

Sándor László:

Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen – I. rész

a személyesség nyomai Du Fay *Ave Regina caelorum* kompozícióiban

Bevezetés

A Du Fay-kutatás egyik vitatott pontja mind a mai napig az *Ave Regina caelorum III* motetta és a *Missa Ave Regina caelorum* megszólalási alkalma és időpontja. Első pillantásra a kérdés megválaszolása csupán néhány másodlagos jelentőségű adattal gazdagítaná a Du Fay-dokumentációt, valójában azonban már maga az eldönthetlenség ténye is indirekt módon a késő-középkor alkotói gondolkodásának fontos és jellegzetes pontjára világít rá, ami nem más, mint az alkotói személyesség kérdése. Az alkotó és a mű viszonya minden fontosabb művészeti kor alapkérdése, függetlenül attól, hogy az adott kor zeneteoretikai írásai megnyilatkoznak-e erről explicit módon, vagy sem. A középkor művészetét az alkotó személyes jelenlétének maximális intenzitása jellemzi; jelen írás e kijelentést igyekszik majd Du Fay kompozícióin keresztül bizonyítani. Boulez megfogalmazását követve – aki a zenét az ember létmegnyilvánulásaként definiálja¹ – a kérdést úgy tehetjük fel, hogy az alkotó az általa létrehozott produktumot saját létmódja közvetlen (történetesen művészi) megnyilvánulásának tartja – ebben az esetben a műalkotás eszköz – vagy munkája olyan végeredményének, mely létrehozása után alkotójától független, önálló életet él – ebben az esetben a műalkotás cél. E két határérték között bármilyen átmeneti szemléletmód elképzelhető és az adott kort igen jól jellemezné a művész és mű ilyen módon vizsgált viszonya, amennyiben e viszony természetét egzakt módon meg lehetne határozni.

A művész-mű viszony a dolog természeténél fogva nem tartozik a dokumentált és dokumentálható területek közé, ennek ellenére bizonyos jelenségek és gyakorlatok figyelembevételével tehetünk majd olyan megállapításokat, melyek talán többek lesznek egyszerű találgatásoknál. A művészi személyesség természete folyamatosan változó tényező, és egymástól távol eső művészi korszakok igen nagy mértékben különbözhetnek egymástól ebből a szempontból.² Ha elfogadjuk azt, hogy a romantika művészetfelfogását leghűségesebben az

1 „Semmi sincs a »remekműre«, a zárt ciklusra, a passzív szemlélődésre, a tiszta esztétikai élvezetre alapozva. A zene a földi lét egyik módja, integráns része, és elválaszthatatlanul hozzátartozik; többé nem pusztán esztétikai, hanem etikai kategória.” Pierre Boulez. Idézi: Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.) 27.

2 A *Párhuzamos életutak* címmel a BMC könyvtárában megtartott előadássorozatomban 3. részében hasonlítottam össze, sőt állítottam egymással analógiába Du Fay és Bach életének utolsó két-három esztendejét, az ekkor született műveket és az alkotás folyamán meghozott zeneszerzői és emberi döntéseket éppen az említett személyesség szempontjából. A meglepő és megkapó hasonlóságok mutatják, hogy a művész-mű viszonyt érintő szemléletmódváltást lassú folyamatnak kell elképzelnünk, továbbá az alkotó a saját korszakának a korábbiakhoz képest már jócskán megváltozott irányultsága ellenére is képviselhet olyan nézőpontot, mely adott esetben évszázadokkal korábbi hozzáállást őriz. L. *Párhuzamos életutak – Du Fay és Bach: Sándor László előadássorozata – 3/3. „Ars moriendi”* – BMC könyvtár: 2018. december 8. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OF6qw3C4DQY>

önkifejezés fogalmán keresztül érthetjük meg, akkor annyit mindenképpen kimondhatunk, hogy a középkor esztétikája e tekintetben gyökerében és lényegében tér el a romantikától, a művész-mű viszony értelmezése tehát láthatóan igen nagy utat járt be e néhány évszázad alatt.³ Bár a megtett út állomásait nehéz meghatározni, nagyon valószínű, hogy a reformáció és ellenreformáció, valamint a Tridenti zsinat liturgikus reformjai – melyek jelentős mértékben érintették a gregorián éneket is – szoros összefüggésben vannak a művészi öndefiníció változásaival. A reformáció adott esetben jogos protestálási – példának okáért a búcsúcédulák ellen – nem kedveztek a votív misék és a hasonló, alapítványi szándékkal létrehozott egyéb liturgikus alkalmak, imaórák, meditációs és kontemplációs gyakorlatok továbbélésének, noha ezek a rituális cselekedetekben és a velük összefüggésben létrehozott művészi alkotásokban is megjelenő mély személyes érintettség legfontosabb alkalmi voltak.⁴ Nem szabad elfelejtenünk, hogy a votív alkalmak mindenek előtt a megrendelő lelki üdvét szolgálják, e cél elérése érdekében hatékony mennyei személyek segítségével hívásának szándékára szerveződnek, mely szándék az élet keretein túltekintő gondolkodás számára fogalmazódik meg; az élet két határpontja, a születés és a halál pedig egyszersmind a létezés két legszemélyesebb, illetve a szubjektum számára legintenzívebben felmerülő pontja. A szóban forgó alkalmak minden médiuma, a liturgikus mozzanatok, a fal-képek, ikonok, szobrok és zenék mind az

3 A kérdést, nevezetesen, hogy elfogadjuk-e a romantika művészetét alapvetően önkifejező művészetnek, ebben az esetben nyitva hagyjuk, bár a zeneszerzés folyamatosan változó eszköztára szolgálhat némi adalékkal a kérdés szempontjából. A változás legfontosabb sarokpontját hozzávetőlegesen a 16. század első harmadára helyezhetjük. Ekkor jelennek meg az európai műzenében azok az elemek, amelyeket a német zenetudomány utólag *affektusoknak* nevezett el. Az affektusok olyan zenei fordulatok, motívumok, melyek mindenekelőtt retorikai célokat szolgálnak. Az affektusokra épülő zene valójában kommunikáció az ilyen fajta zenei nyelvet értők és beszélők között. Voltaképpen az emberi beszéd fordítható le a zene „nyelvére” ilyen módon. A zene az affektusok által a hétköznapi „beszéd” más nyelvű (mindenképpen erőteljesebb, és szuggesztívebb kifejezőmódú) terepévé válik. A hétköznapi beszéd, az egyszerű közlés alapvetően kisebb-nagyobb érzelmeket, érzelmi információkat közvetít, így teljesen érthető, ha a zene affektusai igen hamar alkalmassá válnak ezeknek az érzelmi információknak a kifejezésére. Továbbá alkalmassá válnak azok felidőzésére is, vagyis képesek az ismert érzelmeket a hallgatóban akkor is felbuzdítani, amikor a zenének egyébként nincs szövege és amikor a hallgató történetesen magától nem érezné azokat. Miután az affektusok társadalmi méretekben is ismertté válnak ugyanúgy, ahogyan valaki az anyanyelvének szavait ismeri – és ez igen korán bekövetkezik – alkalmassá válnak arra, hogy valóban egy új beszélhető nyelv gyanánt funkcionáljanak; zenei affektusból hamarosan szinte annyi lesz, mint szóból a beszélt nyelvben. Ez teszi lehetővé az opera kialakulását is, továbbá éppen az opera az, amely a leghatékonyabban terjeszti és tanítja az affektus-nyelvet a zenehallgatók körében. Az *önkifejezés* szó e zeneszerzés-technikai változás tükrében értelmezendő. Az *önkifejezés* ugyanis még az alkotónak az alkotásától való egyfajta elválaszthatatlanságát feltételezi, de a művész és a mű „kommunikációja” itt már csupán az alkotó emocionális állapota iránt érdeklődik. Az önkifejezés tehát sokkal inkább ön-érzelem-kifejezés, vagyis nem az alkotó teljes egzisztenciája és egész lénye (individuuma: in-dividuum = oszthatatlan) fejeződik ki, csupán annak pillanatnyi érzelmi állapota. A romantika önkifejező esztétikája magától értetődően a lehető legszorosabb kapcsolatban van az opera fejlődésével, hiszen az opera zenei gondolatainak elsődleges célja az adott szereplő érzelmi állapotának kifejezése. Fontos hangsúlyozni, hogy az affektus megjelenése a művészi szemlélet és önszemlélet megváltozásának *következménye*, és ebből a szempontból igen beszédes tény, hogy a késő-középkorban affektusok még nem léteznek.

A témáról bővebben l.: Buelow, George J.: „Affektenlehre (Theory of the Affects).” *Grove Music Online*:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253?rkey=D5BhE2>,

valamint Wilson, Blake, Buelow, George J., Hoyt, Peter A.: „Rhetoric and Music.” *Grove Music Online*:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166#omo-9781561592630-e-0000043166>

4 „A házasság válással végződött”, jegyzi meg Barbara Hagg az egyház és a votív célra írodott zene viszonyával kapcsolatban, némi csalódottsággal. Hagg, Barbara: „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music.” In: Knighton, Tess, Fallows, David (szerk.): *Companion to Medieval & Renaissance Music*. (Oxford University Press, 1992). 60-68. 60.

ily módon létrejövő személyes jelenlét és érintettség ténye mentén kell, hogy vizsgálat alá essenek, önmagukban egy művészi létmegnyilvánulás részizgazságát jelenhetnék csupán.

A személyesség szempontjából vizsgált zenetörténeti folyamat korszakolása viszonylag könnyedén veti fel a hármas felosztás lehetőségét. Ennek értelmében a nyugati zene történetének leghosszabb korszaka éppen az affektusok megjelenéséig, vagyis durván a 16. század közepéig tartott. Ekkor következett be olyan – az affektusok jelenségében konkrét adattal is alátámasztható – szemléletváltás, mely a művész-mű viszonyt sem hagyta érintetlenül. Az ezt megelőző terjedelmes időintervallum átölel számos jelentős és egymástól több szempontból eltérő korszakot, ugyanakkor e korszakok között a személyesség, az azonosulás és a jelenlét tekintetében nem látszik lényeges különbség. A 16. századdal induló második szakasz maga is folyamat, mely a romantika affektus-alapú, érzelem-központú és önkifejező esztétikájába torkollik, és amely bizonyos értelemben, illetve bizonyos területeken még ma is uralkodó és élő.

A 20-21. század művészetét sok szempontból külön korszakként érdemes kezelnünk, és éppen a művész-mű viszony tekintetében mindkét megelőző korszaktól eltérő harmadikként vizsgálunk.⁵ Mivel a 20. századi zene legfontosabb szellemi irányzatainak képviselői – úgyszólván mint Webern, Schönberg, Boulez, Stockhausen, de nyugodtan említhetünk magyar neveket is: Jeney, Dukay, Dobszay – gyakran fordultak érdeklődéssel a késő-középkor felé, felmerül a kérdés, hogy a művész-mű viszony mai értelmezése közeledett-e a középkori szemléletmódhoz, vagy távolodott attól. Természetesen erre a kérdésre kellő dokumentáció hiányában nagyon nehéz választ adni, nem tudok róla, hogy a modern zeneművészetet ebből a szempontból vizsgálta volna valaki; magától értetődően az ilyesfajta vizsgálat alapját beszélgetések, interjúk és ezekben célzottan feltett kérdések kellene képezzék, végső konklúziót azonban ezek figyelembevételével bár, de rajtuk túllépve lehetne csak levonni. Személyes beszélgetéseim tapasztalata szerint a ma élő fiatal alkotók jelentős része önmagát alkotásával semmilyen módon nem azonosítja, az alkotott produktumot egy általa létrehozott, de a továbbiakban tőle tökéletesen független valóságnak definiálja.⁶ Ebből a tapasztalatból kiindulva óvatosan talán ki lehetne jelenteni, hogy a nyugati zenetörténet a művész-mű viszony értelmezésének történetében az azonosságtól a teljes elszakadás felé vezető utat járta be – melynek mintegy közbeeső állapota volt a romantika önkifejező esztétikája – de a korábban említett okokból ilyen kijelentést egyelőre elhamarkodott volna tenni. A jelen cikk egyik célja a késő-középkori – és itt máris hozzá kell tenni, hogy *feltételezett* – alkotó-alkotás azonosság mibenlétének megértése, a művész alkotásában és alkotómunkájában való maximális és tudatos

5 És minden korábbinál élesebben el kell különítenünk a populáris zeneművészeti irányzatokat – melyekben a legtöbb esetben a romantika folytatóját láthatjuk, mind az affektus-alapú építkezés, mind az önkifejezés tekintetében – a magas szellemi művészetektől. Mondani sem kell, hogy a továbbiakban kizárólag ez utóbbiakról lesz szó, még akkor is, ha a szóban forgó terület egy elszigetelt és szűk szellemi elit tulajdona csupán; érdekes módon a 20. és 21. század művészeti „térképe” ebből a szempontból jobban hasonlít a középkoréhoz, mint a romantikáéhoz.

6 Egy ilyen beszélgetés zajlott le 2019. október 24-én a Zenetudományi Intézetben egy kortárs koncert keretében *Párhuzamos Találkozások* címmel. A FUGA és a ZTI közös rendezésében létrejött koncerten a fellépő szerzőkkel Molnár Szabolcs beszélgetett. A koncertről és a közbeiktatott beszélgetésekről felvétel is készült, de témánk szempontjából a koncertet követő kötetlen eszmecsere volna igazán érdekes, melyről sajnos nem áll rendelkezésre dokumentáció. Hasznos volna még több hasonló esemény létrehozása és dokumentálása, melyek által közeledni tudnánk a kérdés megoldásához.

jelenlétének bizonyítása volna, mely önmagában is hasznos cél – hiszen közelebb hozhat hozzánk egy egyébként nagyon nehezen megismerhető korszakot – de adaléku­l szolgálhat a kortárs művészet vizsgálatához is.

A könnyebb érthetőség kedvéért egy példán demonstrálok a kérdés természetét: a példa tárgyát Mozart *Requiemje* és a *Requiem* keletkezéstörténetének mai interpretációja képezi. A tárgy választását indokolja az is, hogy a *Missa Ave Regina caelorum* komponálásához közel Du Fay is írt halotti misét, továbbá – ahogyan a cikk második részében látni fogjuk – a *Missa Ave Regina caelorum* sem független a halál és a lélek halál utáni állapotának témájától. Mint tudjuk, Mozart *Requiemje* befejezetlen és a befejezetlenségnek oka a szerző halála. E tény súlyosságából és mélységéből a laikus közfelfogás az esetek zömében mindössze annyit ért meg, hogy Mozart „tudtán kívül saját gyászmiséjét írta meg”. Az ilyen módon nem csak érzelgősnek, de szinte giccsesnek tekinthető megközelítés mindkét frázisa, a „tudtán kívül” és a „saját gyászmiséje” is egyaránt félreértések táptalajává válik. Először is, Mozart a *Requiem* mitikus anekdotákkal is tarkított megrendelésének pillanatában biztosan nem, a komponálás megkezdésekor pedig valószínűleg nem sejtette a kis idő múlva bekövetkező tragikus véget. A betegség kitörését követő két hétben, a *Requiem* átvitt és konkrét értelemben is „lázás” komponálása idején viszont már nagyon is érezte, és – ahogyan utolsó néhány levele bizonyítja – egyre gyakrabban tudatosította is magában a közlő halál és a félkész gyászmise közötti egyre szorosabbá váló kapcsolatot. 1791 elején tehát Mozart nem önszántából, pusztán egy megrendelésnek eleget téve kezdett foglalkozni a *Requiem* gondolatával. Összehasonlításként fontosnak látom hangsúlyozni, hogy szemben *Mozarttal* Du Fay valóban saját gyászmiséjét írta meg, még hozzá a legkevésbé sem „tudtán kívül”, hanem nagyon is „tudtával”, tehát tudatosan, és nem megrendelésre, hanem saját döntésből, ahogyan a későbbiekben látni fogjuk. A „saját gyászmise” komponálásának tevékenysége, maga a döntés meghozatala egy *Missa pro defunctis* írása mellett, továbbá a gyászmise hangjainak konkrét megszólalása – melyben a szerző már nem e világi egzisztenciaként részesül – egytől egyig Du Fay saját lelkének üdvét szolgálják, vagyis a lelki üdv elérése érdekében funkcionálnak; hangsúlyozni kell még egyszer, hogy már maga a *kompozíciós folyamat is*, és ismételten fel kell hívni a figyelmet arra is, hogy a szerző mindennek maximálisan tudatában van.

Azt, hogy Mozart *Requiemje* szolgálhatta-e szerzője lelki üdvét, több igen jelentős gondolkodó kétségbe vonja.⁷ Itt mindenek előtt Stravinsky-ra gondolhatunk, aki híres és sokat

⁷ A kérdést kétféleképpen szükséges feltennünk. Az egyik úgy hangzik, hogy Mozart *Requiemje* objektíve (vagy inkább szubjektíve) szolgálhatta-e szerzője lelki üdvét, vagy szolgálhatná-e bárki másét, egyszerűbben fogalmazva: maguk a leírt és megszólaló hangok alkalmasak-e spirituális hatás kiváltására. E kérdés megválaszolása elsősorban a teológia hatáskörébe tartozna, ennek ellenére sokkal gyakrabban keresik rá a választ zeneszerzők és egyházzeneészek. A másik kérdésfeltevés a következő: Mozart maga remélt-e a mű kapcsán önmaga számára spirituális segítséget, szándékában állt-e a *Requiemet* saját lelki üdvé érdekében is használni; és ezzel összefüggésben: elhangzott-e Mozart *Requiemje* szerzője gyászszertartásán? Az utóbbi rész kérdésre tudjuk a választ: nem (rendelkezésünkre áll egy adat arról, hogy Mozart betegágya mellett kollégái végigénekeltek neki a *Requiem* addig elkészült tételeinek énekszólamait, beleértve a *Lacrimosa* első 8 ütemét is; Mozart tehát hallhatta a gyászmise hangjait – ha csak az énekszólamait is – és a jelenlévők tanúsága szerint az élmény igen erős érzelmi reakciót váltott ki belőle). Tekintettel Mozart köztudott szabadkőműves kötődéseire, valamint egyházellenes nézeteire a klérus vonakodott a szerző haldoklása, halála és temetése körül megjelenni és a szentségeket kiszolgáltatni, csupán a holttest beszentelésére került sor a Stephansdom egyik kápolnájában. Az utolsó levelekből

idézett mondatában Mozart miséit „rokokó operai édes vétkeknek” nevezi. Maga a mondat nem elsősorban az „édes vétkek” miatt érdekes, hanem sokkal inkább abból a szempontból, hogy Mozart miséit az opera műfajával és sajátosságaival köti össze.⁸ Mivel pedig a folytatásból megtudhatjuk, hogy Stravinsky „egy igazi misét” szándékozott írni, ebből kiderül az is, hogy Stravinsky szerint Mozart miséi nem „igaziak”, tehát műfajuk és szövegük ellenére valójában, a fogalom eredeti liturgikus értelmében nem misék és ez éppen operaiságuk miatt van.⁹ Az opera zenei történéseinek affektus-alapú működése tökéletesen alkalmas az adott szereplő adott lelkiállapotának kifejezésére – továbbá képes arra is, hogy az éppen aktuális érzelmi impulzust a hallgatóban is felébressze, még akkor is, ha a hallgató történetesen nem azt érezné, sőt nem is akarná érezni – emiatt egy hasonló zenei eszközök segítségével működő, de más műfajú zene ugyancsak alkalmas arra, hogy ugyanilyen módon szerzője lelkiállapotát tükrözze, legyen az szimfónia, vagy akár egy mise-kompozíció. Ha az ilyen módon szerveződő zenemű nem alkalmas liturgikus használatra, az csakis az affektusok által megvalósuló érzelm-kifejezés és önkifejezés miatt lehet. Amennyiben ezt elfogadjuk, le kell vonnunk a következtetést – amit mindazonáltal Stravinsky is levon – hogy a liturgia nem érzelm- és önkifejezésre való, és ha a liturgiával kapcsolatban az abban résztvevő ember személyes jelenlétéről beszélünk, nem annak érzelmi megnyilvánulásaira gondolunk, pláne nem arra, hogy a liturgia zenéje ezekre az érzelmi megnyilvánulásokra reflektálna, sőt mi több, maga is gerjesztené azokat. Stravinsky erről egy másik helyen nyilatkozik, mely mondatai bizonyos szempontból – többek között Du Fay mise-kompozícióinak megértése szempontjából – az előzőeknél is fontosabbak:

„Misém nem hangverseny-előadásra készült, hanem templomi használatra. Liturgikus és csaknem minden díszítés nélkül való. A *Credo* megzenésítésében csak a szöveg sajátos megőrzésére törekedtem. Ahogyan indulót a menetelők segítőjéül komponál az ember, úgy azt reméltem, *Credóm* a szöveg segítőjéül szolgál. A *Credo* a leghosszabb tétel. Sok itt amiben hinni kell. [...] Amire törekedtem, nagyon hideg zene, tökéletesen hideg, közvetlenül a szellemhez folyamodik.”¹⁰

Stravinsky szerint tehát a liturgikus zene a legnagyobb mértékben felelős azért, hogy a liturgiában résztvevő ember személyes érintettsége ne rekedjen meg az illető érzelmi aktivitásánál, hanem azon túllépve, akár az érzelmi működését el is csendesítve, mélyebb tudati szintekhez jusson, vagyis „közvetlenül a szellemhez folyamodjon”. Itt fontos hozzátennünk azt is, hogy Stravinsky maga ekkor már jó ideje az orosz ortodox egyház tagjaként gyakorolja vallását, tehát abban a kérdésben,

azonban sejthető, hogy maga Mozart valamifajta szakrális kapaszkodóként is tekintett a gyászmiséjére, de nem a saját gyászszertartásán történő felhangzás tekintetében – ebben nem is reménykedhetett – hanem csupán a komponálási erőfeszítés és a téma spirituális tartalma miatt. Úgy tűnik, a két felvetés közül az első a lényegesen fontosabb, már csak azért is, mert nem vállalkozhatunk annak az igen kényes kérdésnek a megválaszolására, hogy az egyéni szándék és tudás a leírt hangok természetből fakadó hatásmechanizmusától elválasztható-e vagy sem. Valószínű, hogy a kérdést nem az életrajzi adatok, hanem sokkal inkább maguk a hangok dönthetik el. L. Solomon, Maynard: *Mozart*. Barabás András (ford.) (Budapest: Park Könyvkiadó, 2006). 535-555.

8 Craft, Robert, Stravinsky, Igor: *Beszélgetések*. Pándi Marianne (ford.) (Budapest: Gonolat, 1987). 225-226.

9 L. a 3. lábjegyzetet!

10 White, Eric Walter: *Stravinsky. A szerző és művei*. Révész Dorit (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 427-428.

amire többek között *Miséje* által ad zenei választ, maga is személyesen érintett.¹¹

A másik személy, aki a bécsi klasszikus mise-kompozíciók liturgikus használhatóságát kétségbe vonja – és aki mindazonáltal Stravinsky idézett mondatára több helyen is hivatkozik – Dobszay László. Dobszay szerint a 16. század után született mise-kompozíciók zenei nyelve, valamint a gregorián alapján szerveződő késő-középkori egyházi műzene szellemisége között áthidalhatatlan szakadék húzódik, a két stílus egészen egyszerűen más alapokon áll. Az összeegyeztethetetlenség kulcs szava a „megzenésítés”. Míg egy Michael Haydn-, vagy egy Mozart-mise „megzenésíti” a szakrális szöveget, addig a gregorián ének, illetve a gregoriánra épülő késő-középkori többszólamú műzene „hordozza” azt.¹² Ez a gondolat a művész-mű viszonyt csak áttételesen érinti, amennyiben a szöveg zenei „hordozásának” célja a szerző részéről egy olyan fajta alázatot sejtet, mely a „megzenésítés”-kor könnyen individualizmusba csap át. Ennél közelebb visz bennünket a személyesség kérdéséhez Dobszay a Magyar Egyházzeneben 1975-ben megjelent *Az egyházzene mai problémáiról* című írásának alábbi részlete:

„A XVII-XIX. században az előadói apparátus is úgy alakult – professzionista együttesek néhány nagymisén, egyetlen kántor a számos kismisén – hogy helye a megújult liturgiában problematikusá vált. Hozzájárultak ehhez zenei sajátosságai: a művek a liturgia drámai alkatába nehezen beilleszthető, koncertszerű előadást igénylő alkata; a liturgia által szabott időt messze meghaladó tartama; az objektív, szakrális hangzást megtörő stílusok (szubjektív lírai hang, patetikus, szentimentális

11 Ezen a ponton fontos hangsúlyoznom, hogy a rokokó, bécsi klasszika, romantika mise-kompozícióinak esetében magától értetődően nem azok mesterségbeli minőségéről gondolkodom – ezt nem is tehetném – hanem kizárólag azok liturgikus használhatóságáról. Bár kétségtelen, hogy szerzőik ezeket a miséket egyházi megrendelésre, tehát liturgikus használatra komponálták – és többnyire el is hangzottak ilyen keretek között – a mából visszatekintve, ismerve a nyugati zenetörténet összes olyan zeneszerzés-technikai eszközét, melyet mise-komponáláshoz valaha is felhasznált, felvértezve azzal a mérhetetlen mennyiségű hallási tapasztalattal, melyet ezek ismerete halmozott fel bennünk, a szóban forgó korszak miséi sokkal inkább koncerttermi megszólaltatásra való és alkalmas műveknek tűnnek. Mindamellét már a romantika esztétikáján és a romantikus zene funkcionalitásán jócskán túlléptünk, emiatt a liturgikus témájú művek funkciója és lehetséges megszólalási kerete ma ismét egészen más szempontrendszer szerint vetődik fel, mint akár másfél évszázaddal korábban. Példának hoznám Jeney Zoltán különös aktualitással bíró *Halotti szertartását*. Jeney a *Halotti szertartást* – Stravinskyéhoz bizonyos értelemben hasonló szándékkal (bár a különbségek sem elhanyagolhatóak) – a liturgia, ebben az esetben a középkori halotti liturgia újraértelmezésének igényével és szem előtt tartásával írta. A mű gregorián gerince Dobszay László folyamatos figyelme és útmutatása mentén épült fel, részben emiatt tételelosztása rendkívüli hűséggel követi a *missa pro defunctis* változó részeinek liturgikus sorrendjét. A *Halotti szertartás* ebből a szempontból tehát „liturgikusabb” mű, mint a közelmúltban született bármely más szakrális kompozíció. Emellett azonban a mű számos olyan tételt is tartalmaz, mely nem liturgikus szöveget zenésít meg, ilyen módon a szerző saját „értelmezései” is megszólalnak a szent szövegek között, továbbá a mű bizonyos zenei megoldásai, drámai pillanati, ritkán bár, de időnként mégiscsak megszólaló affektusai a nagyszabású koncertoratóriumokhoz teszi hasonlónak. A *Halotti szertartás* koncertdarabnak „túlságosan liturgikus”, liturgikus műnek pedig „túlságosan koncertszerű”. Megszólaltatása tehát egy olyan fórumért és környezetért kiált, mely jelenleg még nem létezik, éppen ezért ki kellene találni. Nem a *Halotti szertartás* az egyetlen mű, mely igényelné egy teljesen új természetű zenehallgatási mód és környezet kialakítását, mindamellét nem szabad letagadni, hogy a mód és környezet kitalálása megkövetelné a „rítus”, „liturgia”, „zenehallgatás”, „liturgikus zene”, „zenemű” fogalmak újragondolását; és itt ismételt hangsúlyozni kell, hogy az „újragondolás” a legkevésbé sem jelentheti a régi értelmezések figyelmen kívül hagyását, sőt azok figyelembevétel nélkül a törekvés eleve kudarcra van ítélve.

12 Monory M. András és Tillmann J. András: „Ezredvégi beszélgetések Dobszay Lászlóval.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010). 643-650. 645.

programzenei vonások, stb.; „teatralitás”, ahogy X. Pius motu proprioja egy szóba foglalta).¹³

A fenti mondatok számos rendkívül tanulságos frázist tartalmaznak. A „koncertszerű előadást igénylő alkat” rávilágít egy igen lényeges pontra, még hozzá arra a fórumra, mely a romantika korában a zene elsődleges megszólaló terepe, egyben olyan alkalom is, mely a zeneszerző számára a hallgatóság részéről azonnali és félreérhetetlen visszajelzést tesz lehetővé – ez nem más, mint a koncert. Ilyen visszajelzési lehetőség a középkorban nem létezett – mint ahogyan természetesen a koncert sem. A „koncertszituáció” rendkívüli erővel befolyásolja a szerző kompozíciós lelkületét, hiszen a kudarc reális veszélye félelmetes, míg a siker öröme vonzó. Mindkét érzés befolyásolhatja a zeneszerzői döntéseket is, arról nem is beszélve, hogy a szerző ezúttal sokkal inkább a közönség ítéletétől tart, mintsem Istenétől. Amennyiben a liturgián megszólaló zene „koncertszerű”, ez egyben azt is jelenti, hogy a koncertszerűséggel járó teljes alkotói lélektan is megjelenik a liturgiában, bármennyire ellentétes is annak spirituális céljaival. A „szubjektív lírai hang” pedig lényegében az *önkifejezés* cizelláltabb megfogalmazása, ami Dobszay szerint a „liturgia drámai alkatába nehezen beilleszthető”; a liturgia ugyanis nem önkifejezésre való, ahogyan ezt egyébként a liturgikus szövegek tartalma egészen világosan mutatja is.

Az alkotói személyesség kérdését azért is érdemes egy 15. századi példán keresztül vizsgálnunk, mert ekkor az „affektus”, „megzenésítés”, „önkifejezés” és „koncertszerűség” szavakkal jellemzett új zeneszerzés-technikai eszközök még nem léteznek. Mivel pedig egy adott korra jellemző általános emberi szemléletmód nem választható el azoktól az eszközöktől, melyeken keresztül ez a szemléletmód megnyilatkozik, joggal feltételezhetjük, hogy az a kor, melyben a felsorolt eszközöket nem találjuk, a későbbi korokétól *lényegét tekintve* eltérő tudat- és lelkiállapotot őriz. Az *Ave Regina caelorum* motetták és a *Missa Ave Regina caelorum* komponálásának idején olyan korszakban járunk, mely a szakrális zene mindenek előtt való funkcionalitását az emberi lét és egzisztencia kiteljesítésének eszközében, illetve ezzel nem ellentmondó módon a teremtett világ leképezésében látja. A két cél között azért nincs ellentmondás, mert az ember maga is a makrokozmosz leképezése, az Isten képmására alkotott valóság. A késő-középkori egyházi műzene valóban – boulezi értelemben is – létmód, létmegnyilvánulás és egyszersmind az egyén érdekében hatékonyan felhasználható spirituális segédeszköz. Vizsgálódásunk középpontját éppen ez a gondolat képezi, és úgyszintén ez az a pont, ahol nem tudunk egyetérteni az olyan kijelentésekkel, mint amilyenek példának okáért Brown zárja az *Ave Regina caelorum III* motettáról írott bevezetését: „Nem nehéz megérteni, miért akarta Dufay hallani a halála előtti utolsó percekben.”¹⁴ Du Fay végrendeletéről és azokról a zenékről, melyeket életének utolsó perceihez rendelt, a későbbiekben lesz szó, annyi viszont már itt kijelenthető, hogy *nagyon is nehéz megérteni*, miért állt szándékában zenei hangok között és éppen azok között a hangok között élni át az „átmenet pillanatát”.

13 Dobszay László: „Az egyházzene mai problémáiról.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010). 297-306. 300.

14 Brown, Howard: *A reneszánsz zenéje.* Karasszon Dezső (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 58.

1. A motetták

Du Fay három művet komponált *Ave Regina caelorum* szövegkezdettel, ebből kettő, időrendben a második és a harmadik idézi az *Ave Regina caelorum* antifóna-dallamot. Az *Ave Regina caelorum* antifóna egyike volt a korszak legelterjedtebb és legnépszerűbb Mária-énekeinek és a liturgikus év számos pontján, továbbá votív alkalmakkor is énekelték. Az évkör ünneprendjében a nagyböjti időszak fontos Mária-antifónája volt, február 2-től a Nagyhét szerdájáig (ezt a modern liturgikus gyakorlat is megtartotta), de előfordult a napi zsoltó énekei között is.¹⁵ Tudjuk ugyanakkor, hogy az *Ave Regina caelorum* antifóna-dallam részben a szöveg bizonyos allúziói miatt a Mennybevétel ünnepéhez is kötődik.

Ave Regina Caelorum,	Üdvözlégy mennyek királynéja,
Ave Domina Angelorum:	Üdvözlégy angyalok úrnője:
Salve, radix sancta,	Üdvözlégy szent gyökér
Ex qua mundo lux est orta:	Ki fényeddel elárasztod a világot:
Gaude gloriosa,	Örülj dicsőséges,
Super omnes speciosa:	Mindenek felett gyönyörűséges:
Vale, valde decora,	Isten veled, szépséges,
Et pro nobis semper Christum exora.	És könyörögj érettünk mindig Krisztushoz!
Alleluia.	Alleluja.

A vallásos hagyomány logikája teljesen érthető módon látja meg Mária mennybéli megkoronázásában az Istenanya üdvtörténeti szerepének egyetlen lehetséges végkifejletét. A Mennybevétel misztériuma kizárólag a megkoronázott Szűz Mária, Mennyek Királynéja, „Regina caelorum” képében teljesezhet be. Ezt a megközelítést az antifóna szövegének utolsó két sora is indokolja: az „Isten veled” legpontosabb fordítása az „Élj boldogan” lehetne, tekintettel arra, hogy a *vale* szó *valeo* alakja „jól van”, „egészséges”, „boldog” jelentésekkel bír. E búcsúszó nyilvánvalóan a Mennyek Országába „távozó”, ilyen módon a mennyei *boldogságot* maximálisan elnyerő Szűz Máriára utal, aki ebbéli kitüntetett helyzeténél fogva képes „könyörögni érettünk mindig Krisztushoz”. A vers utolsó két sorának búcsú-geisztusa továbbá érthetővé teszi az antifóna elhelyezését a nagyböjti és nagyheti időszakban, illetve – ahogyan később látni fogjuk – Du Fay *Missa Ave Regina caelorum*ának cantus firmus választását is több szinten indokolja. Ugyancsak összecseng mindezzel az a tény is, hogy az *Ave Regina caelorum* antifóna gyakori szereplője volt a votív alkalmaknak, mert – mint tudjuk – ezek a legtöbb esetben a megrendelő, vagy valamely hozzá közel álló eltávozott személy lelki üdvének érdekében alapítottak, tehát tematikájuk halál utáni

15 Planchart, Alejandro Enrique (Ed.): *Opera Omnia* 01/04 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 2.

perspektívában gondolkodott. A vers szövegében egyes szám második személyben megszólaló imádkozó átvitt értelemben „átlát” a földi világból a Mennyek Országába, ahol pillantása a megkoronázott Szűz Márián akad meg.

Az antifóna központi jelentősége különösen szembetűnő a Cambrai Katedrális liturgikus gyakorlatában. Az 1460-as évek elején a Cambrai Katedrális liturgikus gyakorlatában több változtatást is foganatosítottak – valószínűleg Du Fay utasítására –, többek között régóta használt dallamokat újakkal helyettesítettek. Ilyen módon került be a liturgikus rendbe a *Regina caeli laetare* offertorium-dallam két polifon feldolgozása is (Regis és Du Fay), mely szövegében ugyancsak a Mennyben megkoronázott Királynő képét idézi. A liturgikus változtatások összefüggésben lehetnek a templom közelgő felszentelésével, hiszen a Máriának szentelendő Cambrai Katedrális (Notre Dame Sainte Marie de Cambrai) főünnepé éppen a Mennybevétel, augusztus 15.¹⁶ Anélkül, hogy túlzottan előreszaladnánk érdemes megjegyezni, hogy a *Missa Ave Regina caelorum* elhangzási alkalmi körüli bizonytalanság részben éppen a cantus firmus kettős funkciójával függ össze. Az *Ave Regina caelorum* antifóna ugyanis egyszerre alkalmas votív misén és templomszentelési szertartáson való megszólalásra, tehát egyrészt *személyes*, másrészt *kollektív* szándékkal történő felhasználásra.

Ant. VI

Hail, Queen of Heaven! Hail, Queen of Angels! Hail, blest Root and Gate, from which came light upon the world! Rejoice, O glorious Virgin, that surpasses all in beauty! Hail, O most lovely, and pray to Christ for us.

rum, A- ve Dómina Ange- ló- rum : Sál-ve rá-dix, sálve pórtá, Ex qua mún-do lux est ór- ta : Gáude Vírgo glo-ri-ó-sa, Su-per ó-mnes speci-ó- sa : Vá- le, o valde decó- ra, Et pro nó-bis Chrí- stum * exó- ra.

Ave Regina caelorum – antifóna; Liber Usualis 240-241.

Az *Ave Regina caelorum* antifóna és egyáltalán maga a Mária-tisztelet nem csupán a cambrai-i egyházközösség számára volt kiemelten fontos, hanem különös jelentősége volt Du Fay

16 Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171. 141.

életében is. Az általa írott Mária-kompozíciók: motették, dal-letétek, misék nagy száma önmagában nem szokatlan, ez megegyezik a 15. századi egyházi műzene megszokott gyakorlatával. A másodmagával 1457-ben létrehozott új Mária-ünnep, a *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* jelentőségét ugyanakkor nem lehet túlhangsúlyozni.¹⁷ Az 1457-es dátum 21 évvel a firenzei *Santa Maria del Fiore* katedrális felszentelése után és 15 évvel a *Notre Dame Sainte Marie de Cambrai* katedrális felszentelése előtt van, de a kiválasztott időpillanat megértése szempontjából bizonyára nem indokolatlan Bizánc 1453-as elestére sem gondolnunk. Nyugat-Európa a bekövetkezett tragédiát nem gondolta orvosolhatatlannak és visszafordíthatatlannak – ezt bizonyítja az Aranygyapjas Lovagrend megalapítása is, melyről a *Missa Ave Regina caelorum* kapcsán még lesz szó –, a török elleni harc sikere érdekében legtöbbször megszólított égi közbenjáró pedig itt is, mint oly sok más esetben, Szűz Mária. A *Recollectio* mintegy megkoronázza és összefogja a 15. század közepére általánosan elfogadottá vált és Európa-szerte megtartott hat Mária-ünnepet: Szeplőtelen fogantatás, Mária megtisztulása (Gyertyaszentelő Boldogasszony), Angyali Üdvözlés (Gyümölcsoltó Boldogasszony), Vizitáció, Mennybevétel (Nagyboldogasszony), Mária születése (Kisboldogasszony). A 6 Mária-ünnep kiegészítése még eggyel, vagyis a 6 + 1-es viszonylat kialakítása magától értetődően megengedi, sőt megköveteli a szimbolikus áthallásokat. A 6-os és az 1-es viszonya a teremtés 6 + 1 napjának számviszonylata, melynek egyik központi jelentése éppen abban áll, hogy a 6 nap Isten megpihenésének 1 napja által válik beteljesedetté. A *Recollectio* bevezetése ugyanakkor a 6 Mária-ünnepet kiegészíti 7-re, eljutva ezzel Mária legerterjedtebb számszimbólumához. A *Recollectio* énekanyagának megalkotása összefogó, összegző, enciklopédikus munka. Du Fay életében hasonló átfogó munka, illetve nagyívű vállalkozás lehetősége viszonylag gyakran adódott, és e tényben nyugodtan észrevehetjük személyének és gondolkodásának összegző természetét. Enciklopédikus munka az Aranygyapjas Lovagrend teljes heti mise-ordinárium és -proprium ciklusának megírása, a cambrai-i kóruskönyv Du Fay felügyelete és útmutatása szerint történő újraírása, valamint – ahogyan későbbiekben látni fogjuk – az *Ave Regina caelorum III* motetta és a *Missa Ave Regina caelorum* megírása is. Az a szerep, melyet az izoritmikus motetta Du Fay életében betölt, ugyanerre az összegző jellemvonásra hozható példaként. Du Fay az izoritmikus motetta műfajának utolsó képviselője, és motettáiban, valamint a *Fulgens iubar* után írott más műfajú, de lényegében motetta-szerűen működő darabokban a műfaj két-évszázados tapasztalatainak konklúzióját vonja le.¹⁸

Az első *Ave Regina caelorum* kompozíciót stílárís jegyei alapján 1426. körülre datálhatjuk,

17 A *Recollectio* alapítója és az alapításhoz szükséges pénzalap előteremtője Michael de Beringhen, cambrai-i kanonok volt, aki végrendeletében rögzítette alapítási szándékát. A liturgia összeállításával és a szövegek megírásával Beringhen Gilles Carlier-t, cambrai-i esperest bízta meg, a kész szövegek alapján pedig az ekkor a Savoyai udvarnál szolgáló Du Fay komponálta a liturgikus dallamokat; ezek magukban foglalják az ünnephez kapcsolódó mise ordináriumait és propriumait, valamint a teljes zsolozsma énekanyagát is. Haggh, Barbara: „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988): 361-373. 362.

18 A *Fulgens iubar* a zenetörténet utolsó izoritmikus motettája. A témával kapcsolatban l. Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. évf. (2019/6). http://www.parlando.hu/2019/2019-6/Sandor_Laszlo-Kimondani-a-kimondhatatlant.pdf

bár pontos keletkezési dátuma és elhangzási alkalma nem ismert.¹⁹ A mű megírásának személyes okaival kapcsolatban még csak találgatásokba sem bocsátkozhatunk, legfeljebb az 1426. körüli időszak életrajzi kontextusát tudjuk megvizsgálni. Du Fay ekkor 29 éves és kevéssel papszentelése előtt áll. A felszentelésre valamikor 1427. április 27-e és 1428. március 24-e között került sor; az első dátummal még mint diakónust, a másodikkal már mint felszentelt papot említi a St Gély templom jegyzőkönyve.²⁰ 1423-tól 1426 elejéig Du Fay Laonban tartózkodik, ahol dalok, ballade-ok, cantilena-motetták és mise-ordinárium tételek kerülnek ki keze alól. Planchart gyanítja, hogy a Laonban született dalok és ballade-ok szerelmi szövegeinek tartalma ebben az esetben túlmutat a kor szokványos világi költészetének pusztán irodalmi frázisain. Több jel árulkodik arról, hogy e ballade-ok, a *Ce jour le doibt*, a *Ma belle dame souveraine*, és a *Je me complains* szövege egy konkrét hölgy személyére utal, aki felé Du Fay gyengéd érzelmeket táplált. Ennek tudatában az, hogy Louis Alemann Du Fay-t váratlanul magával viszi Bolognába, az eset leglogikusabb és leghatékonyabb megoldásának tűnik.²¹ Du Fay az első *Ave Regina caelorum* megzenésítésén kívül további két motettát is írt ekkor, a két *Alma redemptoris mater* feldolgozás közül az elsőt, valamint az *Anima mea liquefacta est* antifóna-letétet;²² nem lényegtelen megjegyezni, hogy ez utóbbi cantilena-motetta cantus firmus-át képező liturgikus dallam szövege az Énekek Énekéből való.

A három *Ave Regina caelorum* kompozíció közül egyértelműen az első a legegyszerűbb és a legrövidebb is. Szerkesztésmódja a gregorián-letétekhez teszi hasonlónak, melyek voltaképpen nem tesznek többet, mint körbefonják és feldíszítik a cantus firmus dallamot. Az *Ave Regina caelorum I* ugyanakkor nem tartalmazza az antifóna-dallamot, csupán annak szövegét dolgozza fel. Műfaját és jellegét tekintve a 15. század elejére igen jellemző *lauda*-szövegek, olasz nyelvű dicsőítő költemények megzenésítései közé tartozik. Alapvetően akkordikus és szillabikus, egy-egy rövidebb szakasz erejéig alkalmazza az egyébként a gregorián-letétekre jellemző *fauxbourdon* technikát is.²³

A látszólagos egyszerűség ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a mű szerkezetileg és szimbolikusan ne volna a nagyobb szabású művekhez hasonlóan átgondolt. A cikk terjedelmi korlátai miatt nem bocsátkozhatom mindhárom motetta mély elemzésébe, csupán néhány pontra hívom fel a figyelmet. Először is az *Ave Regina caelorum I* dal-szerúsége miatt a felső szólam, a Cantus kiemelt jelentőségű, valóban dallam-szerűen viselkedik. Bizonyára nem lényegtelen tehát, hogy hangjegyeinek száma kerekén 100 (a másik két szólamé 85, illetve 88).²⁴ A mű felosztottsága

19 Fallows, David: *Dufay*. (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982). 133.

20 Planchart, *Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 121-122.

21 Planchart, Alejandro Enrique: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368. 365-366.

22 Fallows, *Dufay*, i.m., 28.

23 Cumming az ilyen módon szerkesztett műveket, köztük az *Ave Regina caelorum I*-et is „deklamatív”, vagy „deklamációs” motettáknak hívja. Cumming, Juliet E.: *The Motet in the Age of Dufay*. (Cambridge University Press, 1999.) 126.

24 A hangjegyek számolásánál itt is, mint más esetekben, a Planchart által szerkesztett összkiadás kottáját vettem alapul és egybevettem az elérhető kéziratos forrásokkal. Az *Ave Regina caelorum I* esetében az Ox 213 bizonyult a legjobban olvashatónak, a Bologna Q15 a szomszédos oldalakról átragadt tinta miatt rendkívül maszatos, a Trent 87 igen halvány, de olvasható. Az egybevetések alapján kijelenthető, hogy az *Opera Omnia* kiadása a hangjegyek számát illetően megegyezik a kéziratos forrásokkal; a kerek, illetve szimbolikus szám-eredmények esetén a szerzői szándékosság minden további nélkül felvethető. Planchart, (Ed.): *Opera Omnia* 01/04 i.m.

az antifóna verssorai szerint rendeződik, vagyis ahogyan a vers 8 sorból, úgy a mű is szünetekkel elválasztott 8 szakaszból, strófából áll, kiegészítve a záró *Allelujá*val. A szakaszok relatív hossza sem tűnik véletlenszerűnek, minthogy a kezdősor és az Alleluja hozzávetőlegesen azonos hosszúságú, és jóval hosszabb, mint a közbülső strófák. Ez alól kivétel a 8. strófa, melyben a „Christum exora” frázis az eddigiekhez képest hosszú melizmatikus dallammenetekkel kerül kiemelésre. Tovább vizsgálva a hangjegyek számát kiderül, hogy az Alleluja szakasz 43 hangból áll, ami jól ismert Mária-számszimbólum a középkorban. Tekintettel arra, hogy a 3-4-es, a 4-3-as, a 34-es és a 43-as számviszonylatokat már a Mária-antifónákban is megtaláljuk felvetődik, hogy az *Ave Regina caelorum I* három perfekt brevis hosszúságú nyitófigurája, az „Ave”-szakasz mégiscsak reflektál a műben egyébként nem szereplő antifóna-dallam elejének szimbolikájára.²⁵ Az *Ave Regina caelorum* antifónában ugyanis – a különböző, adott esetben egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő forrásokban is – az „Ave” szóra oly módon esik 7 hang, hogy az „A” szótagra 4, míg a „ve” szótagra 3 kerül.²⁶ Az *Ave Regina caelorum I* esetében az „Ave” elkülönített szakasznak tűnik, bár szünet nem választja el a folytatástól. Önmagában szemlélve e néhány hang is már igen megkapó rendet mutat, a Cantus szólam ugyanis 4 hangból áll, míg a Contratenor 3-ból, a Tenor pedig ismét 4-ből. Ugyanez a „tükrös” elrendezés köszön vissza a 43 hangú *Allelujában*, ahol a Cantus 14, a Contratenor 15, a Tenor pedig ismét 14 hangot számlál. Végül érdemes megemlíteni, hogy a mű azon hangjainak száma, melyek az antifóna költött szövegeire esnek az *Alleluja* nélkül – hiszen az *Alleluja* a megszólalás liturgikus időpontjához alkalmazkodva csatlakozik a vershez, vagy éppen marad el tőle – kerekén 230. A 2-3-as, 3-2-es viszonylat szerelmi szimbolikájáról – melynek az ókori görögökig visszavezethető magyarázata szerint a férfhoz és a nőhöz társított számtényezők egymás mellé helyezése képezi az alapját – bőséges irodalom áll rendelkezésre.²⁷ Itt ezzel

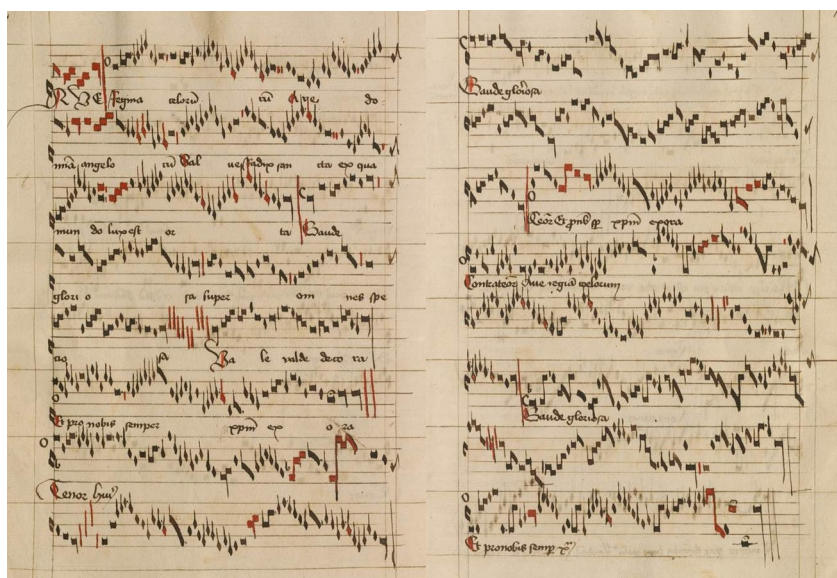
25 Az egyik leggyakrabban használt gregorián cantus firmus a 13. században az *In seculum* volt, mely a húsvéti *Haec dies* kezdetű graduale 34 hangból álló hosszú melizmája. Annak ellenére, hogy a *Haec dies* szövege nincs kapcsolatban Szűz Máriával, az *In seculum* szerelmi témájú motetták és Mária-motetták cantus firmus-aként használatos számtalan esetben a Montpellier kódexben és más forrásokban is. Az *In seculum* és a Mária-szimbólika közti kapcsolat magyarázatába helyszűke miatt nem bonyolódhatunk bele; e témát részletesen tárgyalja Rothenberg, David J.: „The Marian Symbolism of Spring, ca. 1200-ca. 1500: Two Case Studies.” *Journal of the American Musicological Society* 59/2 (2006. Summer): 319-398.

26 Az *Ave Regina caelorum* antifóna-dallam számos változatban élt szerte Európában. Az a változat, melyet Du Fay az *Ave Regina caelorum* misében használt, nem található meg egyik korabeli kóruskönyvben sem – beleértve a Cambrai Katedrális régi kottás könyveit is – tehát valószínű, hogy a cambrai-i kóruskönyv újraírása és a helyi liturgikus zenei anyag megújítása során került be a gyűjteménybe, továbbá az sem kizárt, hogy az új változat éppen Du Fay keze nyomát viseli. A Du Fay által használt változat eredetijét a fellelhető források és a Missa *Ave Regina caelorum* cantus firmus-ának egybevetésével Wolfgang Nietschke rekonstruálta. Planchart, Alejandro Enrique (Ed.): *Opera Omnia* 01/06 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 1426-ban Du Fay még a régi változatokat ismerhette csak, bár ez a tény nem tűnik különösebben lényegesnek, tekintettel arra, hogy a nyitó *Ave* formula esetében a dallamváltozatok között nem látszik lényeges különbség. Cambrai-ban csak egy olyan forrás van, a Cambrai 77-es jelű kóruskönyv, melyben a dallam negyedik hangja kimarad. Haggh, Barbara: „Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral. Guillaume Du Fay's Foundations.” In. Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer (szerk.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages*. (Oxford University Press, 2000). 386-387.

27 A 2-es 3-as szimbólika a pythagoreus hagyományra nyúlik vissza. A 2-es számból eredő páros számok sorát a női, a 3-as számból eredő páratlan számok sorát a férfi princípiummal összekapcsoló tanítás első dokumentuma Arisztotelész *Metafizikájában* található (986a 22-26). Továbbá a teremtés, mint a páros és páratlan számok „nászának” eredménye különös hangsúlyt kap Alexandriai Philónnál. Philón a teremtés 6 napját a 2-es és 3-as princípium kölcsönhatásából (összeszorzásából) vezeti le. Igen beszédes, hogy a görög filozófiában a „sexus” és a „sextus” kifejezések azonos szótóvel rendelkeznek. Philón ezen túlmenően az 5-ös számot is hasonlóképpen magyarázza, csak míg a hatos a 2-es és 3-as összeszorzásának eredménye, addig az 5-ös e két szám összeadásáé. A

kapcsolatban annyit érdemes megjegyezni, hogy a Mária-szimbolika és a szerelmi szimbolika a középkorban egymást kiegészítő és egymást gyakran fel is cserélő, vagy átható költészeti és vallási szimbólumok.²⁸ Ezek a szerkezeti és szimbolikai megoldások egyáltalán nem meglepőek, még csak nem is egyedülállóak, hanem alapvetően hozzátartoznak a korabeli alkotói gyakorlathoz, mondhatni, elmaradhatatlanok attól.

A második *Ave Regina caelorum* motetta (*Ave Regina caelorum II*) lényegesen komplexebb és hosszabb is az elsőnél. Szabályos háromtagú motettaszerkezettel van dolgunk, ahol a szakaszok időbeli aránya 3:2:1. Az első és a harmadik szakasz perfekt modus, míg a középső imperfekt modus. A cantus firmus kezelése alapján Cumming egyértelműen cantilena-motettának tartja, tekintettel arra, hogy a cantus firmus a Cantus szólamban van és nem izoritmikus.²⁹ A Cantus dallamvezetése a dallamszerű cantus firmus kezelés gyönyörű példája. Az eredeti antifóna-dallam számtalan díszítőhanggal egészül ki, a gregorián dallam hangjai a teljes dallami szövet pillérhangjaiként funkcionálnak. Cumming felhívja a figyelmet továbbá azokra a stílusjegyekre, melyek angol hatásnak tulajdoníthatók, így a gyakori duett-szakaszokra, ezek a három szólam mindhárom párosítási lehetőségében megjelennek.³⁰ A cantilena-motetták jellemvonása az is, hogy a szólamok hozzávetőlegesen ugyanannyi hangjegyet tartalmaznak, egyik sem emelkedik ki a másik kettő rovására jelentőségében – ebben az esetben még a cantus firmus-t hordozó Cantus szólam sem.



Du Fay: *Ave Regina caelorum II* – Sankt Emmeram Codex

témát részletesen tárgyalja: Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female.* PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat). 296-304.

28 Erre példának lehet hozni a *sponsus* és *sponsa* („jegyes” hím- és nőnemben) számunkra talán meglepő alkalmazását Jézus és Mária személyére. Éppen emiatt kapcsolódik az Énekek Énekének szövege nagyon gyakran a Mária-ünnepek tematikájához. A témával kapcsolatban l. Rothenberg, David J.: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music.* (New York: Oxford University Press, 2011.) 63.

29 Cumming, *The Motet in the Age of Dufay*, i.m., 196.

30 I.m., 198.

Az *Ave Regina caelorum II* keletkezési körülményeinek feltérképezése, ha lehet, még nehezebb, mint az első motetta esetében. A mű valamikor az 1440-es évek elején keletkezett, tehát valószínűleg már Cambrai-ban, ahol Du Fay egy 7 éves savoyai szolgálatot leszámítva egész hátralévő életét töltötte. Mivel ennek a motettának a végén nincsen *Alleluja*, valószínű, hogy a mű az antifóna legáltalánosabb liturgikus kontextusában, a nagyböjti időszakban hangzott el. Mindezeknél fontosabb talán észrevenni az *Ave Regina caelorum II* rokonságát az 1430-as évek végén és az 1440-es évek elején írott izoritmikus motettákkal és az ezek társaságában született cantilena-motettákkal. A szólamok szövése és a zenei anyagok egyöntetűsége a *Mirandas parit*-hoz kapcsolja a művet, vagyis bár Du Fay Cambrai-ba való visszatéréssel életének jelentős fordulópontjához érkezett, a kétféle motetta-műfaj kompozíciós eljárásai szempontjából nem érzünk törést. Planchart is utal rá, hogy a cantilena-motetták és az izoritmikus motetták között az eltérő technika ellenére is alapvető rokonság van, a dallamszövés, díszítettség, folyékonyság, valamint a ritmika és úgy általában a művek arculata igen hasonló. Rokonítja őket a menzúraváltások gyakorlata is. Viszonylag korai művekről van szó, az izoritmikus motetták mindegyike és a cantilena-motetták zöme az 1450-es évek előtt íródik.³¹

Az újabb cambrai-i időszak második harmadától kezdve viszont a dal-letétek és cantus firmus parafrázisok válnak uralkodóvá, ezek közé tartozik az *Ave Regina caelorum III* is. A műfajilag besorolhatatlan *Ave Regina caelorum III* a zenetudósok egy részének állásfoglalása szerint olyannyira előremutató, hogy már egyértelműen a következő generáció, Ockeghem és Busnoys votív motettáira utal. A szaktudomány másik részének véleménye ezzel csupán látszólag ellenkezik, ők ugyanis a mű értékét éppen annak összegző, enciklopédikus voltában látják. Az *Ave Regina caelorum III* azért besorolhatatlan, mert a legtöbb Du Fay által eddig használt műfaj tapasztalatát magába olvasztja.

Az *Ave Regina caelorum III* irodalma hatalmas, a mű genezisével és elemzésével számos cikk foglalkozik. Ebben az esszében csak a legfontosabb adatokat említem meg, jelen írás célja sokkal inkább a személyes aspektus kitapogatása.

A mű első dokumentált nyoma egy dátum nélküli bejegyzés a Cambrai Katedrális jegyzőkönyvében, mely utasítást ad Simon Mellet-nek egy *Ave Regina caelorum* antifóna lemásolására két bifolium terjedelemben.³² Ilyen hosszúsággal csak polifon kompozíció rendelkezhet, így a szóban forgó antifóna nem lehet más, mint Du Fay *Ave Regina caelorum III*. motettája. Bár a szerző neve nem kerül említésre, a szöveg tropizált betoldásainak személyes utalásai egyértelműsítik Du Fay szerzőségét:

31 Planchart, Alejandro Enrique: „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay.” *Early Music* 16/2 (1988. 05): 165-175. 166.

32 Planchart, Alejandro Enrique: „Notes on Guillaume Du Fay's Last Works.” *The Journal of Musicology* 13/1 (1995. Winter). 55-72. 56.

Ave regina caelorum,
 Ave domina angelorum,
 Miserere tui labentis Du Fay,
 Peccatorum ne ruat in ignem fervorum.

Salve radix sancta
 Ex qua mundo lux es orta,
 Miserere, genitrix Domini,
 Ut pateant portae caeli debili.

Gaude gloriosa,
 Super omnes speciosa;
 Miserere supplicanti Du Fay
 Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa.

Vale, valde decora,
 Et pro nobis semper Christum exora.
 In aeternum ne damnemur, miserere nobis,
 Et iuva, ut in mortis hora
 Nostra sint corda decora.

Üdvözlégy mennyek királynéja,
 Üdvözlégy angyalok úrnője,
 Irgalmazz a te haldokló Du Fay-odnak,
 Ne kellejen égnie a bűnök tüzében.

Üdvözlégy szent gyökér
 Ki fényeddel elárasztod a világot,
 Légy irgalmas, Istennek anyja,
 Hogy az ég kapui kitáruljanak
 gyenge szolgád előtt.

Örülj dicsőséges,
 Mindenek felett gyönyörúséges;
 Du Fay irgalmadért könyörög,
 Legyen kedves az ő halála az Úr szemében.

Isten veled szépséges,
 És könyörögj érettünk mindig Krisztushoz!
 Ne legyünk átkozottak örökre, irgalmazz nekünk!
 Segíts bennünket, hogy halálunk óráján
 Szívünk szépsége ragyogjon.

Mi lehetett az oka annak, hogy az 1460-as évek elején – nem tudjuk pontosan mikor – Du Fay váratlanul egy tropizált antifóna-letét szubjektív hangú, szinte érzelmes mondatai által saját halála felé fordította figyelmét? Betegségről semmi adatunk nincsen. Leszámítva élete utolsó pár hetét, egyetlenegy dokumentum sincs, mely betegségről számolna be. Du Fay rengeteget utazott és dolgozott, hallatlan teherbírással és testi egészséggel kellett rendelkezzen. Önmagában az a tény, hogy Du Fay ekkor körülbelül 66-67 éves – ami jelentős és tiszteletreméltó kornak számít ebben az időben – valószínűleg elegendő ok lenne a számvetésre és a mennyei segítségért való könyörgésre. Van ugyanakkor két olyan konkrét történés, mely Du Fay-t az *Ave Regina caelorum III* megírására ösztönözhetette. Az egyik Binchois halála 1460 szeptemberében. Igen valószínű, hogy Du Fay ebből az alkalomból, vagyis Binchois emlékére írta az *En triumpant de Cruel Dueil* chansont.³³ Binchois és Du Fay hozzávetőleg kortársak voltak, mindamellert kollégák is, akik kölcsönösen igen nagyra tartották egymás művészetét. Binchois halála mélyen érinthette Du Fay-t és aktuálissá tehetette számára a halál kérdését.

A másik történés egy barát elutazása. Pierre de Ranchicourt cambrai-i kanonok, aki Du Fay kollégája és barátja, 1463-ban volt kénytelen elhagyni Cambrai-t, mikor kinevezték Arras püspökévé. Kilenc évvel később tér vissza egyetlen nevezetes alkalom kedvéért: 1472. július 5-én ő szenteli fel az elkészült Cambrai Katedrális. Du Fay és Ranchicourt barátsága az 50-es évek elejére nyúlik vissza, valószínűleg egészen pontosan 1453-ra, mikor Ranchicourt először tartózkodik rövid

33 Fallows, *Du Fay*, i.m., 75.

ideig Cambrai-ban. Ez idő tájt kisebb megszakításokkal egészen 1460-ig Du Fay a savoyai udvarnál szolgál. Mikor hosszabb távollét után 1460-ban visszatér, a közel egy évtizeddel korábbi állapothoz képest egy meglehetősen megváltozott kép és környezet fogadja. Három legközelebbi munkatársa és barátja, Robert Auclou, Nicolas Grenon és Michael de Beringhen nincs már az élők sorában. Több adat is árulkodik arról, hogy Du Fay természete nem minden esetben volt a környezete számára könnyen elviselhető. Hallatlan precizitása és pedantériája követhetetlen és utánozhatatlan volt munkatársai számára, miközben feléjük áramló elvárásai óriásiak lehettek.³⁴ Du Fay szigorú ember volt. Hogy könnyen, vagy nehezen létesített-e barátságot, nem tudjuk, ugyanakkor életszerű arra gondolni, hogy barátainak emberi és szakmai minősége kiváló lehetett. Mikor Du Fay visszatért Savoy-ból Cambrai-ba, a szó legmélyebb értelmében egyedül találta magát.

1460-ban Du Fay-t tehát egyetlen barát várta Cambrai-ban, Pierre de Ranchicourt. Hogy a barátság mennyire szoros lehetett közöttük jelzi, hogy Du Fay részben saját költségén felépített Ranchicourt számára egy házrészt a sajátja mellett, melyben Ranchicourt egészen 1463-as elutazásáig lakott. Binchois halála, Ranchicourt távozása és az ezek után elmélyülő magány érzése alkotják az *Ave Regina caelorum III* megírásának érzelmi környezetét.

1474. július 7-én kelt végrendeletében Du Fay előírja, hogy halálos ágya mellett a *Magno salutis gaudio* himnusz és az *Ave Regina caelorum III* motetta szólaljon meg. Annak oka, hogy miért esett Du Fay választása éppen erre a két zenére nem evidens és részletes elemzést kíván, melynek bizonyos pontjaira a *Missa Ave Regina caelorum* tárgyalásánál kell visszatérjünk. Itt előjáróban annyit érdemes megemlíteni, hogy mindkét ének szövege valamifajta más ország, város világ, létmód felé való eljutásról, bejutásról, bebocsátásról szól. A *Magno salutis gaudio* himnusz szövege Jézus Jeruzsálembé való bevonulását idézi és maga a dallam Virágvasárnap liturgiájának részét képezte. Jeruzsálem képe természetesen összekapcsolódik az Új Jeruzsálem fogalmával, Jézus bevonulása a korabeli felfogás szerint előképe az Apokalipszisben olvasható Új Jeruzsálem birtokbavételének. Az *Ave Regina caelorum* antifóna egyik legfontosabb liturgikus helye pedig – ahogyan korábban említettem – a Mennybevétel ünnepe, melynek misztériumában Szűz Mária lép be egy „másik országba” és foglalja el ott királynői trónját. Mindkét ének tehát az átlépés, belépés, más szóval átlényegülés szimbolikus éneke. A választás ebből a szempontból érthető, az okok azonban sokkal számosabbak és bonyolultabbak, ahogyan később látni fogjuk.

Bár a végrendelet csak 1474-ben készült el, igen valószínű, hogy Du Fay az 1463-64 környékén komponált *Ave Regina caelorum III*-at eleve saját *ars moriendi* motettájának szánta, és ennek feltételezésére nemcsak a betoldott trópusok szövegei jogosítanak fel bennünket. Az *ars moriendi*, a „halál művészete”, vagy „tudománya” fogalma a középkor derekára vezethető vissza, de a 15. században széles körben ismert és gyakorlott, továbbá még a 17. században is igen elterjedt

34 Érdemes ezzel kapcsolatban egy pillantást vetni Du Fay végrendeletének arra a szakaszára, melyben a június 13-án évente megtartott Pádúai Szent Antal-votív mise részleteiről rendelkezik. A leírás precizitása hallatlan, Du Fay rendelkezései kiterjednek a liturgia gregorián énekeire, többszólamú kompozícióira, de ezek előadásmódjára is: a szóló-, duett- és kórus-szakaszok váltakozásának módjára, a mise és a vesperás minden apró részletére, az énekesek számára, életkorára, fizetésükre dénárra kiszámolva, végül a liturgiát követő díszvacsoa részleteire is. A végrendelet mondatait részletesen elemzi: Nosow, Robert: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. (Cambridge University Press, 2012). 187-199.

volt.³⁵ Robert Nosow *Az ének és az ars moriendi* címen írt tanulmányt a témáról és ebben részletesen elemez egy konkrét 15. századi esetet, ahol szerzetesnővérek az *ars moriendi* útmutatásai szerint járnak el egy rendtársuk utolsó órájában, segítendő annak eltávozását. Erről a jelenetről a haldokló nővér egyik társa, Constanza nővér a leány apjának írott levelében minden részletre kiterjedően be is számol. A szóban forgó levél a téma talán legfontosabb korabeli dokumentuma. Constanza nővér részletesen ír azokról az énekekről, melyek az eltávozó lelket kísérték, továbbá a módról is, ahogyan ezek megszólaltak. Látható, hogy az ének az *ars moriendi* egyik legfontosabb, ha nem a legfontosabb részét képezte, aminek tudatában nem csodálkozhatunk azon, hogy Du Fay végrendeletében minden apró zenei részletre oly különös figyelmet fordított.

Az *ars moriendi* visszavezet bennünket a középkor derekáig, ott is elsősorban a szerzetesrendek által gyakorolt kontemplációs imaalkalmakig. Ezek a kontemplációs gyakorlatok pedig még korábbra utalnak vissza, egészen pontosan a 11-12. század fordulójára, amikor is a *purgatórium* fogalma megjelenik a keresztény kozmológiában. A bűnbánat és a bűnöktől való mentesülés, vagyis a lelki tisztulás, vezeklés különféle lehetőségei a keresztény hagyományban éppúgy benne vannak, mint az ószövetségi tanításokban, többek közt Szent Pálnál. Egy *post mortem* állapot, illetve időtartam tételezése azonban, mely az időbeli e világi lét és az időtlen túlvilági, üdvözült lét között, mint egyfajta *semi-temporalis* tartomány helyezkedik el, mindenképpen új gondolatként értékelendő.³⁶ A tisztítótűz, mint hely, időtartam, és létállapot a halál pillanatában még meg nem bánt, fel nem oldozott, de bocsánatos bűnök vezeklésének színtere, ilyen módon a szenvedése is, melytől a keresztény hívő joggal retteg. Az ember számára ebben a pillanatban a legsürgetőbb cél a purgatóriumban reá váró szenvedés elkerülése, vagy legalább megrövidítése. Ennek érdekében az egyén már itt e földi élete folyamán mintegy előre penitenciákat tesz. A bűnök előre-megváltásának viszonylag hamar elterjedő módja – különösen a gazdagabb társadalmi rétegek képviselőinek számára – az alapítvány tétele, mely rendszerint valamifajta pénzelvétel, aminek fejében az alapítvány-tevő az egyháztól ceremoniális, liturgikus „ellenszolgáltatásokat” kér lelki üdve és a purgatóriumban átélt szenvedéseinek enyhítése érdekében. Így alakulnak ki a már említett votív alkalmak, melyek nemcsak misék lehetnek, hanem bármilyen speciális imaalkalmak, köztük a témánk szempontjából igen nagy jelentőségű kontemplációs gyakorlatokkal.³⁷ Du Fay maga is alapított votív alkalmakat, votív miséket, ezekről

35 Számos korabeli irat értekezik az „*ars moriendi*”-ről, ezek közül elsőként említésre érdemes a Konstanzi Zsinat (1414-1418) *Tractatum ars bene moriendi* című enciklikája. További írások a témában, nagyjából időrendben: Domenico Capranica: *Trattato dell'arte del ben morire*, 1451; Girolamo Savonarola: *Predica del arte del bene morire*, 1501 körül; Johann Heermann: *Schola mortis (Todes Schule)*, 17. század első fele.

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

37 Hagg, *The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music*, i.m., 60.

részletesen lesz szó később.

Az alapítványok által ösztönzött zenei műfajok között fontos helyen áll a motetta. E megkülönböztetett pozíció elsődleges oka a motetta sajátos közvetítő szerepe, mely többek között Tinctoris sokat idézett zenei műszótárának, az 1475-ben írott *Terminorum Musicae Diffinitorium* műfaj-meghatározásaiból is kiolvasható. Tinctoris a legfontosabb zenei műfajok magyarázatánál szimbolikus hármas felosztást használ, melynek csúcsán áll a mise-kompozíció, középtűt a motetta és legalul a világi műfajok: „*Missa est cantus magnus*”, „*Motetum est cantus mediocris*”, „*Cantilena est cantus parvus*”.³⁸ Az a tény, hogy a motetta középtűt áll a chanson és a mise-ordinárium között, nem csupán szimbolikus jelentőségű – amennyiben e beosztás a teremtett világ és a teremtett ember hármas rendjét reprezentálja a test-lélek-szellem értelmében – hanem felhívja a figyelmet arra is, hogy a motetta a földi, emberi világ üzeneteit, gondolatait, kéréseit képes közvetíteni a mennyei világ, a transzcendencia felé.³⁹ A motettának mindig is volt olyan küldetése, hogy kapocs legyen az ember és az Isten között. „A motetta kapcsolat a szakrális felé”, írja Nosow, aki ugyanakkor megjegyzi azt is, hogy a motetta megszólaltatása a klérus feladata volt – magasan képzett énekes fiúk, diakónusok, kispapok, papok alkották a templomi kórusokat – vagyis olyan személyeké, akik eleve az „egyszerű hívő” és a transzcendencia közötti közvetítő munkára ajánlották fel életüket.⁴⁰

A vezeklés hatékonyságát természetsszerűleg növeli egy-egy szent közbenjárása.⁴¹ Szűz Mária személyének jelentősége ezen a ponton kerül előtérbe. Aki a tisztító tűzbeli szenvedéseket a leghatékonyabban tudja enyhíteni, az maga Szűz Mária, hiszen ő az, aki az ég és föld határvonalaán áll, ő a kapu, melyen át az Isten Igéje belép a világba és amelyen az ember kilép majd abból.⁴² A purgatórium bizonyos értelemben ugyancsak kapu, mely e két létállapot között áll

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

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

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

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

42 Hagg, *The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music*, i.m., 64.

választóvonalként. Tekintettel arra, hogy Szűz Mária ilyen módon a fizikai és a metafizikai lét határvonalán áll, míg a tisztítóút ugyancsak e két különböző minőségű lét között képez átmenetet – valamint a metafizikai lét két poláris lehetősége, nevezetesen a pokol és a Mennysorság között is a felezővonalon áll (bár irányával a Mennysorság felé, hiszen célja a lélek üdvözítése) – Mária az, aki a purgatóriumban tartózkodó lelkek szenvedéseinek enyhítése érdekében a legnagyobb hatalommal rendelkezik.⁴³ Nicolaus Cusanus írja a következő mondatokat 8. prédikációjában:

Mármost a kontemplációnak van egy igen célravezető módja: a Boldogságos Szűz szemlélése túlszárnyal minden egyéb módot. Kimondhatatlan gyönyörűségében jelenik meg nekem, bűnösnek, hiszen felette áll minden romlandóságnak s lábával a Holdat tapossa.⁴⁴

Az alapítványi „megrendelések” részletei gyakran egy adott kápolna – nem ritkán az alapító szándékára és anyagi keretéből létrehozott kápolna – teljes liturgikus praxisára kiterjednek, beleértve a kápolna berendezéseit, a falon elhelyezett képek és szobrok tematikáját, az imaóra tartalmát, szerkezetét és szövegeit, valamint a zenei szolgálat minden egyes elemét, így a motettát is. Az így létrehozott szakrális környezet, mint *egész* vesz részt a benne helyet foglaló egyén szellemi elmélyülésében, és segédeszköznek tekintendő egy olyan spirituális aktivitás és tudati állapot elérésében, melyet már a korabeli írott források is *kontemplációnak* neveznek. A kápolna összes „dísz” a kontemplációt szolgálja – másképpen fogalmazva – a szemlélődés médiumává válik. Egyrésztől nem engedi a szemlélődő egyén gondolatait elterelődni a lényegről, másrésztől ráirányítja figyelmét olyan médiumokra, melyek a szent elmélyülést témájuknál és minőségüknél fogva segíteni tudják. A kontemplációs médium egymaga akar a szerteszt cikázó gondolatok sokaságának helyébe lépni. Így összpontosítja az ilyen célra írott motetta is a szemlélődő egyén szellemi energiáit.⁴⁵

A középkori kontemplációs gyakorlatok módjáról, szellemiségéről és az elérni kívánt mentális, spirituális, egzisztenciális célokról a párizsi Szent Viktori kolostor 12. század első felében élt ágostonos szerzeteseitől, Hugótól, Andrástól és Richárdtól tudunk a legtöbbet. Kiemelkedően fontos témánk szempontjából Szent Viktori Hugó *Didascalicon* című átfogó teológiai műve. Jerome Taylor a *Didascalicon*-hoz írott bevezető tanulmányában rámutat arra, hogy a mű alapvetéseként értelmezhető háromféle látás gondolata Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész-től származik, ilyen módon a *Didascalicon* – és minden bizonnyal a Szent Viktori kolostor egész szellemisége – az ágostoni-dionüszioszi misztika vonalát képviseli. A háromféle látás, az ember három szeme nem más, mint a fény szem, az ok szem és a kontempláció szeme. A bűnbeesés által a fény szem

43 A korábban említett 3-4-es Mária-szimbolika is ezzel magyarázható, míg ugyanis a túlvilág a 3-as jegyében áll a Szentháromság értelmében, addig az e világ a 4-es jegyében, mint a 4 elem, 4 évszak, 4 égtáj valósága. Mária e két világ és számtényező között áll közvetítőként. L. Sándor, *Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában*, i.m., 16-17.

44 „Nunc expedita aliquali via contemplationis: Beatissime virginis Mariae contemplatio hos omnes modos supergressa ineffabilite existit mihi peccatori, quia omnia corruptabilia et ipsam lunam calcavit pedius.” Cusanus, Nicolaus: *Sermo VIII/24. »Signum magnum«* (1430-1431). (Cusanus Portal) web-forrás: <https://urts99.univ-trier.de/cusanus/content/fw.php?werk=40&lid=51669&ids=428458>

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

érintetlen maradt, az ok szem elhomályosult („csipás lett”, Hugó megfogalmazása szerint), a kontempláció szeme pedig megvakult. A filozófia célja nem más, mint a helyreállítás: megtisztítani az ok szemet és visszaadni a látást kontempláció szemének.⁴⁶

A kontemplációs gyakorlatok pontos menetéről, az elemek sorrendjéről és az alkalmazott zenék megszólaltatási módjáról hallgatnak a források, így a *Didascalicon* is. Amit megtudunk, az a tudat által a kontempláció folyamán elérhető állapotok és szintek jellege és természete. Magát a kontemplációt bizonyos „gyakorlatok” előzik meg, melyek alkalmassá teszik az embert a további elmélyülésre. Szent Viktori Hugó e gyakorlatok négy lépcsőfokát különbözteti meg: 1. Tanulás, 2. Meditáció, 3. Ima, 4. Megvalósítás (Munkálkodás). A kontempláció, mintegy ötödikként épül ezekre és a megelőző négy lépcsőfokot semmi esetre sem nélkülözheti.⁴⁷ Meglepő talán, hogy a meditáció megelőzi a kontemplációt, de még az imát is. Ennek magyarázata a meditáció fogalmának meghatározásában rejlik:

„A meditáció egy meghatározott (megszokott, ismert) irány mentén fenntartott gondolat. Körültekintően megvizsgálja az okot és a forrást, a módot és a dolgok hasznát. A meditáció az olvasással indul, de nem kötődik az olvasás szabályaihoz és elveihez [...] A tanulás kezdete ily módon az olvasáson alapszik, de beteljesülése a meditációban van. Ha bárki megtanulja mihamarabb szeretni [a meditációt] és vágyik arra, hogy minél gyakrabban összefonódjon vele, annak életét valóban kellemesebbé teszi és a legnagyobb vigaszt nyújtja megpróbáltatásaiban. Ez az ami a legmesszebb viszi a lelket a földi dolgok zajától és részesíti azt még itt a földi életben az örökkévaló csend gyönyörűségének ízében.”⁴⁸

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

„[...] az öt fokozat közül az első, a tanulás a kezdőké, a legmagasabb, a kontempláció a tökéleteseké [...] az első, a tanulás megértést eredményez; a második, a meditáció tanácsot ad; a harmadik, az ima

46 Hugh of St. Victor: *Didascalicon*. Jerome Taylor (fordította és a bevezetőt írta) (New York and London: Columbia University Press, 1961). web: https://archive.org/stream/didascaliconmedi00hugh/didascaliconmedi00hugh_djvu.txt

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

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

könyörgést fogalmaz meg; a negyedik, a megvalósítás keresésre indul; az ötödik, a kontempláció, talál. [...] amit az ima kér, a kontempláció megtalálja.”⁴⁹

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

Az élet csendje – legyen az belső csend, ahol az elmét nem zavarják szükségtelen vágyak, vagy külső csend, ahol a nyugalom és az alkalom a hatékony és hasznos tanulmányok számára adott – fontos a tanuláshoz.⁵⁰

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

Gondolkodás, meditáció és kontempláció az értelmes lélek háromféle látása.

Gondolkodás akkor jön létre, amikor az elme tudatosítja magában a felröppenő gondolatokat, amikor bizonyos képzetek, akár az érzékek által, akár az emlékezetből felbukkanva hirtelen megjelennek előtte.

A meditáció a gondolkodás koncentrált és megfontolt felülvizsgálata, mely megpróbálja kibogozni, ami bonyolult, megvilágítani, ami homályos, hogy eljusson ezek igazságához.

A kontempláció a lélek éles és spontán intuíciója, mely a felfogóképesség minden tárgyát áthatja.

Úgy tűnik, a meditáció és a kontempláció között a következő különbség adódik: a meditáció az értelmünk számára zavaros dolgokkal kell törődjön, míg a kontempláció a természetük szerint és felfogóképességünkhöz mérten egyaránt tiszta és világos dolgokkal foglalkozik. Ismétlem, míg a meditáció az egyes dolgokkal foglalkozik, addig a kontempláció átfogja a megértés egészét, a sokat, vagy akár a *mindent*. A meditáció tehát a lélek bizonyosfajta kíváncsi természete, mely megpróbálja az ész segítségével kibontani mindazt, ami zavaros. A kontempláció egy másfajta megismerés, az ő számára minden egyenes (*sima*) és mindent felfog az értelem teljessége által. Így bizonyos értelemben a kontempláció már birtokolja azt, amit a meditáció csupán keres.⁵¹

49 „[...] de his quinque gradibus primus gradus, id est, lectio, incipientium est, supremus, id est, contemplatio, perfectorum. [...] prima, lectio, intelligentiam dat; secunda, meditatio, consilium praestat; tertia, oratio petit; quarta, operatio quaerit; quinta, contemplatio invenit.” Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. V/9. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html>

50 „Vitae quies, sive interior, ut mens per illicita desideria non discurrat, sive exterior, ut otium et opportunitas honestis et utilibus studiis suppetat, utraque ad disciplinam pertinet.” Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. III/16. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo3.html>

51 Sajnos úgy tűnik, a Prédikátor könyvéhez írott kommentár-töredék eredeti latin szövege nem hozzáférhető. A következőkben Aelred Squire angol fordítását közlöm: „Thinking, meditating, and contem-plateing are the rational

A folytatásból kiderül, hogy a kontemplációnak is fokozatai vannak, és az elérhető végeredmény nem kevesebb, mint amit a vallásos nyelvhasználat Isten „színről színre való látásának” nevez. Ezzel visszaértünk Szent Ágoston tanításához, aki Isten látásának misztériumát a „*visione Dei*” és a „*contemplatione Dei*” kifejezésekkel adja vissza.⁵² A kontempláció két fokozata Szent Viktori Hugó szerint a következő:

Mindazonáltal a kontemplációnak két fajtája van. Amelyik közülük az első és a kezdőknek való és a teremtett dolgok szemlélését tartalmazza; a második, mely ez után következik és a haladóké, magát a Teremtőt szemléli. A Bölcsességek könyvében, mondhatni, Salamon a meditáció alapjáról indul. A Prédikátor könyvében felemelkedik a kontempláció első szintjére. Az Énekek Énekében pedig elér a legmagasabbra.⁵³

E mondatok sok szempontból rendkívül tanulságosak. Mint tudjuk, az Énekek Éneke szövegei a középkori polifon feldolgozások egyik leggyakoribb célpontjai. Ahogy hamarosan látni fogjuk, a kontempláció magasabb fokáról tudósító beszámolók küzdenek a szavakkal, kínlódnak a megfogalmazásokkal, és halmozni kénytelenek a hasonlatokat és szimbólumokat annak érdekében, hogy legalább nagy vonalakban vissza tudják adni mindazt, amit az emberi elme ezen a fokon átél. A képek és szimbólumok egyik igen nagy csoportját alkotják a szerelmi és erotikus szimbólumok, köztük pedig első helyen állnak az Énekek Éneke idézetei.⁵⁴ Ezen a ponton az is érthetővé válik, hogy a kontemplációs gyakorlatok retorikája miért annyira hasonló a misztika szerelmi szimbolikájához; nem lehet kétségünk afelől, hogy nem csak a retorika közös, de a két terület

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

52 Például a 252. prédikációban az „Alleluja” szó feletti elmélkedésében: „Dicamus quantum possumus, ut semper dicere mereamur. Ibi cibus noster *Alleluia*, potus *Alleluia*, actio quietis *Alleluia*, totum gaudium erit *Alleluia*, id est, "Laus Dei". Quis enim laudat aliquid sine defectu, nisi qui fruitur sine fastidio? Quantum ergo erit robur in mente, quanta immortalitas et firmitas in corpore, ut neque mentis deficiat intentio in contemplatione Dei, neque membra succumbant in continuatione laudis Dei?” Szent Ágoston: 252. prédikáció.

web: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_349_testo.htm

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

54 Aquinói Szent Tamás halálos ágyánál felolvastatta az egész Énekek Énekét. Erre a pontra még később visszatérünk. Chesterton, Gilbert K.: *Aquinói Szent Tamás*. (Budapest: Szent István Társulat, 1986). 59. Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár: http://www.ppek.hu/konyvek/Gilbert_Chesterton_Aquinói_Szent_Tamas_1.pdf

spirituális lényege is. Ilyen módon Keresztes Szent János sem érthető meg a Szent Viktori spirituális hagyomány nélkül; de ne szaladjunk előre! Hugó írja pár bekezdéssel később:

„...a szerelem tiszta tüzében a legnagyobb béke és öröm közepette a lélek szelíden legyőzött. Ekkor a teljes szív a szerelem tüze felé fordul, és megérti, hogy Isten minden mindenben. Istent olyan mély szerelemmel fogadja, hogy rajta kívül semmi sem marad a szívben, még a szív sem önmagában.”⁵⁵

Viszonylag kevés szó esik Nicolaus Cusanus misztikus oldaláról. A modern szaktudomány az esetek többségében Cusanus skolasztikus, illetve egyházjogász voltára figyel és hivatkozik, pedig Brixen püspöke nem kevés misztikus írást hagyott hátra; és nem mellesleg Raimundus Lullust tekintette mesterének. Legfontosabb misztikus műve a *De visione Dei* – a cím olyannyira informatív, hogy elemzése külön fejezetet igényelne, de ha mást nem, annyit kiolvashatunk belőle, hogy szerzője az ágostoni misztikus hagyomány folytatójaként határozza meg önmagát – melyben mindvégig egyes szám második személyben az Istennel beszélget. A *De visione Dei* bevezető fejezetének végén Cusanus nem kevesebbet ígér tanítványainak, mint hogy az általa kínált vallásos gyakorlatokon keresztül a tanuló a *misztikus teológia* irányába emelkedhet.⁵⁶ Maga e kijelentés Cusanus misztikusságával kapcsolatban egyértelműen minden kétséget kizár. A cusanusi kontempláció-tanítás alappillére az Isten-látás, mint egyszerre eszköz és cél. Az Isten arcának szüntelen látását olyan portréfestmények szemléléséhez hasonlítja a szerző, melyek tekintete követi a kép előtt sétáló szemlélő tekintetét.⁵⁷ A kontemplációhoz szükséges gondolati összpontosítás – melyet az előzőekben vázolt „eszköztár” is segít – már itt, e hasonlat útján is kifejezésre jut.

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

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

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

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

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

57 I.m., 681.o.

takarékoskodszt legnagyobb jószággal, hanem nagylelkűen kiárasztod mindenkire, aki képes befogadni azt. De Te, Uram, magad vagy a Te jószágod.⁵⁸

Vagyis a szemlélődésbe merülő egyén, bár Istent keresi, Isten megtalálása csak önmaga megtalálása módján lehetséges; az Istennel való azonosulás feltétele az *önmagammal* való azonosulás. A kontempláció tehát a legnagyobb mértékben befelé fordulást jelent és a személyes jelenlét maximális intenzitását követeli; a külvilág eszközeinek az igénybevételével a külvilág kizárása a cél. Mivel alapítványi módon létrehozott kontemplációs környezetről beszélünk, melynek célja a tisztítóútzben eltöltött időtartam megrövidítésének, vagy elkerülésének megvalósítása, úgy tűnik, hogy az egyén spirituális elmerülését és önazonosulását e cél hatékony eszközének tekintették. Az egyén tehát nem csupán a külvilág felé adott penitenciák által – mely gyakorlat mindamellett később a reformátorok egyik legfőbb támadási célpontja lett – hanem önmaga aktív részvételével és jelenlétével is megelőzheti a reá váró szenvedéseket.

Cusanus a Szent Ágoston és Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész által megkezdett, majd Szent Bonaventura és a Szent Viktori szerzetesek által továbbvitt kontemplatív hagyomány folytatója és bizonyos értelemben lezárója. Ezt bizonyítja az is, hogy rengeteget hivatkozik az említett személyekre minden olyan alkalommal, amikor a kontemplációról ír, vagy prédikál. A témánkhöz kapcsolódó legfontosabb gondolatait a 8. prédikáció tartalmazza, melyet kezdő szavai alapján *Signum magnum*-ként is emleget a szakirodalom. Mielőtt belemélyednénk a szóban forgó prédikáció tárgyalásába érdemes megjegyeznünk, hogy Cusanus pontos kortársa Du Fay-nak. Cusanus és Du Fay a Bázeli-Firenzei-Ferrari Zsinaton személyesen is találkozhatott, de erre vonatkozólag nem áll rendelkezésünkre adat. Du Fay könyvtárában nem volt Cusanus-mű, ezért a tudományosan korrekt következtetés csakis az lehetne, hogy Du Fay nem ismerte Cusanus gondolatait. Ugyanakkor Cusanus egy korszakot képvisel, mégpedig a korszak legmagasabb szintű szellemi gondolkodását reprezentálja, mely a korabeli szellemi elit kiemelkedő alakjainak volt a sajátja. Du Fay és Cusanus között tehát ebből a szempontból is párhuzamot vonhatunk. Továbbá ami igaz Du Fay-ra, nevezetesen a konzerváló, enciklopédikus, bizonyos tekintetben lezáró szerep és küldetésstudat, igaz Cuasnusra is. Amit életművük közvetít, ugyanannak a „Kunstwollenek” két különböző formát öltött megnyilatkozása.⁵⁹

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

59 A *Kunstwollen*-t szó szerint talán „művészi szándéknak”, vagy „művészet-akarat”-nak fordíthatnánk, de sokkal érthetőbb, ha magyarul a *korszellem* szóval adjuk vissza. A kifejezés Alois Riegel-től származik, és Erwin Panofsky használta előszeretettel. A teljességhez hozzátartozik, hogy ha Du Fay-t és Cusanust azonos korszellem képviselőinek tartjuk, akkor melléjük oda kell állítanunk Albertit is. L. Panofsky, Erwin: „A »Kunstwollen« fogalma.” In: Tellér Gyula (ford.) *A jelentés a vizuális művészetekben*. (Budapest: Gondolat, 1984).

Visszatérve a 8. prédikációra, a szentírási szakasz, melyhez Cusanus bíboros a tanítását fűzi az Apokalipszis napba öltözött Asszonya: „*Signum magnum apparuit in caelo*”. Mivel egyértelműen a 8. prédikáció a legfontosabb olyan forrásunk, melyben Cusanus a kontemplációról értekezik, fontos észrevennünk éppen itt, hogy mindez a kontemplációs gyakorlatok legfontosabb mennyei segítőjének, Szűz Máriának, mint Mennyei Királynéjának vízióján keresztül történik. A prédikáció első felében Cusanus Mária és Márta történetén keresztül tanítja hallgatóságát arra, hogy a kontemplatív lét magasabb rendű életforma, mint a cselekvő. Ezt követi a kontemplációs gyakorlatok alatt elérhető tudati lépcsőfokok részletes elemzése. Cusanus a kontemplációt folyamatként írja le és a folyamat három állomását különbözteti meg: 1. a *mentis dilatatio* elemeli a tudatot a földi dolgoktól, kiszélesíti annak látószögét – ami nem a külvilág egyre több ingerének befogadását jelenti, sokkal inkább a tudat érzékenységi intenzitásának jelentős felfokozását – és az Isten felé fordítja; ezt még segíti és kíséri a szöveges ima is, 2. a *mentis sublevatio* az elme könnyűvé válását jelenti abban az értelemben, hogy a levegőnél könnyebb tényező valóban emelkedik, lebeg, (levitál); e második fokozatnak az egyéni különbségek miatt négyféle megnyilvánulási formája lehetséges: *scilicet iubilus*: természetes öröm(ujjongás); *ebrietas spiritus*: a szellem teletöltöttsége a szónak abban az értelemében, ahogyan a borral teli pohár megrészegíti az embert;⁶⁰ *liquefactio*: mely megolvadást, ellágyulást, elerőtlenedést jelent, az előzőekkel összefüggésben talán a külvilág szilárd valóságának „cseppfolyóssá”, valószínűtlenné, illuzórikussá válása értelmében – Cusanus ezt az állapotot valóban hasonlítja az álom-félálom állapotához, ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy az érzékek, szemben az álommal, itt élesek maradnak; végül *spiritualis iucunditas*: szellemi gyönyör; itt fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Cusanus a *spiritus* és nem az *anima* szót használja, ami kizárja, hogy ezt a formulát *lelki gyönyörnek* fordítsuk – a középkori misztika (még) határozott különbséget tesz a *spiritus* és az *anima* fogalmi között; 3. a *mentis alienatio* szókapcsolatban az *alienatio* (az *alienus* – *idegen* szóból) elidegenedést, elpártolást, továbbá, eszméletlen, tébolyodott állapotot is jelent – Nosow itt említi még az „értelem elvesztése” kifejezést, ami jelzi, hogy ezen a ponton az egyéniség az, ami feloldódik, eloldódik, lerombolva a határvonalat szubjektum és objektum között;⁶¹ Cusanus a *mentis alienatio*-nak további három lehetőségét különbözteti meg: *magnitudine devotionis* (legnagyobb odaadás, felajánlás, önátadás), *magnitudine admirationis* (legnagyobb csodálat, bámulat), *magnitudine exultationis* (legnagyobb ujjongás; ez utóbbi kifejezés a gyermekei szertelen örömet is jelenti).⁶²

Látható, hogy a kontemplációs folyamat során először elvész a környezet és a közösség (a szóban forgó alapítványi liturgiák közösségi események voltak), majd elvész az egyén-egyéniség,

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

61 Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, I.m., 154.o.

62 Cusanus, Nicolaus: *Sermo VIII. »Signum magnum«* (1430-1431). <http://cusanus-portal.de/> A harmadik „állomás” három lehetőségével kapcsolatban Cusanus egy az egyben Szent Bonaventura megfogalmazását veszi át. Nosow, I.m., 148.

vagyis feloldódik, felszívódik (*absorbcionis*) az individuum.⁶³ Tekintettel arra, hogy Cusanus a korábban idézett *De visione Dei*-ben az Isten-azonosságot az én-azonosság feltételévé teszi, felmerül a kérdés, hogy a késő-középkori teológia mit értett „én” alatt; bár a kérdés kimerítő tárgyalása külön tanulmányt igényelne, annyi több-kevesebb bizonyossággal kijelenthető, hogy a kontemplációról szóló szövegek belső *Én*-je, melyet a szemlélődő egyén megtalálni kíván mentes a hétköznapi *én* differenciáltságától, tovább már nem osztható, tehát valóban a szó szoros értelmében *in-dividuum* (oszthatatlan). Az ilyen módon megtalálni kívánt individuum realizációja Szent Viktori Hugó szóhasználatát követve minden bizonnyal azonos a kontempláció szemének visszanyert látásával.

Az eddigiek ismeretében most már kijelenthető, hogy az *ars moriendi* valójában maga is „kontemplációs gyakorlat”, és akik az ilyenfajta votív kontemplációs alkalmakon rendszeresen részt vesznek, tulajdonképpen az *ars moriendi*-t gyakorolják.⁶⁴ Du Fay számos votív alkalmat létrehozott, számos művet komponált ezekre az alkalmakra és maga is aktív résztvevője volt a votív misék és votív imák gyakorlatainak. Az *Ave Regina caelorum III* motetta csakis ebben az összefüggésben érthető meg.

Mivel a motetta korábban említett közvetítő szerepe többek között a műfaj egyik legfontosabb jellegzetességének tekinthető szövegpolyfónia által valósul meg – amennyiben a költött szöveg, vagyis a szerző személyes közlése egyszerre szól a liturgikus szöveg „nem e világi” üzenetével, olyan szellemi kapcsolatot hozva létre ezzel a kétféle közlési mód között, mely a prózai beszédben nem jöhet létre, csakis a többszólamú zenemű eszközeivel kivitelezhető – fontos megvizsgálunk, hogy az *Ave Regina caelorum III* motettában a betoldott trópusok mely antifóna-mondatokkal találkoznak össze. Az antifóna szövege a rímképlet alapján kétsoros egységekbe rendeződik és ezt a felosztást sugallják a dupla sorok kezdőszavai is: „Ave”, „Salve”, „Gaude”, „Vale”. Du Fay trópusai követik ezt a kétsoros beosztást, maguk is kétsorosak és az antifóna-vers sorpárjai után következnek. A trópusok közben – két kivételtől eltekintve – a Tenor-ban továbbra is szól, illetve ismétlődik a cantus firmus aktuális szakasza.⁶⁵ Az *Ave Regina caelorum III* mindössze egyetlen kéziratos forrásban maradt ránk, a San Pietro B.80-as jelű kódexben, mely jelenleg a

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

64 A votív, illetve alapítványi alkalmak tematikája teljesen egybefonódik a halotti szertartás motívumaival és egyszersmind Mária személyével is. Az idő előrehaladtával ez egyre inkább igaz: a Mária-antifónák dallamai egyre több liturgikus kontextusban fordulhatnak elő motetták és misék cantus firmus-aként, olyannyira, hogy a 15. század vége felé a halotti mise ordináriumaiban és propriumaiban is megjelennek. Haggh, *The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music*, i.m., 64.

65 Az izoritmikus motettákra általában jellemző strukturális cantus firmus helyett – ahol a hangok többnyire hosszú hangjegyértékekben szólalnak meg – az *Ave Regina caelorum* cantus firmus kezelése dallamszerű. Ezzel függ össze, hogy a Tenor által hordozott gregorián dallam hangjai közé számos díszítő hangot illeszt a szerző. Brown rámutat arra, hogy a felső szólamok is több helyen az antifóna-dallam jellemző fordulatait idézik. Rögtön a darab elején a Cantus szólam az antifóna kezdő frázisát parafrazeálja, alaposan feldíszítve természetesen. Brown nem veszi észre, hogy a Cantus alatt a Contratenor ugyanezt teszi, csak tükörfordításban. A dallam-fordítások szimbolikája egyértelműen transzcendens üzeneteket hordoz, ahogyan Rothenberg kimutatja a retrográd mozgás magyarázatánál Peñalosa *Ave Maria peregrina* miséjének kapcsán. Egy *ars moriendi* motettát tükör-duettel indítani ennek fényében nem kevesebbet jelent, mint rendkívüli következetességgel hangolni össze a mű funkcionalitását a kapcsolódó szimbolikus eszközökkel. Brown, Howard: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 58.; Rothenberg, *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, i.m., 178.

Vatikáni Könyvtár tulajdona. Jól látható, hogy a másoló nem fordított különösebb gondot a hangok és az egyes szavak összeillesztésére – ez megegyezik a kor szokásos kottamásolási gyakorlatával – emiatt csak teljes mondatok összecsengéseit, tehát mondat-mondat találkozásokot érdemes vizsgálnunk.

Az első trópus, „*Irgalmaz a te haldokló Du Fay-odnak, Ne kellejen égnie a bűnök tüzében*” a votív alkalmak elsődleges céljának világos megfogalmazása. A „bűnök tüze” magától értetődően a purgatórium. A szenvedéstől való mentesülés leghatékonyabb közbenjárója – ahogyan említettük – Szűz Mária, az összeolvasott mondatpár értelme tehát nyilvánvalóan ez: „mennyeek királynéja, irgalmaz a te haldokló Du Fay-odnak”. Sokan felhívták a figyelmet arra a zenei pillanatra, amikor az első *Miserere* szó megjelenik, valamint a hozzá nagyon hasonlóra a harmadik trópus-indulásnál. A motetta tonálisát a mai szóhasználattal C-dúr szerűnek nevezhetnénk a jellemző C-E nagy terc dominanciája miatt, valójában a teljes mű tonális érzetét a gregorián dallam 4. tónusa adja meg. Ebben a tonális kontextusban rendkívüli erővel jelenik meg a *Miserere* szó esz-hangja a Cantus-ban két alkalommal is (a Planchart-féle összkiadás ütemszámozása szerint a 21. és a 95. ütemben). E zenei pillanattal kapcsolatban két fontos megjegyzést kell tenni. Egyrészt ez az a részlet – legalábbis a két hasonló szakasz közül a második – melyet Du Fay beemel a *Missa Ave Regina caelorum*-ba, tehát fontossága a szerző számára nyilvánvaló. A szóban forgó szakasz megjelenése a misében a második Agnus Dei-ben történik, éppen ott, ahol a mise-ordinárium szövegében is a *Miserere* szó hangzik fel; ez az a pont, melyet a legalaposabban kell majd vizsgálat tárgyává tennünk a mise elemzésénél. Másrészt az esz-hang megjelenése – önmagában is, illetve a szólamok egyenletes, homofon, deklamatív mozgása tükrében is (aminek következtében nem melleleg tisztán érteni lehet a szöveget) – könnyen felveti annak lehetőségét, hogy ezt a zenei pillanatot affektusként értékeljük. Nehezen megválaszolható kérdés, hogy a korabeli fül affektusként hallotta-e a *Miserere* „c-mollos” megjelenését (ha nem folytatódna a szólamok dallamvezetése extrém módon merész kromatikával, azt mondhatnánk, hogy egy 4. tónusról 2. tónusra való váltást hallunk – ez persze önmagában is kuriózum), természetesen nem a terminológia értelmében, hiszen az még nem létezett, hanem a hallott élmény alapján. A válasz egy valószínű „nem” tekintettel arra, hogy a korabeli hallgatóság ilyen még nemigen hallott, tehát nem tudta korábbi élményeivel összehasonlítani. Azt mindenesetre sejthetjük, hogy legalábbis „felkapta rá a fejét”.

A második trópus a Mária-szimbolikában szinte közhely szerű „kapu” képét idézi fel, és a „szent gyökér, ki fényeddel elárasztod a világot” antifóna-szakasszal párosul. A kinyíló kapu, melyen át a bűnbánó lélek a magasabb rendű szellemi valóság felé emelkedik egyben az a kapu is, mely e szellemi valóság fényét a világ felé közvetíti; felszálló és alászálló mozgás, anabaszisz-katabaszisz, a görög, illetve ortodox hagyományból kölcsönzött terminológia szerint. A harmadik trópus az előző bekezdésben említettem, az esz-hang kapcsán. Itt érdemes még annyit hozzátennünk, hogy ez az egyik olyan szakasz a motettában a kettő közül, ahol a trópus közben nem szól a tenor. A személyes közlés itt tehát teljesen egyedül marad, aminek lehet egy akusztikai és egy szimbolikus magyarázata. Az akusztikai magyarázat egyszerűen úgy hangzik, hogy ezen a ponton

lett a szerző számára a legfontosabb a szöveg érthetősége, ami egyrészt célozza a hallgatóságot, másrészt célozza a szerzőt magát is, hiszen – minden bizonnyal a művet már ekkor is *ars moriendi* motettájának szánta – a darab legutolsó felhasználásakor Du Fay nem a Tenor-szólam énekeseként, hanem hallgatóként lesz jelen. A szimbolikus magyarázat a magány zenei megjelenítése, a gregorián dallamtól, mint a nem e világi valóság zenei tükörképétől való magárahagyottságé; ennek értelmében az egyénnek a transzcendens általi elhagyatottságáé: „Eli, Eli, lamma sabachtani?”.⁶⁶ Hogy ezt csak a mából visszatekintve, a romantikus zene élményei által túlzottan is elárasztva és befolyásolva magyarázzuk-e bele, vagy valóban szándékában állt a szerzőnek a maga korában szokatlan, szinte drámai megoldás alkalmazásával ilyen szimbolika megidézése, nyitva hagyott kérdés marad.

Az utolsó trópus kezdő szava az „*In aeternum*” a „*valde decora*” szókapcsolattal szólal meg egyszerre. Bár a S. Pietro B 80-ban a Tenorban sok helyütt, így itt is csak a soron következő verssor kezdő szava van jelezve, ezen a ponton biztosak lehetünk benne, hogy a „*valde*” a két maxima longa G és F hangokra kerül, részben a gregorián dallam eredeti szövegbeosztása szerint, részben a szünetek után történő indulás miatt. A „*valde*” ez esetben Mária szépségének a lehető legnagyobb voltát kifejező jelző: „*Szépségében felülmúlhatatlan Istenanya, ne engedd, hogy átkozottak legyünk örökre!*”; e mondatban a dőlt betűvel szedett szavak szólalnak meg egyszerre. Ezt követi a másik olyan hely, ahol üres a Tenor szólam: „*a halálunk óráján*” szavaknál; értékelhetjük-e vajon ezt is – mint a második *Miserere* esetében – a magány zenei megjelenítéseként?

A motetta két nagy egységre oszlik, azon belül az első rész két kisebb, a második rész sok kisebb szakaszra tagolódik. A két nagy egység aránya hozzávetőlegesen arany metszés, melyek közül ebben az esetben az első szakasz a rövidebb. Az első szakasz tovább bontható egy 44 és egy 32 longa hosszúságú egységre. A második nagy rész rendkívül bonyolultan tördelt, ez önmagában furcsának tűnhet egy motetta esetében, de nem indokolatlan a cantus firmus és a trópusok kétsoros tagoltsága miatt. Több tanulmány felhívja a figyelmet arra, hogy a zenei anyag a darab vége felé haladva sűrűsödik, és a sűrűsödés egy bizonyos pontján, ahol a ritmikai feszültség már nem fokozható tovább, Du Fay váratlanul egy belső menzúráváltást alkalmaz, aminek következtében a háromszólamú anyag perfektum diminutum-ban folytatódik. Mai szóhasználattal élve, ez a rövid szakasz – az „*et pro nobis semper Christum*” szavakra – az őt megelőző és az őt követő szakaszokkal duola-triola viszonyba kerül.⁶⁷ A zenei anyag ebben a pillanatban „tánra perdül”. Anélkül, hogy az analógiák bizonytalan világában elvesznének, csupán mintegy asszociatív alapon visszaidézhetjük a cusanusi kontempláció egyik fokozatát: *scilicet iubilus – természetes örömujjongás*.

66 Mt. 27:46

67 Hasonló hemiola-technikát találunk az 1460-as évek végén íródott *Dieu gard la bone sans reprise* chanson zárószakaszában is. Planchart nem hezitál ezeket a kései darabokat experimentálisaknak nevezni és felhívja a figyelmet arra, hogy Du Fay élete utolsó percéig invenciózus és kísérletező volt. Planchart, Aljandro Enrique: „Du Fay and the Style of Molinet.” *Early Music* 37/1 (2009. 02): 61-72. 68-70.

Milyen motetta-típusba sorolhatjuk az *Ave Regina caelorum III*-at (legalább annyit szívesen kijelentenénk, hogy motetta)?⁶⁸ Erre a kérdésre azért nincs válasz, mert egyszerűen nincsen ilyen műfaj. Az *Ave Regina caelorum III* – ismét csak erre a következtetésre lyukadunk ki – összegző mű, mely egyszerre vonja le a teljes motetta- és cantilena-irodalom összes tanulságát és mutat előre Ockeghem motettái felé. Julie E. Cumming írja a következőket:

Du Fay, mint a műfaji sajátosságok vegyítésének mestere ez esetben is számos utalást tesz a motetta fajtáira és alcsoportjaira, valamint a műfaj történetére is. Az *Ave Regina caelorum III* cantus firmus-os motetta, mely egyszerre emlékeztet a gregorián-letételekre és az európai cantilena-motettákra. Ugyanakkor Tenor-motetta is, mely az izoritmikus motetták hagyományát idézi: hosszú hangértékekben mozgó Tenor szólammal rendelkezik, terjedelmes bevezető duettel indul és költött szövegeket tartalmaz a felső szólamokban (beszúrva azokat a Mária-antifóna mondatai közé). A Mária-költemény és a gördülékeny, homogén zenei szövet segítségével felidézi a négyszólamú szabadon komponált motetta és az angol cantilena sajátosságait; a mű szabadon komponált területei a legkisebb ritmusértékek, a minimák sűrű szövésű imitációit szólaltatja meg, mely gyakorlat ugyancsak az angol zenéből származik [...]. A *Caput* miséhez hasonlóan kétrészes formában íródott négyszólamú mű. A cantus firmus és a mű bizonyos részletei alapját képezik az *Ave Regina caelorum* misének. Du Fay teljes életútjának mindenfajta zenei kísérlete Az *Ave Regina caelorum III*-ban hozta meg gyümölcsét. Nincs mit csodálkoznunk azon, hogy ezt a művet kívánta megszólaltatni halálos ágyánál.⁶⁹

És ismét egy mondat – a fenti idézet mondatai közül a legutolsó – mellyel nem tudunk egyet érteni. Du Fay nem azért írta elő az *Ave Regina caelorum III*-at *ars moriendi* motettájának, mert ez a legjobb műve, hanem azért ez az egyik legjobb műve, mert *ars moriendi* motettájává kellett lennie. *Ave Regina caelorum III* Du Fay életének egyik legintenzívebben személyes pillanatában kellett (volna) megszólaljon;⁷⁰ a mű fontossága konkrét és átvitt értelemben is *életbe vágó*.

A személyes jelenlét intenzitása – mely, mint láthattuk, mind a kontemplációs gyakorlatok, mind az *ars moriendi* egyik kulcskérdése – hatalmasra nő Du Fay késői műveiben, különösen az *Ave Regina caelorum* kompozíciókban. A cikk folytatása, a *Missa Ave Regina caelorum* keletkezési és elhangzási körülményeinek vizsgálatával igyekszik kimutatni néhány olyan pontot, mely magkapó módon bizonyítja az előző állítást. Az intenzív jelenlét a figyelem és a szellemi energiák összpontosítását is jelenti – ez volt a meditációs gyakorlatok egyik célja is – így az alkotó egyén teljes egzisztenciája akkumulálódik egyetlen momentumban, például a műben, melyen éppen

68 A Modena 1.11-ben az *Ave Regina caelorum* a motetta-szekcióban szerepel: liturgikus cantus firmus-szal rendelkezik és az antifóna dallamot a felső szólamokban is parafrázeálja; e jellemvonásokat – ezek szerint – a 15. században a motettához kötődő tulajdonságoknak tartották. Cumming, *The Motet in the Age of Dufay*, i.m., 51.

69 I.m., 286-287.

70 A hirtelen halál ezt nem tette lehetővé. „*Pour le brifé du temps*” („az idő rövidege miatt”), ahogyan a cambrai-i bejegyzés tanúsítja, az *Ave Regina caelorum III* csak másnap, Du Fay halotti szertartásán szólalhatott meg a Cambrai Katedrálisban. Wright, Craig: „Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229. 219.

dolgozik. Ezt az koncentrált intenzitást tapasztalhattuk meg a *Ave Regina caelorum III* elemzésénél. „Az örökkévalóság a határtalan éltnek egészként, egyszerre való és tökéletes birtoklása”, idézi Boethius-t Aquinoi Szent Tamás.⁷¹

A cikk szerzője zeneszerző, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA zeneszerzés program doktorjelöltje, ÚNKP-2019 ösztöndíjas. Kutatási területe a 15. század egyházi műzenéje, elsősorban Du Fay firenzei motettái.

JELLEN CIKK AZ INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI MINISZTERIUM ÚNKP-19-3 (-III-LFZE-16) KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.

Az ösztöndíjjal kapcsolatos kutatási téma címe: Du Fay és a késő-középkor zeneszerzésének technikai, esztétikai és teológiai vetületei.

This essay is supported by the New National Excellence Program (ÚNKP) 2019 of the Ministry for Innovation and Technology.



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL



INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI
MINISZTERIUM



NATIONAL RESEARCH, DEVELOPMENT
AND INNOVATION OFFICE
HUNGARY

UNKP Új Nemzeti
Kiválóság Program

71 Aquinoi Szent Tamás: *Compendium theologiae*. (A teológia összefoglalása). Bolberitz Pál, Czopf Tamás, Janka Ferenc, Mázsár István, Székely János (ford.) (Budapest: Magyar Könyvklub, 1987.) 27.

A művek kéziratos forrásainak adatai és internetes elérhetőségei:

Ave Regina caelorum I

- Ven 145 fol. 29v-30r [Biblioteca Nazionale Marciana](#), Venice, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/829/#/>
- Trent 87 fol. 154v [Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio](#), Trent, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/807/#/>
https://www.cultura.trentino.it/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_%27400/814/sfoggia_codice/22660?Codice=Tr87
- Ox 213 (4) fol. 62r [Bodleian Library](#), Oxford, United Kingdom
<https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/>
<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsp+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+a4120d22-b62f-4b57-861d-43c839c790a0,vi+afad6535-f141-404e-a497-207530420221>
- Q15 fol. A 261v-262r, R 232v-233r [Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna](#), Bologna, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/>
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/Q/Q015/>
- Pa 4379 III fol. 61R (csak Tenor)

Ave Regina caelorum II

- ModB X.1.11 (Modena B) fols 59v-60r (62v-63r) [Biblioteca Estense](#), Modena, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/146/#/>
<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>
- MuEm (Codex Sankt Emmeram) fol. 77v-78r [Bayerische Staatsbibliothek](#), München, Germany
<https://www.diamm.ac.uk/sources/213/#/>
<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00001643/images/index.html>
- Tr 88 fol. 327v-329 [Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio](#), Trent, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/808/#/>
https://www.cultura.trentino.it/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_%27400/814/sfoggia_codice/22660?Codice=Tr88

Ave Regina caelorum III

- S. Pietro B.80 fol. 25v-27r [Biblioteca Apostolica Vaticana](#), Rome, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/806/#/>
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.B.80

Missa Ave Regina caelorum

- ModD M.1.13 No. 14 fol. 159v-176r [Biblioteca Estense](#), Modena, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/966/#/inventory>
<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.m.1.13.html>
- Br 5557 fol. 110v-120v [Bibliothèque Royal Albert 1er/Koninklijke Bibliotheek Albert I](#), Brussels, Belgium
<https://www.diamm.ac.uk/sources/1629/#/>
<https://idemdatabase.org/items/show/199>
- Poznań 7022, fol. 1v-2v és 5r-8v (töredék)
- S. Pietro B.80 fol. 9v-20r [Biblioteca Apostolica Vaticana](#), Rome, Italy
<https://www.diamm.ac.uk/sources/806/#/>
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.B.80

Felhasznált irodalom:

- Aquinói Szent Tamás: *Compendium theologiae. (A teológia összefoglalása)*. Bolberitz, Czopf, Janka, Mázsár, Székely (ford.) Budapest: Magyar Könyvklub, 1987.
- Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Buelow, George J.: „Affektenlehre (Theory of the Affects).” *Grove Music Online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253?rskey=D5BhE2>
- Chesterton, Gilbert K.: *Aquinói Szent Tamás*. Budapest: Szent István Társulat, 1986.
- Craft, Robert, Strawinsky, Igor: *Beszélgetések*. Pándi Marianne (ford.) Budapest: Gondolat, 1987.
- Cumming, Juliet E.: *The Motet in the Age of Dufay*. Cambridge University Press, 1999.
- Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. (Cusanus Portal) web: <http://www.cusanus-portal.de/>
- _____ : *De visione Dei*. (Jasper Hopkins ford.) Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1985.
- _____ : *Sermo VIII*. (Cusanus Portal); web: <http://www.cusanus-portal.de/>
- Dobszay László: „Az egyházzene mai problémáiról.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010. 297-306.
- Du Fay, Guillaume: *Ave Regina caelorum I*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 01/04 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- _____ : *Ave Regina caelorum III*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 01/06 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- Fallows, David: *Dufay*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- Le Goff, Jacques: *The birth of purgatory*. Arthur Goldhammer (ford.) Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Haggh, Barbara: „Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral. Guillaume Du Fay's Foundations.” In: Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer (szerk.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages*. Oxford University Press, 2000. 386-387.
- _____ : „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988): 361-373.
- _____ : „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music.” In: Knighton, Tess, Fallows, David (szerk.): *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Oxford University Press, 1992. 60-68.
- Hugh of St. Victor: *Didascalicon*. Jerome Taylor (fordította és a bevezetőt írta) New York and London: Columbia University Press, 1961.
- _____ : *Selected Spiritual Writings*. Aelred Squire O. P. (ford.) New York: Harper & Row, Publishers, 1962.
- Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html>

- Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female*. PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat).
- Monory M. András és Tillmann J. András: „Ezredvégi beszélgetések Dobszay Lászlóval.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010. 643-650.
- Nosow, Robert: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. Cambridge University Press, 2012.
- Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Panofsky, Erwin: „A »Kunstwollen« fogalma.” In: Tellér Gyula (ford.) *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay and the Style of Molinet.” *Early Music* 37/1 (2009. 02): Oxford University Press. 61-72.
- _____ : „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171.
- _____ : „Notes on Guillaume Du Fay's Last Works.” *The Journal of Musicology* 13/1 (1995. Winter). 55-72.
- _____ : „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368.
- _____ : „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay.” *Early Music* 16/2 (1988. 05): 165-175.
- Rothenberg, David J.: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- _____ : „The Marian Symbolism of Spring, ca. 1200-ca. 1500: Two Case Studies.” *Journal of the American Musicological Society* 59/2 (2006. Summer): 319-398.
- Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. évf. (2019/6). <http://www.parlando.hu/2019/2019-6>
- Solomon, Maynard: *Mozart*. Barabás András (ford.) Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.
- Wegman, Rob C.: „Musical Offerings in the Renaissance.” *Early Music* 33/3 (2005. Aug.): 425-437.
- White, Eric Walter: *Stravinsky. A szerző és művei*. Révész Dorit (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Wright, Craig: „Du Fay at Cambrai – Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229.
- Wilson, Blake, Buelow, George J., Hoyt, Peter A.: „Rhetoric and Music.” *Grove Music Online*: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001omo-9781561592630-e-0000043166#omo-9781561592630-e-0000043166>