepségre két görög isten is hivatalos volt, Apollón és Dionüszosz. Előbbi azért jött, hogy átadja hivatalát és hatalmát az utóbbinak. Volt azonban két ember, aki e hatalomátvételt nem volt hajlandó tudomásul venni: Dufay és Manetti.

„Mert ott sokféle gyönyörűséges szólamok és fenséges hangzatok szárnyaltak fel az egekig, hogy a hallgató kétségkívül azt hitte, az angyali és égi zene, a túlvilág paradicsomi éneke szállt le a földre [...], és úgy vélte, elérkezett az örök élet.”³ E sorok szerzője Gianozzo Manetti – a lexikonok szerint humanista filozófus és író⁴ – bizonyosan a kor egyik kimagaslóan művelt szelleme lehetett, birtokában a legmagasabb szintű költői latin nyelvnek. A katedrális felszenteléséről szóló megemlékezését is latinul írta; e megemlékezés a reneszánsz páratlan kordokumentuma. Számunkra benne a legfontosabb és legmegdöbbentőbb az a mód, ahogyan Dufay motettáját hallgatja, bár a hallgatás szó csupán esetlen próbálkozás annak a szellemi, lelki és hallási jelenlétnek, vagy még inkább azonosulásnak a visszaadására, mellyel Manetti – és minden bizonnyal nemcsak ő – a katedrálisban felcsendülő hangok felé fordult. „Mennyire távol áll e művelt középkori ember tudósítása a modern koncertkritika stílusától! Az esztétikai kritériumok Manetti előtt ismeretlenek.”

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

2 James Haar: „Humanism”. *Grove Music Online*, internetes elérés: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40601?q=Humanism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, utolsó megtekintés: 2015. 05. 10.

3 Manetti (Dammann?)

4 N.N. „Manetti”. *Oxford Reference*, internetes elérés: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100130447>, utolsó megtekintés: 2015. 05. 10.

– írja Dammann, majd hozzáteszi: „a középkori hallgató nem ismeri a kritikai-ítélkező hallás esztétikai kategóriáit [...] legerőteljesebb érzelmi megnyilvánulása a csodálkozás.”⁵ Valóban, kívülállók vagyunk. A modern zenehallgató és a zenemű között távolság feszül, ma a művészi érték meghatározására szolgáló elsődleges szempont – ami évszázadokon keresztül az utolsó volt – az esztétikum. Damman azt írja, hogy az újkori hallást a felvilágosult világszemléletből fakadó távolságtartó kritika jellemzi.⁶ Bár az esztétikum, mint értékmérő, a humanizmus szellemiségével karöltve a 15. század közepén már elindul uralma teljessége felé, ekkor azonban még sokan vannak, kik kevésbé vesznek róla tudomást. Manetti más kor szülötte. Ő egyike az utolsó középkori embereknek, mellette a Santa Maria del Fiore padjaiban már jó néhány újkori ül.

Dammannak abban is igaza van, hogy nem tudunk a Nuper-hez közel kerülni.⁷ Nem értjük, nem tudjuk megfejteni titkát. Mi sem bizonyítja jobban ezt, mint az a szenzációt keltő, de lényegében meddő vita, amely a motetta arányszámainak megfejtése körül lobbant a 70-es évek elején, és amely jól kielégítette a mágikus borzongásra éhes, de a valódi misztika iránt érzéketlen 20. századi ember igényeit. A Nuper rosarum flores motetta szakaszainak időbeli felosztása egészen egyedülálló módon a 6:4:2:3 arányszámok szerint alakul.⁸ A motetta egyéb matematikai tulajdonságaira ugyanakkor igen jellemzőek a 2×7-es és 4×7-es viszonylatok (a mű – Dufay által írott – szövege 4×7×7 szótagos, a zenemű szakaszai 4×7 brevisből állnak, stb.). Charles Warren 1973-ban írott tanulmányában kimutatta, hogy az említett számértékek pontosan egyeznek a katedrális hosszúsági, szélességi, és magassági értékeivel a 15. század Firenzéjében használatos mértékegységében, a braccia-ban számolva.⁹ Warren ugyanakkor rámutatott arra is, hogy a mű és a vers számai a Neri di Fioravanti által tervezett és Brummelleschi által épített dupla héjú, fölfelé vékonyodó falú kupola arányaival és egyéb tulajdonságaival is összefüggést mutatnak.^{10 11} Felfedezéseit heurisztikus lelkesedés fogadta.¹² Húsz évvel később Craig Wright kíméletlen támadást intézett Warren megállapításai ellen, és pontról pontra cáfolta a szóban forgó tanulmány megállapításait.¹³ 1993-mas írásában Wright Warren mérési szempontjait önkényesnek, számításait pontatlannak minősíti, a kupola alakjáról és a motetta hasonló működéséről szóló fejtegetéseit pedig egyszerűen meg sem említi. Helyette felhívja a figyelmet arra, hogy a motetta kétségtelenül sajátos számtani mutatói a Királyok első könyvében található Salamon temploma számszimbolikáját idézik, összefüggésben az ószövetségi templom és Szűz Mária méhe, mint az élő Isten temploma között valóban fennálló teológiai kapcsolattal: vélekedése szerint a 6:4:3:2 arányszámok a salmoni templom méreteivel – könyökben megadva és tízzel osztva –, a 4-es és a 7-es viszonylatok pedig

5 Rolf Dammann: „Dufay dómszentelési motettája”. (1436). In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. (Olten: Urs Graf Verlag, 1964), 36-64. 62.

6 I.m. 62.

7 I.m. 36.

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

9 Charles Warren: „W. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet”. *The Musical Quarterly* Vol. 59. No. 1. (Jan. 1973.) 94.

10 I.m. 101-102.

11 Ross King: *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. Makovecz Benjamin (ford.) (Budapest: Park Könyvkiadó, 2008.) 127-135.

12 Marvin Trachtenberg: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence”. *Renaissance Quarterly* Vol. 54, No. 3 (2001. Autumn) 739.

13 Craig Wright: „Dufay's „Nuper rosarum flores”, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin”. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 47, No. 3 (1994. Autumn) 401-404.

egyszerre a templom 4 alapkövével, a bölcsesség 7 pillérével, valamint Szűz Mária 7 fájdmával, illetve Krisztus keresztjének 4 szárával függenek össze.¹⁴

A tézis (Warren) és az antitézis (Wright) után a szintézis kellett következzen és következett is: Marvin Trachtenberg 2001-ben kísérletet tett a két elmélet kibékítésére.¹⁵ A katedrális vizsgálatánál nem a két templomhajó találkozásánál kialakított nyolcszög alakú térség méreteiből indult ki, ahogyan azt Warren tette, hanem a templomépítés történetét szem előtt tartva keresett egy, az épület külső méretezését meghatározó alapegységet. Ezt a keresztelő kápolna – mint a tér legrégebbi épülete – falszakaszainak szélességében (24 braccia), valamint magasságában (72 = 3×24 braccia) találta meg: a katedrális homlokzatának szélessége 72 braccia, magassága 72 braccia, a kupola magassága pedig 144 (2×72) braccia, Giotto harangtornyának szélessége 24 braccia. A motetta fentebb említett arányszámait egymással összeszorozva pontosan ezeket az értékeket kapjuk: 6×4=24, 6×4×3=72, 6×4×3×2=144.¹⁶ Trahtenberg ugyanakkor rámutat arra is, hogy a keresztény kultúra a mindenkori templom ősképe nem másban, mint a salamoni templomban találja meg.¹⁷ A keresztény templomok építészei évszázadokon át az épület alapvető arányainak meghatározásánál a salamoni templom arányaiból kaptak útmutatást. Ezek valóban a legegyszerűbb arányszámok: 1:1, 1:2, 2:3. Máris visszaértünk a hellenisztikus hagyományhoz, azon belül is a püthagoraszi tanításhoz, mely a világ tökéletes harmóniájának kulcsát a hangzó harmónia jól ismert arányszámaiban találja meg. A püthagoraszi számszimbolika a középkorban még éppúgy az építészet fundamentuma volt, mint az ókorban. Palladio még 1567-ben is ezt írja:

A hangok aránya harmónia a fül számára, az épület aránya harmónia a szem számára. E harmóniák örömet okoznak; anélkül, hogy bárki tudná, miért, kivéve a tanulót, ki a dolgok okát kutatja.¹⁸

A firenzei katedrális – és minden hozzá hasonló templom – ezek szerint nem más, mint a keresztény teológia és a püthagoraszi-arisztotelészi kozmológia közötti szintézis megteremtésére tett építészeti kísérlet. De hát nem e szintézis megvalósítására törekedett Aquinoi Szent Tamás is?¹⁹ Nem ezt tette maga Dufay is? Ha kapcsolat áll fenn a templom méretei és a salamoni templom arányai között – írja Trachtenberg –, akkor kapcsolat kell legyen a motetta számai és mindkettő között is.²⁰ Warren maga idézi a Bölcsesség könyvét: „Te mindent mérték, szám és súly szerint rendeztél el.”²¹ Furcsa, hogy nem megy tovább – pontosabban vissza – a Királyok könyvéhez.

A kérdés persze továbbra is az, hogy ezzel közelebb kerültünk-e a motettához, illetve hogy a mű szerteágazó számtani összefüggéseinek ismeretében jobban értjük-e Manetti szavait. Azoktól a

14 I.m. 405-407.

15 Marvin Trachtenberg: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence”. (Lásd a 12. lábjegyzetet).

16 I.m. 755.

17 I.m. 756-766.

18 Palladio?

19 E gondolat bizonyítására Aquinoi Szent Tamás bármely művére hivatkozhatnánk, hiszen egész életműve a szóban forgó gondolat szolgálatában állt, de esszenciális tömörsége miatt leginkább *A létezőről és lényegről* című írását javaslom elolvasásra. Magyarul Klima Gyula fordításában és magyarázataival olvasható. (Aquinoi Szent Tamás: *A létezőről és lényegről*. Budapest: Helikon kiadó, 1990.)

20 Marvin Trachtenberg: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence”. 769-770. (Lásd a 12. lábjegyzetet).

21 Bölcs. 11:20

spekulációktól, hogy Manetti ismerte volna a mű kottáját, vagy hallgatás közben számolta volna a hangokat, minekutána gondosan megmérte a templom falait, nyugodtan eltekinthetünk. Valószínűleg az a kérdés sem lényeges – amit Warren pedzeget –, hogy Dufay találkozott-e Brunelleschivel.²² Azonban van itt még valami. A 15. század első felének Firenzéjében tombol a történelem és a politika. A pápa azért tartózkodik itt, mert Rómából elűzték – alig tud a követeket dobáló nép haragja elől álruhában, bárkán elmenekülni. Dufay fő pártfogóját, Cosimo Medicit Firenzéből zavarják el egy évre (1434-ben), nem sokkal a pápa érkezése előtt tér vissza. Dufay mindkét eseményben – lévén a pápai konzisztórium tagja és Medici jó barátja – személyesen és érzelmileg is érintett, mégis, a műben mindebből nem hallatszik semmi. Valami sajátos magasságban, mérföldekkkel a forrongó fizikai világ fölött lebeg, nem hagyja, hogy az akár a legkisebb mértékben is érintse, vagy zaklassa. A kulcs, mely – Manetti szavaival élve – az öröklét ajtaját nyitja, valahol itt keresendő. Ezt az ajtót látta megnyílni Manetti a motetta felhangzásakor.

Egy biztos, a Nuper nem humanista mű, Dufay nem humanista szerző. Dionüszoszról sem a szerző, sem a mű nem vesz tudomást. A kor, melyben Dufay alkot, a hellenisztikus hagyomány apollói értelmezését felváltja ugyan a dionüszoszira, ő azonban mindezzel keveset törődik. E jelenet megismétlődik majd bő 200 évvel később – más jelmezben, más díszlettel, de azonos tartalommal –, amikor Bach Lipcsében a *Kunst der Fuge* contrapunctusait komponálja.

22 Charles Warren: „W. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet”. 103-104. (Lásd a 9. lábjegyzetet).