

Sándor László:

Kimondani a kimondhatatlant

avagy politikai korrektség Du Fay *Vasilissa ergo gaude* motettájában

A *Vasilissa ergo gaude* Du Fay első izoritmikus motettája.¹ Komponálása idején, 1420 nyarán a mester valószínűleg 23 éves.² A fiatal Du Fay az által, hogy az izoritmikus motetta műfajához nyúl mintegy másfél évszázados szellemi hagyomány áramlatába kapcsolódik be. Kikristályosodott, kiérlelt formában kapja meg mindazt, ami a 13. század elején Párizsból útjára induló motetta-komponálás gyakorlatában kialakult, és mindazt a lehetőséget is, mely a műfaj legfőbb sajátosságaiban, technikai fogásaiban benne rejlik; ezek közül a három legfontosabb az izoritmikus szerkesztés, a szövegpolfónia és a *cantus firmus* kezelése. Az izoritmikus szerkesztés az ókori pythagoreus kozmológia örököseként a *musica*, mint számtani *ars boethiusi* látásmódját őrzi, a többszövegűség a szövegpolfónia által létrejövő járulékos és rejtett értelmezési lehetőségeket hordozza, a *cantus firmus* kiválasztása pedig adott esetben liturgikus, más esetben politikai kontextusba helyezi a megszólaló zeneművet. A fiatal Du Fay tanárok, mesterek és elődök által tökélyre vitt és kiérlelt műfajt kap örökül, mely hangsúlyozottan az egyéni lelemény és a modernitás legfontosabb zenei terepe volt kialakulásától kezdve. Sokak véleménye szerint Du Fay mindezek ellenére az izoritmikus motetta történetében inkább összegző, mintsem újító szerepet tölt be;³ mi sem bizonyítja jobban e kijelentést, minthogy Du Fay *Fulgens iubar* szövegkezdetű motettája az utolsó izoritmikus motetta a zenetörténetben. Nem tűnik elhamarkodottnak az a kijelentés sem, miszerint Du Fay az izoritmikus motetta műfajában hasonló szerepet tölt be, mint J. S. Bach a fugájában. Összegez és konklúziót von.⁴ Így, bár a *Vasilissa ergo gaude* egy szerző első alkotása a szóban forgó műfajban, maga a szerző az utolsó szereplője a műfaj történetének.⁵

1 A mű három kéziratos forrásban maradt fenn: Bologna (I-Bc) Q15 276v–277r, Oxford, Bodleian Library GB-Ob 213. 132v–133 és Trent 87 (I-Trbc) 57v–58.

2 A jelenleg legvalószínűbbnek tűnő és ezáltal elfogadottnak mondható születési dátum: 1397. augusztus 5. Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117–171. 123.

3 Wright vitatja azok álláspontját, akik a *Nuper rosarum flores* motettára, mint a reneszánsz első zenei alkotására tekintenek. Szerinte a *Nuper* sokkal inkább retrospektív, mintsem előremutató. Howard Brown tömör és lényegre törő megfogalmazása szerint pedig „Du Fay apollói művész, nem dionüszoszi”, ami valójában az előző megállapítás nietzschei megfogalmazása. Mindez nem jelenti azt, hogy Du Fay motettái nélkülöznek az újításokat; ezekre a cikk bizonyos pontjain hivatkozom majd. A témával kapcsolatban l.: Wright, Craig: „Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 395–441., valamint Brown, Howard: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 65.

4 Planchart a késői motetták kapcsán egyenesen „búcsú”-ról beszél, Du Fay „búcsúzik az izoritmikus motetta műfajától”. Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay and the Style of Molinet.” *Early Music* 37/1 (2009. 02): Oxford University Press. 61–72. 67.

5 Az egy generációval későbbi Ockeghem motettái már nem izoritmikusak és nem is többszövegűek; a *Mort tu as navré de ton dart / Miserere* ballade szövegpolfóniája Binchois-hoz való kapcsolódása miatt archaizáló vonásnak tekinthető. Perkins, Leeman L.: „Ockeghem.” *Grove Music Online*: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020248?rkey=BIP4SR&result=1#omo-9781561592630-e-0000020248-div2-5>

Mindezek figyelembevételével érthető, hogy már Du Fay első izoritmikus motettája a *Vasilissa ergo gaude* mind szövegében, mind zenei szövetében szerteágazó és bonyolult szimbólumhálózatot alkot. E szimbólumhálózat ugyanakkor egy mélyen elbűjtött, első pillantásra láthatatlan üzenetet rejt; pontosabban fogalmazva: a motetta hangji viszonylataiból kiolvasható egy olyan értelmezési lehetőség, mely éppen ellenkezője a két felső szólam költött szövege által hordozott mondanivalónak.

1420. augusztus 29-én ünnepséget rendeznek *Cleophe Malatesta* búcsúztatására, aki hamarosan hajóra száll Morea felé – ahogyan Peloponnésoszt nevezték a középkorban – hogy ott házasságot kössön *Theodoros Palaiologossal*, Morea urával, az utolsó bizánci császár, XI. Konstantin testvérével.⁶ Az ünnepség helyszíne valószínűleg Rimini, itt és erre az alkalomra íródik a *Vasilissa ergo gaude* motetta.⁷ Cleophe Malatesta és Theodoros Palaiologos házasságkötése csupán egyetlen momentuma annak a néhány évtizedig tartó, szinte kétségbeesett törekvésnek, amely a keleti és nyugati birodalom és egyház közötti egység helyreállítását célozza. A nagy egyházszakadás formálisan 1054. óta tart, bár egyes vélemények szerint a kétpólusosság gyökere egészen Diocletianus császár *tetrarchia* intézkedéséig nyúlik vissza. A bizánci és a római egyház szembenállásának végzetes tragikuma a török fenyegetettség idején válik mindenki számára nyilvánvalóvá. A béke- és egységtörekvések tetőpontjának tekinthető Bazel-ferrara-firenzei Zsinat jelentősége nem kétséges, de Silvia Ronchey szavaival élve eredménye nem több mint „szánalmas kudarc”.⁸ A zsinaton a két egyház minden korábbinál több és nagyobb engedményt tesz egymásnak, a valódi egység mégsem jön létre. Mindazonáltal az 1400-as évek első két-három évtizedében V. Márton pápa még nagy buzgalommal szervezi a politikai házasságokat itáliai nemesi családok leánygyermekai és ifjú bizánci uralkodók között. Cleophe Malatesta és Theodoros Palaiologos házasságkötését is ő generálja, lévén Cleophe V. Márton (Oddone Colonna) unokahúga. Cleophe nem egyedül kel útra, elkíséri őt Sophia da Montferrat (másképpen Sofia de Montefeltro, illetve Sophia Palaiologina), aki Theodoros testvérehez, VIII. Ioannes Palaiologoshoz, Bizánc utolsó előtti császárához készül nőül menni. Sophia számára talán könnyebb lehetett a távozás, mint Cleophe számára, hiszen – ahogyan neve is mutatja – ő apai ágon már a bizánci uralkodó-dinasztia sarja. Cleophe viszont – aki a korabeli beszámolók egybehangzó tanúsága szerint szépséges, okos, a művészetek, különösen a költészet felé rajongással forduló tizenéves úrnő – egy számára ismeretlen kultúra, ismeretlen világ felé indult útnak.⁹

6 Cleophe nevének írása többféleképpen lehetséges: ő maga Bizáncból küldött leveleit Cleofe-ként írja alá, miközben bizáncban a görögös Kleopa változatot használták: Κλεόφη (Κλεώπα) Παλαιολογίνα. Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165. 102.

7 Továbbá az indulást pár héttel megelőző, valószínűleg Pesaróban rendezett ünnepségre íródott Hugo de Lantins *Traquante regione* ballade-ja is. Fallows szerint mindkét mű a Riminiben tartott búcsú-eseményen hangzott el, Planchart kutatását figyelembe véve valószínűbb azonban, hogy két külön eseményről van szó. Du Fay, Guillaume: *Vasilissa ergo gaude*. Alejandro Enrique Planchart (Ed.): *Opera Omnia* 02/01 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 6., Fallows, David: *Dufay*. (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982). 21.

8 Ronchey, Silvia: „Orthodoxy on Sale: the Last Byzantine, and the Lost Crusade” *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies – London, 21-26, August, 2006*. (London: Ashgate, 2006). 324.

9 Cleophe születési dátuma vitatott. A legkorábbi feltételezett dátum, 1388. mellett Leofranc Holford-Strevens foglalást, vele szemben Diana Gilliland Wright terjedelmes tanulmányában határozottan állítja, hogy Cleophe bizánci

Du Fay hozzávetőlegesen 1420 nyara és 1423 nyara között állt a Malatesta család szolgálatában.¹⁰ A Malatestákkal kötött ismeretsége és kapcsolata az egyik bizonyítéka annak a feltételezésnek, hogy ő maga jelen lehetett a Konstanzi Zsinaton. Kizárólag ezen az eseményen találkozhatott Carlo Malatestával, aki XII. Gergely pápa képviselőjében töltött be jelentős szerepet az eseményen.¹¹ Mind a mai napig eldöntetlen kérdés, hogy Du Fay a Malatesta család Rimini-ágával, vagy Pesaro-ágával került-e kapcsolatba. Carlo Malatestával való ismeretsége a Rimini-ági kapcsolódást valószínűsíti, mindemellett a Konstanzi Zsinaton a Pesaro-ághoz tartozó Pandolfo Malatesta, Brescia püspök püspöke is jelen volt, Pierre d'Ailly bíboros pedig – aki a zsinat egyik vezető teológusának számított és széles körben ismert köztisztviselőként álló személy volt – mindkettejüknek bemutathatta a fiatal Du Fay-t.¹² A Malatesta család két ága ekkor még békés viszonyt ápolt egymással, későbbi rivalizálásuk idején Du Fay már nem állt szolgálatukban.¹³ A szóban forgó három év alatt született kompozíciók, illetve a megírásuknak alkalmat adó családi események nem segítenek kitapogatni Du Fay Malatesta-kötődésének részleteit. Cleophe Malatesta például születése szerint a Pesaro-ághoz tartozott, de Riminiben nőtt fel és feltételezhetően szintén Riminiből indult útnak Bizánc felé. Cleophe fivére, Carlo Malatesta da Pesaro (Carlo Malatesta da Rimini unokatestvére) V. Márton unokahúgával, Vittoria di Lorenzo Colonna-val kötött házassága alkalmából íródott a *Resvelliés vous* kezdetű ballade és hangzott el 1423. július 18-án;¹⁴ bár az említett Carlo a Pesaro-ághoz tartozott, maga az esküvő ismételtén csak Riminiben köttetett. A harmadik, egyben utolsó Malatesta kapcsolódású Du Fay-kompozíció az *Apostolo glorioso* motetta. 1424-ben V. Márton Pandolfo Malatestát a Peloponnészosz félszigeten fekvő Patras érsekévé nevezte ki. Az új érsek egyik első intézkedése a patراسi Szent András templom felújítása volt, melynek újrászenteselési ceremóniáján hangzott el a szóban forgó motetta.¹⁵ A mérleg nyelvét a

utazása idején, tehát 1420. környékén tízes éveinek közepén járt. Holford-Strevens, Leofranc, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets*, i.m., 102., illetve Wright, Diana Gilliland: *Pavane for a Dead Princess*. web: <http://surprisedbytime.blogspot.com/2008/07/pavane-for-dead-princess.html>

10 Planchart, Alejandro Enrique: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368. 361.

11 A 17 esztendő Du Fay Pierre d'Ailly bíboros és Richard Loqueville zeneszerző kíséretében egyaránt érkezhettek Konstanza. Pierre d'Ailly szerepe Du Fay életében a leginkább szemléltető mester-tanítványi kapcsolatként. D'Ailly teológiai művei és gondolatai Du Fay életében és életművében több ponton is felbukkannak. A bíboros 44 tagú kísérettel érkezett a zsinatra, köztük énekesekkel, zeneszerzőkkel; e kíséretnek Richard Loqueville, Du Fay cambrai-i tanára is tagja lehetett (Ernest Trumble szerint ekkor már Jean de Gavre volt Cambrai püspöke, tehát a küldöttséget ő kellett vezesse, nem d'Ailly bíboros, ez azonban a legkevésbé sem csökkenti a bíboros zsinati szerepének jelentőségét; a témával kapcsolatban l.: Trumble, Ernest: „Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1988/42): 31-82. 39.) Pierre d' Ailly ismerte Carlo Malatestát, kettejük diplomáciai viszonya többek között éppen XII. Gergely szerepe körül alakult ki. A pápa konstanzi lemondása, mint terv valószínűleg e diplomáciai kapcsolat, illetve ezzel szoros összefüggésben az 1409-es Pisai Zsinat egyik eredménye. Wright, Craig: „Du Fay at Cambrai – Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229. 177.

12 Fallows, *Dufay*, i.m., 20-21.

13 Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, i.m., 344.

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

15 Itt érdemes megemlíteni, hogy Du Fay életútján a templomszenteselés mind egyházi-liturgikus, mind zeneszerzői szempontból az egyik „vezérmotívumnak” tekinthető. A három legfontosabb templomszenteselési esemény és az ezekre komponált művek: a patراسi (*Apostolo glorioso* motetta), a firenzei (*Nuper rosarum flores* motetta) és a cambrai-i (*Missa Ave Regina coelorum*). Margaret Bent utalása Du Fay esetleges Bizánci utazására Planchart viszonylag új kutatási eredményén alapul. Egy pápai dokumentum tanúskodik arról, hogy Pandolfo kíséretében Du Fay is elutazott Bizáncba 1424-ben, ilyen módon személyesen is jelen lehetett a patراسi templomszenteselésen. Diana

Rimini-kapcsolat felé billentő adat éppen a Pesaro-i dokumentációból került elő: egy 1423. június 8-án kelt bejegyzés tanúskodik arról, hogy Malatesta Malatesti, Cleophe és Carlo édesapja pénzbeli juttatást adományozott az udvartartásához tartozó bizonyos személyeknek, köztük jó néhány zeneszerzőnek;¹⁶ Du Fay azonban nem kerül említésre a dokumentumban, ez valószínűsíti, hogy ő ekkor nem Pesaróban, hanem Riminiben állt szolgálatban.

Az eljegyzés Cleophe és Theodoros között 1419-ben köttetik (anélkül természetesen, hogy találkoznának).¹⁷ Cleophe 1420 nyarán egy velencei bárka fedélzetén utazik Pesaro-ból Chioggia-ba, majd onnan (feltehetően) Riminibe. Bár nincs perdöntő bizonyíték Riminivel, mint az augusztusi indulás helyszínével kapcsolatban, több mint valószínű, hogy Rimini uralkodója, Carlo Malatesta fogadja, majd búcsúztatja el szeretett testvérét.¹⁸

A motetta szövege a kor gyakorlatának megfelelően közvetíti azt a mondanivalót, ami az uralkodói házasságkötések alkalmával szokásos és elvárt. Richard Kineast figyelt fel arra, hogy a vers 18 sora három 6-soros versszakra bontható és ezt a felbontást igazolja a versszakok tematikája is.¹⁹ Az első hat sor a hercegnőt dicséri, a második hat a bizánci uralkodót, a harmadik hat ismét a hercegnőt. Mivel azonban Du Fay motettájának szerkezeti egységei és azokon belül a verssorok elosztása nem követi a 3 × 6-os sémát, többekben felmerült a gyanú, hogy a zeneszerző és a költő személye nem azonos.²⁰ Holford-Strevens kétli, hogy Du Fay írta volna a motetta szövegét is, és ennek alátámasztására egyszerre tekinti érvnek a költői és zeneszerzői felosztás közötti differenciát, illetve a vers gyengeségeit, hibáit. A feltételezett – ezek szerint ismeretlen – költő tehetségtelensége mindamellet erősebb érvnek tűnik Du Fay szerzősége ellen, mint a versszakhatárok és a zenei szakaszhatárok különbözősége. Bármilyen preegzisztens anyagot is választ a szerző a készülő műhöz, legyen az szöveg, vagy cantus firmus-dallam, abban a pillanatban, hogy a szóban forgó anyag kompozíciós processzusok tárgyává válik, megszűnik a maga eredeti tulajdonságai alapján működni. A cantus firmusnak választott gregorián dallam egy strukturális Tenor szólam létrehozásakor, például izoritmikus Tenor esetén megszűnik a szó általános értelmében vett dallamként funkcionálni, helyette matematikai tényezővé válik, mely minden további nélkül elviseli, hogy rajta számtani-szimbolikai műveleteket hajtsanak végre; így azt is megengedi, hogy az eredeti dallam frázishatárai ne essenek egybe a mű szakaszhatáraival. Az ilyenfajta eljárások

Gilliland Wright is megjegyzi, hogy az ünnepi eseményre (melyre nem mellékesen Cleophe és férje, Morea úrnője és ura is felutazott Misztrászból) nagyszámú küldöttség érkezett Pesaro-ból, ugyanakkor a küldöttség összetételéről korábban keveset tudunk. Mindamellet e dokumentum ismeretében az sem kizárt, hogy az *Apostolo glorioso* Bizánc földjén született. A témával kapcsolatban I. Bent, Margaret: „Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay, and 'Vergene bella'.” In: Fabrice Fitch, Jacobijn Kiel (szerk.): *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*. (Woodbridge: The Boydell Press, 2011). 96., valamint Wright, Diana Gilliland: *Pavane for a Dead Princess*. i.m.

16 Többek között éppen ez a dokumentum szolgál nélkülözhetetlen adatokkal az ekkor Pesaro-ban szolgáló Arnold és Hugo de Lantins életrajzához. Planchart, *Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 124.

17 Manuel II Palaiologos, bizánci császár már a Konstanzi Zsinatnak küldött levelében bejelenti igényét arra vonatkozóan, hogy hat fia egy-egy itáliai hercegnőt vehessen el feleségül, előmozdítva ezzel a két birodalom közeledését. Fallows, *Dufay*, i.m., 21.

18 Guillaume Du Fay: *Vasilissa ergo gaude*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 02/01 i.m., 6.

19 Holford-Strevens, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets*, i.m., 105.

20 Ezen a véleményen van Fallows és Holford-Strevens is. I.m., 105.

ismeretében egyáltalán nem indokolatlan feltételezni azt, hogy a szerző, miután elkészült a felhasználni kívánt szöveggel, azt megzenésítéskor a szöveg eredeti struktúrájától eltérő módon kezeli, immár elsősorban a zenei szempontok kívánalmai szerint.²¹ Ha tehát nem Du Fay a *Vasilissa ergo gaude* szövegének szerzője, erre sokkal inkább a verselés gyengeségeiből következtethetünk. Számos adat bizonyítja, hogy Du Fay tehetséges költő volt, azt is tudjuk, hogy tanárai ennek tényére már gyermekkorában felfigyeltek és elismerésüknek tanújelét is adták.²²

Vasilissa, ergo gaude,	<i>Empress, therefore rejoice,</i>
Quia es digna omnis laude,	<i>For you are worthy of all praise,</i>
Cleophe, clara gestis	<i>Cleofe, glorious from the deeds,</i>
A tuis de Malatestis,	<i>Of your Malatesta kin,</i>
In Italia principibus	<i>Leading men of Italy,</i>
Magnis et nobilibus,	<i>Great and noble.</i>
Ex tuo viro clarior,	<i>More glorious from your husband,</i>
Quia cunctis est nobilior:	<i>For he is nobler than all;</i>
Romaeorum est despotus,	<i>He is the despot of the Rhōmaioi,</i>
Quem colit mundus totus;	<i>He whom the whole world reveres;</i>
In porphyro est genitus,	<i>He was born in the purple,</i>
A deo missus caelitus.	<i>Sent by God from heaven.</i>
Iuvenili aetate	<i>In youthful bloom</i>
Polles et formositate	<i>You abound and in beauty,</i>
<Ingenio> multum fecunda	<i>Very fertile <in your wits></i>
Et utraque lingua facunda	<i>And eloquent in both tongues,</i>
Ac carior es virtutibus	<i>And you are more glorious for your virtues</i>
Prae aliis hominibus.	<i>Above all human beings.²³</i>

21 A *Nuper rosarum flores* motetta szerkezeti egységei sem követik a szöveg beosztását, dacára annak, hogy a szöveg is és a zene is négy részből áll. Annak ellenére nem, hogy egyébként a vers 4 × 7 × 7-es szótag-struktúrája szinte követeli a szimbolikus értelmezést, nem mellesleg maga a 4-7-7-es számszimbolika kiterjed a motetta zenei tulajdonságaira is. Szimbolika tekintetében tehát elválaszthatatlanul szoros a kapcsolat a *Nuper* szövege és zenéje között, ez azonban nem akadályozza meg a szerzőt abban, hogy a zenei szerkezet kialakításánál a versszakhatárokat figyelmen kívül hagyja.

22 Fennmaradt a Cambrai Katedrális jegyzőkönyveiben egy bejegyzés, miszerint a 14 éves Du Fay könyvet kapott ajándékba, *Doctrinale* megjelöléssel. Igen valószínű, hogy *Alexandre de Williedieu* (1165k. – 1240) népszerű *Doctrinale*-járól lehetett szó, ugyanis ezt a művet emlegették egyszerűen *Doctrinale* néven. A könyv a korszak legszélesebb körben használatos nyelvtani és retorikai traktátusának számított, a végén pedig egy költészettel foglalkozó fejezetet, *ars versificatoria*-t tartalmazott, bizonyítva ezzel, hogy Du Fay részben kimagasló irodalmi érzéke miatt érdemelte ki tanárai elismerését. Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, i.m., 351.

23 Tekintettel arra, hogy a *Vasilissa ergo gaude* szövegéből magyar fordítást nem találtam, a Planchart-féle összkiadás angol fordítását közlöm.

A vers bizonyos fordulatait könnyen értékelhetnénk a kor udvari költészetének szokványos frázisaiként, ugyanakkor legtöbbjük fontos üzenetet hordoz, mind a motetta, mind a konkrét esemény szempontjából. Cleophe szépségének dicsérete példának okáért nem egyszerűen egy bármely uralkodónőnek kijáró kötelező költői bók. Bár ábrázolás nem maradt fenn róla, több adat is árulkodik arról, hogy Cleophe szépsége híres volt a Malatesták családi és baráti köreibben.²⁴ De nem csak szépsége, hanem műveltsége és művészi érzékenysége is. Fontos megjegyezni, hogy Cleophe apja, Malatesta Malatesti elmélyült tudós, irodalmár és költő volt, innen ered „művészneve” is, Malatesta *di Sognetti*. A nagyapa, Pandolfo Malatesta II személyesen ismerte Petrarcat, és a *Daloskönyv* egyik példányát is őrizte, melynek 104. költeménye személyesen is megörökítette őt „Pandolfo mio” megszólítással.²⁵ A Malatesták a katonai szerep mellett a tudományokban és művészetekben járatos, a művészeteket és művészeket pártoló család hírében álltak, udvarukban a korszak legnagyobb zeneszerzői és költői fordultak meg rendszeresen. Cleophe maga is foglalkozott költészettel és nyilvánvaló, hogy családi származásának kiemelése és dicsőítése több merő költői fogásnál. Hasonlóképpen szépségének, okosságának és nyelvtudásának dicsérete is. Azt, hogy ekkor már tudott volna görögül – erre utalna a harmadik versszak negyedik sora – többen kétségbe vonják.²⁶ Valószínű azonban, hogy a házasság tervének véglegessé válása után, tehát legkésőbb 1419-től kezdődően tanult görögül.²⁷

Amit a versből Theodoros Palaiologosról megtudunk, bár költői, mégis rendkívül informatív. Akit „az egész világ tisztel”, aki „bíborban született”, az az ember hatalmát nem e világi erőktől nyerte, hanem az „Isten kegyelméből”. Mindez egyrésztől árulkodik arról, hogy a világi hatalom transzcendens eredetének gondolata még él a késő középkor évszázadaiban – nem történhet olyan jelentős politikai esemény, koronázás, beiktatás, házasságkötés, mely ne mise keretében realizálna – másrésztől biztosítja a hallgatóságot arról, hogy a szóban forgó házasságkötés révén Isten akarata teljesül. Ne feledjük, hogy Cleophe és Theodoros között köttetendő házasság diplomáciai lépés a török feltartóztatása érdekében! A kor uralkodói és vezető egyházi személyei – és a nép egyszerű emberei nem kevésbé – komoly reményeket fűztek a politikai házasságokhoz. Cleophe és Theodoros ilyen módon mint Isten küldötte, a keresztény világ megmentésére szövetkező jegyepár tűnik fel a vers szövegében.

Ezzel nyilvánvaló összefüggésben áll az a tény, hogy Cleophe megszólítása, vagyis a motetta első szava, *Vasilissa*, egy görög kifejezés latin átírása: Βασιλίσσα, vagyis „királynő”, „uralkodónő”, a Βασιλεύς, „uralkodó” női párja. E költői megoldás különös szépsége abban rejlik, hogy Cleophe ekkor még nem Βασιλίσσα, majd csak az 1421 januárjában megtartott esküvő után lesz az, jelenleg *Principissa*. Vagyis a szöveg előrevetíti azt a létállapotot, mely bár még nem realizálódott, de Cleophe számára mintegy elrendelt és sorsszerű.

Mint korábban utaltam rá, a motetta szerkezeti felosztása nem hűségese a vers eredeti három

24 Garland, Lynda: *Questions of Gender in Byzantine Society*. (London and New York: Routledge, 2013). 139.

25 „Pandolfo mio, quest’opere son frali / a ll lungo andar, ma ’l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali.” Bent, *Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay, and »Vergene bella«*, i.m., 94.

26 Holford-Strevens és Planchart is. Planchart, *Opera Omnia 02/01*, i.m., 7.

27 I.m., 7.

versszakos tagolásához; a *Vasilissa ergo gaude* első, duettszakasza a vers első két sorát, míg a további két cantus firmust tartalmazó szakasz a vers fennmaradó 8-8 sorát szólaltatja meg. Du Fay motettái esetében nem ritka a bevezető duettszakasz alkalmazása. A *Vasilissa ergo gaude* oly módon oszlik három szakaszra, hogy a bevezető duettet az izoritmikus Tenor-talea kétszeri megszólalása követi. A duettszakasz 8 perfekt longát, míg az első talea 13, a második talea pedig ugyancsak 13 perfekt longát tesz ki. A teljes motetta arányszerkezete tehát 8:13:13. A korszak motettáinak szerkezeti arányait vizsgálva kitűnik, hogy az esetek döntő többségében a szerzők a szomszédos szakaszok időbeli viszonya tekintetében törekednek a lehető legegyszerűbb pythagoreus aránypárok elérésére, úgymint 1:1, 1:2, 1:3, 1:2:3, stb.²⁸ A *Vasilissa ergo gaude* esetében jól látható, hogy ilyen jellegű egyszerű arány, nevezetesen az 1:1 csak a cantus firmust tartalmazó két szakasz, vagyis az izoritmikus Tenor két fele között áll fenn, a duettszakasz hossza ettől a modelltől független tényezőnek látszik. Arra, hogy valóban független-e, illetve hogy miért éppen 8 longa hosszúságú, később még visszatérek. Ezen a ponton csupán a szöveg beosztása és a motetta szerkezeti egységei közötti viszonyt kell vizsgálat tárgyává tegyük annak érdekében, hogy a szöveg zenéhez való illesztésének sajátos természetét megérthessük. A duettszakasz ugyanis – mint láthattuk – a vers első két sorát szólaltatja meg mindössze. A duett zenei anyaga szigorú kánon.²⁹ A kánon-mozgás általában megnehezíti a szövegértést, ebben az esetben viszont, a beiktatott szöveg nélküli melizmatikus szakaszoknak köszönhetően minden szó tisztán érthető. Az „*ergo gaude*” frázis első megszólalását például elfedi a Resolutio-ban belépő „*Vasilissa*” zenei anyaga, ugyanakkor a Resolutio „*ergo gaude*” frázisa felett már nincs szöveg.³⁰

The image shows a musical score for the motet 'Vasilissa ergo gaude'. It consists of two staves: 'Cantus I' and 'Resolutio'. Both staves are in 3/2 time and use a treble clef. The lyrics are written below the notes. The 'Cantus I' part starts with a diamond-shaped symbol above the first note, indicating a specific rhythmic value. The lyrics are: 'Va - si - lis - sa, er - go gau - de,'. The 'Resolutio' part starts with a diamond-shaped symbol above the first note. The lyrics are: 'Va - si - lis - sa, er - go gau - de,'.

A szöveg érthetősége itt tehát fontos szempont volt, a megszólítás és a megszólított személy titulusa (görögül) mindenki számára hallható kellett legyen.

A Tenor a *Cleophe* szó megszólalásával azonos pillanatban lép be. A cantus firmus a *Concupivit rex* kezdetű graduale teljes rezponzoriális szakasza:

28 Turner, Charles: „Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450.” *Music Analysis* 10/1/2 (1991. 03-06): 89-124. 108-114.

29 Fallows szerint Du Fay valószínűleg az első, aki motetta bevezető szakaszában károntechnikát alkalmaz, ez tehát azon újítások egyike, melyekre a cikk elején utaltam. Fallows, *Dufay*, i.m., 108.

30 A mű két kézirat forrásában, az OX 213-ban és a Q15-ben a kezdő duett-kánon egy sorban lett lejegyezve és csupán a kánon-belépésre utaló utasítások jelzik a kétszólamúságot. Planchart az általa szerkesztett összkiadásban két sorba írva közli a kánont, ahol a második sort Resolutio-ként jelöli.

Concupivit rex decorem tuum
Quoniam ipse est dominus tuus.

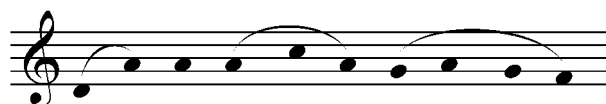
Szépségedet a király kívánja,
Urad ő, hódolj hát néki.

A *Concupivit rex* graduale liturgikus kontextusa viszonylag sokrétű, és pontos feltérképezése a motetta üzenetével kapcsolatos végkövetkeztetésünk szempontjából kulcsfontosságú. Maga a *Concupivit rex* szövegű dallam egy korábbi liturgikus ének, az *Ecce quam bonum* graduale kontrafaktuma. A II. Vatikáni Zsinat óta Mária-ünnepek liturgikus dallama, korábban ugyanakkor különböző területeken különböző alkalmakkor használták. A Liber Usualis a nem vértanú szüzek ünnepénél közli, Du Fay korában Cambrai-ban azonban az *Assumptio* gradualéja volt. Fontos továbbá a *Concupivit rex* eredete is, ugyanis a szóban forgó graduale-dallamot eredetileg – a 7. századtól kezdve jó ideig – Szent Szabina ünnepén énekelték (augusztus 29.).³¹

Kérdés, hogy Du Fay a felsorolt liturgikus kontextusok közül melyiket vette alapul a cantus firmus kiválasztásánál. A dallamváltozatok csekély eltérései segíthetnek választ adnunk a fenti kérdésre. Európa Rajna által elválasztott két területén a liturgikus dallamok jól megkülönböztethető két dialektusát tapasztaljuk, közülük a Rajnától kelet felé eső területek dallamváltozatait hívják többek között germán dialektusnak is. E felosztás mintájára Itália nyugati és keleti sávja között is megfigyelhetők a különbségek a dallamvariánsok tekintetében.³² A *Concupivit rex* gradualét a nyugati területeken és Itália nyugati partvidékén a következőképpen énekelték:



A keleti területeken és Itália keleti sávjában, illetve északi részén pedig így:



Ez utóbbi változat az, amelyet Du Fay a *Vasilissa ergo gaude* motettában felhasznál. Planchart ezáltal bizonyítva látja, hogy Du Fay a motettát Riminiben komponálta és nem Cambrai-ban.³³

Van ugyanakkor még egy pont, melyre a dallamvariáns kiválasztása különleges fényt vet. A *Concupivit rex* esetében a két földrajzi terület között ugyanis nem csak dialektusbeli, hanem liturgikus különbség is van, mert míg Cambrai-ban a dallamot – ahogy említettem – a Mennybevétel ünnepén énekelték, Itália keleti vidékein, így Riminiben is az eredeti funkciójában, Szent Szabina ünnepén volt használatban. Du Fay ezt a változatot saját hazájának gyakorlatából nem ismerhette, csakis itáliai gradualékban találhatta meg, olyanokban, melyek Riminiben kerülhettek a keze ügyébe.³⁴ Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá, hogy Lütteken megállapítása,

31 Ezt az eredeti funkciót feltünteti a Liber Usualis is. Planchart továbbá megjegyzi, hogy a dallamot időnként Szent Euphemia (ugyancsak vértanú) ünnepén is használták (szeptember 6.). Planchart, *Opera Omnia 02/01*, i.m., 5-6.

32 Illetve Itália északi területeire is a germán, vagy pentaton dialektus a jellemző. L.: Dobszay László: „A gregorián dallamosság. Dialektusok, repertoárok, variánsok, stílusok.” In: Balogh P. Piusz O. PRÆM. (szerk.): *Bevezetés a gregorián énekbe*. (Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2014). 23-24.

33 Planchart, *The Early Career of Guillaume Du Fay*, i.m., 361-362.

34 I.m., 362.

miszerint a cantus firmus szövegét egy motetta esetében csakis annak liturgikus kontextusában érdemes vizsgálni, a *Vasilissa ergo gaude* esetében különösképpen érvényes.³⁵ Lütteken ráadásul nem áll meg itt, hanem hangsúlyozza, hogy a liturgikus kontextus egyben politikai színezetű is lehet, illetve fordítva. A politika – mint utaltam rá korábban – ebben az időben még nem tud a szakralitástól teljes mértékben különválni. E két tényező összefonódása Cleophe Malatesta búcsúünnepségén éppen a motetta cantus firmusa által válik nyilvánvalóvá. Szent Szabina ugyanis a korai keresztényüldözések áldozata volt, aki 125. augusztus 29-én szenvedett mártírhalált szolgájával, Szent Szerápiával együtt Hadrianus császár idején.³⁶ A hagyomány szerint a császár mindkettejüket meggyaláztatta, majd megölette, mert nem voltak hajlandóak Róma isteneinek áldozni. Ennek tudatában a „szépségedet a király kívánja” mondat egészen más értelmet nyer, mint amit első pillantásra a motetta egész szövege sugall. Cleophe búcsúünnepségének motettája egy férfi által erőszakot szenvedett vértanú szűz liturgikus dallamát hordozza; a cantus firmus dallam kiválasztása tehát enyhén szólva provokatív.

A további lehetséges áthallásokat vizsgálva feltűnhet az is, hogy a Szent Szabina történetében szereplő „király” – történetesen a legenda szerint Hadrianus császár – egy idegen és a második században még keresztényüldöző vallás képviselője. Az „Urad ő, hódolj hát néki” frázis ebben az értelemben egy olyan királyra vonatkozik, aki Cleophe számára idegen vallási gyakorlatot képvisel; ami nem melleleg azt is demonstrálja, hogy a lelkek mélyén minden közeledési kísérlet ellenére a két egyház közötti áthidalhatatlan szakadék tudata élt. 1420-ban Riminiben mindamellert még senki sem tudhatta azt, amit a történettudomány természetesen már ismer, vagyis hogy Cleophe sorsa szomorúan alakul majd. Annyit mindenesetre kijelenthetünk, hogy a Malatestáknak és az ünnepségen résztvevőknek – mint ahogyan magának Cleophe-nak is – volt oka az aggodalomra. Amikor V. Márton és a leendő férj között a Cleophe-val köttetendő házasság terve és az erről szóló egyezség létrejött, Theodoros Palaiologos levelet küldött a pápának, melyben ígéretet tett arra, hogy leendő felsége mindvégig megtarthatja majd saját vallásának liturgikus kereteit.³⁷ Az ígéretet be is tartotta pár évig. Később azonban Theodoros egyre határozottabban kezdte kényszeríteni feleségét az ortodox hit felvételére, amit végül Cleophe meg is tett. Mikor V. Márton tudomást szerzett az átkeresztelkedésről, dühös hangú levelet írt Cleophe-nak, melyben keresetlen szavakkal nyilvánította ki véleményét az eretnek döntéssel kapcsolatban.³⁸

Bár a cantus firmus csak a graduale főrészét idézi, a jelenlévők jól ismerhették az egész dallamot és annak egész szövegét, melynek eredeti szentírási forrása a 44. (más számozás szerint

35 Lütteken, Laurenz: „Texkonstruktionen in der isorhythmischen Motetten Guillaume Dufays.” *Revista de Musicologia* 16/3 (1993.): 1559-1564.

36 Szent Szabina létezését többen kétségbe vonják, könnyen lehet, hogy személye és története csupán legenda. Mindez nem befolyásolja a motettával kapcsolatos vizsgálódásainkat, tekintettel arra, hogy akár legendáról, akár valóságos személyről van szó, Szent Szabina ünnepét a középkori Itália keleti partvidékén minden év augusztus 29-én megtartották. Éppen a graduale szövege bizonyítja, hogy Szent Szabina történetének a hagyomány által megőrzött apró részleteit is ismerte a korabeli hívó.

Magyar Katolikus Lexikon online: <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szabina.html>, továbbá Catholic Online:

https://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=756 és <https://www.sacred-texts.com/chr/lots/lots277.htm>

37 Garland, *Questions of Gender in Byzantine Society*, i.m., 140. A levelet l.: a függelékben!

38 Wright, Diana Gilliland, *Pavane for a Dead Princess*, i.m., <http://surprisedbytime.blogspot.com/2008/07/pavane-for-dead-princess.html>

45.) zsolttár. A *graduale versus*-szakaszának szövege a következő:

Audi filia et vide
et inclina aurem tuam.

Halld csak leány, nézd csak;
hajtsd ide füledet!

A *versus* szövege a zsolttár 11. sora, míg a főrész és a repetenda szövege a 12. A kettő között szerepel a zsolttárban egy rövid frázis, mely a *graduale*-ből kimarad, de a zsolttárokat tökéletes alaposággal ismerő korabeli értelmiségiek könnyen felidézhettek: „Feledd el népedet és az atyád házáat.”

Azt tudjuk, hogy Cleophe nem tért vissza többé Itáliába, bár nyilvánvalóan „nem feleddte el atyja házáat”. A házasságkötés után mindössze 12 évvel, 1433-ban érte a halál. Egyetlen gyermeke született, Helene (Ilona) hercegnő. Halálának körülményei tisztázatlanok, egyes források egy újabb gyermek, egy fiúgyermek születését jelölik meg okként.³⁹ Mindenesetre a gonosz Hadrianus császárt – illetve a neki megfelelő képzeletbeli királyt – párhuzamba állítani Theodoros Palailogoszal, a „királlyal”, aki „szépségedet kívánja”, igen erős célzás. A király, akinek „hódolnod kell”, mert „urad ő”, egy másik vallási gyakorlat megtestesítője is egyben, amely bár keresztény, akárcsak a Római Egyház, mégis távoli, idegen és más. Ennek a „más vallásnak”, „más úrnak” való behódolás miatt – mintha senki nem hitt volna Theodoros imént említett ígéretének – kell „elfeledned atyád házáat.” Cleophe ebben a pillanatban már nem egy örömnappal magasztalt hercegnője, hanem áldozat, a keresztény egyházak egységének és a török elleni küzdelemnek áldozata. Ezt Riminiben mindenki tudja, de kimondania tilos; sőt éppen az ellenkezőjét kell hangoztatniuk. A valóságot kimondja helyettük a zene, pontosabban a *cantus firmus* kiválasztása.

A rejtett célzást erősíti a Tenor belépésének pillanata, mely egybeesik a felső szólamok *Cleophe* szavának megszólalásával. Vikárius László hívja fel a figyelmet az *Ecclesiae militantis* motetta a kapcsán az egyszerre megszólaló különböző szövegek összeolvasásának és az így kirakható szókapcsolatok rejtett jelentéseinek lehetőségére. Az *Ecclesiae militantis* esetében az *Ecce nomen domini* és a *Gabriel* szavak szólnak meg egyszerre és olvashatók össze. Mindkét szöveg egy-egy liturgikus dallam kezdő szava, melyek egyrészt az adventi ünnepkörrel, másrészt az angyali üdvözlés ünnepével vannak kapcsolatban; mindkettő a születés és megújulás szimbolikus ígéretét közvetítő liturgikus esemény. Az összeolvasott *Ecce nomen domini*, *Gabriel* mondat jelentése tehát: „Az Úr neve, Gábrriel”. Mivel azonban IV. Jenő pápát – akinek beiktatására íródott az *Ecclesiae militantis* motetta – történetesen Gabriele Condulmer-nek hívják, a spirituális megújulás ígérete továbbvihető az új pápa által vezetett egyházra is, de ez kizárólag a szövegpolifónia jelentéstöbbletéből derül ki: „Az egyház új urának neve Gábrriel, akinek megválasztása által Krisztus egész földi egyházának megújulását reméljük.”⁴⁰ Ha a *Vasilissa ergo*

39 I.m., valamint Garland, *Questions of Gender in Byzantine Society*, i.m., 141.

40 Vikárius László: „Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive – Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” (A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányát átdolgozott változata.) 16-17.

gaude egyszerre megszólaló szavait olvassuk össze, a fent vázolt rejtett célzás még erősebben kirajzolódik (ha ugyan feltételezhetjük, hogy volt Riminiben 1420 nyarán bárki, aki ezt nem érette): „*Cleophe, concupivit rex decorem tuum.*” „*Cleophe, szépségedet a király kívánja.*” Bár a motetták kéziratoss forrásaiban előfordul, hogy a kottamásoló a szöveget nem pontosan arra a helyre jegyzi be, ahol annak valóban meg kell szólalnia, illetve ezzel összefüggésben az is gyakori, hogy valójában nincs is jelentősége az adott szótag megszólalási pillanatának, itt nem ez a helyzet. A kéziratoss forrásokban a *Cleophe* szó kapcsolódása a tenor belépéséhez kottagrafikailag is teljesen nyilvánvaló. A Q15-ben a Cantus 1 szólamban a *Cleophe* előtt egy függőleges piros vonalat látunk, az Ox 213-ban pedig dupla vonalat, segítő az énekes tájékozódását.⁴¹ A Q15 sűrűn írt szövegében könnyen összerosódna a *Cleophe* szót megelőző szöveg nélküli melizma a *Cleophe*-motívummal, ezért a vizuális segítség indokolt. A piros vonal és a dupla vonal egyébként a tenor belépésének pillanatát is jelzi: bármilyen malőr történne a duettszakasz megszólaltatása közben, a tenor belépésének pillanata és a megfelelő szavak összecsengése nem sérülhet.

A szóban forgó zenei pillanat a motívumkezelés szempontjából is igen erős. A Tenor, mint a fenti kottapéldán látható, tiszta kvint fellépéssel indul. A Contratenor a Tenor kezdőhangjának kvintjét szólaltatja meg, tehát a Tenor-Contratenor pár első megszólaló hangköze ugyanaz a tiszta kvint, amire a Tenor lép fel a szünet után; másképpen fogalmazva a Tenor fej-motívumának időben megvalósuló képletét a két szólam kezdőhangköze kimerevíti térben. Ez a megszólalás éppen annyira archetipikus, mint a graduale-dallam első tónusú indulása. A két felső szólam ugyanezt a tiszta kvintet lépi oda és vissza, egymáshoz képest tükörfordításban. A legfelső szólam (*Cleophe*) mindezen felül a Tenor cantus firmus fej-motívumához képest egyszerre áll tükör- és rákfordításban. Két perfekt brevis és egy semibrevis időtartamáig semmilyen más hangköz nem szól, mint a D-A tiszta kvint, miközben ez a végletesen egyszerű – hangsúlyozottan archetipikus – indítás többszintű összefüggésrendszert rejt. A Tenor és a *Cleophe* szó találkozása tehát a szerző által egy rendkívüli alaposággal végiggondolt pillanat, látva a két szöveg összefonódásának jelentőségét ez most már nem is meglepő.

Cantus I
Cle - o - phe, cla - ra ge - stis A tu - is de Ma - la - tes - tis,

Cantus II
Cle - - - o - phe, cla - ra - ge - stis A tu - is de Ma - la - test - tis,

Contratenor
Cle - - - o - phe, cla - ra - ge - stis A tu - is de Ma - la - test - tis,

Tenor
Concupivit rex decorem tuum
I

41 Az Ox 213-ban továbbá sortörés is van a *Cleophe* szó előtt, tehát az említett dupla vonal az előző sor végén látható.

A második szövegátalakítás, vagyis a motetta harmadik szakaszának kezdete, mely egyben a második talea indulása az izoritmikus Tenor szólamában, némileg tompítja az előző célzás életét. Ha már a cantus firmus választás párhuzamot vont egy pogány uralkodó és egy keresztény despota között, meg kell mutatnia a különbséget is: ebben a zenei pillanatban egyszerre szólal meg az „*In porphyro est genitus, A deo missus caelitus.*” és a „*Quoniam ipse est dominus tuus.*” mondatok kezdete, vagyis Theodoros isteni eredetének kifejtése egybeesik az „*Urad ő, hódolj hát néki.*” frázissal. Cleophe, bár megfizethetetlen áldozatot hoz Európáért és a kereszténységért – mely akkora, hogy mellette Szent Szabina emlékét sem túlzás felidézni – mégis mindez Isten rendelése és megmásíthatatlan akarata.

Kérdés, hogy a motetta egyéb tényezői és belső szimbólumai alátámasztják vagy cáfolják az eddigiekben kifejtett értelmezést, illetve hogy a graduale-dallam másik liturgikus rendeltetése, a Cambrai-ban szokásos Mária-ünnepkör megjelenik-e valahogyan a műben. A *Vasilissa ergo gaude* motettáról szóló tanulmányok nem mulasztják el megemlíteni, hogy a mű előzménye és sok szempontból mintája Ciconia *Ut per te omnis* kezdetű – ugyancsak izoritmikus – motettája.⁴² Du Fay átveszi Ciconia izoritmikus struktúráját; mindazonáltal a két motetta esetében a lehető legegyszerűbb izoritmikus sémáról van szó, ahol a talea fele annyi tagból áll, mint amennyi hangból a color, vagyis míg a color egyszer fut le, a talea kétszer.⁴³ Közös a két motettában az is, hogy nem csak a Tenor szólamai izoritmikusak, hanem az összes szólamuk. Mindkét motettára jellemző a kánonszerkesztés is. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Du Fay a *Vasilissa ergo gaude* motettában több helyen alkalmaz ritmus-kánont, vagyis ebben az esetben a kánon szabályrendszere csak a ritmusértékeket érinti, a hangmagasságokat nem; a duettszakasz ugyanakkor szigorú és szabályos kánon, a ritmika és a hangmagasságok tekintetében egyaránt.⁴⁴ Du Fay motettája ebből a szempontból jóval komplexebb, mint Ciconia kompozíciója.⁴⁵ Meglepő hasonlóság van ugyanakkor

42 Fallows, *Dufay*, i.m., 108. és Brown, Howard M.: „Guillaume Dufay and the Early Renaissance” *Early Music* 2/4 (1974. 10.): 218-233. 221-223.

43 Maga a ritmizálás, illetve a ritmusértékek sora nem azonos a két motettában, mint ahogyan a két Tenor hangjegyeinek száma sem. Ciconia *Ut per te omnis* motettájának mindkét kézirat forrása azonos a *Vasilissa ergo gaude* három forrásából kettővel (Q15, Ox 213). A Ox 213-ban jobban követhető a Ciconia-motetta izoritmikus struktúrája. L.: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/images?p=119v>

44 A felső két szólam, mely a Cantus I és a Cantus II megjelölést viseli, lényegében azonos hangfekvésben mozog. A korábban említett kottagrafikai megoldás, nevezetesen az hogy a duettszakasz kánonja nincs két külön sorban lejegyezve, ugyancsak kiemeli a két szólam homogenitását, ami nemcsak a hangfekvésre, hanem a zenei anyagok mellérendelt viszonyára is vonatkozik. Az ilyen módon szerkesztett motetta-típust nevezi Nosow *equal-discantus motet style*-nak. Vikárius László ugyanezt a megoldást a francia motetta-stílus helyett az itáliaihoz való közeledésként magyarázza, amit indokolhat a motetta komponálásának helyet adó itáliai környezet. Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991): 221-275. 223., valamint Vikárius, *Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive – Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában*, i.m., 15.o.

45 Margaret Bent a Bologna Q15-ről írott részletes tanulmányában kifejti, hogy a szóban forgó kódex esetében olyan kottamásolóval van dolgunk, aki egyrésztől egymaga másolta az egész kódexet (343 fólió), másrésztől tökéletes rálátása volt a 15. század első évtizedeinek szerzőire és kompozíciós trendjeire. Valószínűnek tűnik, hogy Du Fay Ciconia *Ut per te omnis* motettáját – és minden bizonnyal Ciconia más műveit is – a Q15 ismeretlen másolója révén ismerte. Ez lehetett tehát az a forrás, amelyen keresztül az itáliai motetta-stílus Du Fay kompozícióira hatást gyakorolt. Bent véleménye szerint a *Vasilissa ergo gaude* az itáliai és francia motetta-stílus összefonódásának első példája. Bent, Margaret: „A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style; Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative.” *Musica Disciplina* 41 (1987): 183-201. 196-197.

az izoritmikus szakaszok indulásainál: a fentebb részletesen elemzett tiszta kvintekből álló és a fejmotívum fordításaival is játszó szakasz-kezdet Ciconia motettájában is mindkét főszakasz elején megszólal; Du Fay tehát ezt a markáns, szinte drámai indító-formulát is mesterétől, Ciconiától örökölte és tanulta.

Lényeges különbség viszont, hogy Ciconia motettájának nincsen bevezető duettszakasza, emiatt az *Ut per te omnis*-ban az említett tiszta kvint konstelláció rögtön a mű elején felcsendül, majd újból a mű közepén. Ciconia motettájának szerkezete tehát valóban a lehető legegyszerűbb 1:1 arányt képviseli. Du Fay – tekintettel arra, hogy a *Ut per te omnis* motettát valamifajta mintaként kezelte – minden bizonnyal ebből az egyszerű 1:1 arányú szerkezetből indult ki. Ha ez így van, akkor vajon miért illesztette a darab elejére a duett szakaszt, és miért éppen 8 perfekt longa hosszúságúra írta, megbontva ezzel a Ciconia-motetta által kínált szimmetriát? A kérdés első felére tulajdonképpen már válaszoltunk: a *Cleophe* szó és a Tenor belépése egybe kellett essen, mivel pedig a *Cleophe* szó a vers harmadik sorának elején van, magától értetődően két verssor kellett alkossa a duettszakaszt; ami pedig a folytatást illeti, már csak el kellett osztani a maradék verssorok számát kettővel, hogy két egyenlő hosszúságú szakasz jöjjön létre, ennek eredménye lett a 8 + 8 soros tagolás.

A kérdés második felére már nem ennyire egyszerű a választ megadnunk. Tulajdonképpen magától adódik, szinte kívánczik egy meglehetősen egyszerűnek tűnő megoldás: a 8 longa a 13 longával szemben, valamint a $8 + 13 = 21$ longa a 13 longával szemben megközelítőleg aranymetszési arányt képvisel, továbbá a felsorolásban szereplő számok kivétel nélkül a Fibonacci-számsor tagjai. Ebből a szempontból közelítette a kérdést Margaret Vardell Sandresky a három bizánci kötődésű Du Fay-kompozícióval foglalkozó tanulmányában.⁴⁶ Sandresky észrevette, hogy a *Vasilissa ergo gaude* és a *Balsamus et munda* motettákban, valamint a Konstantinápoly elestének emlékére írott *Lamentatio sanctae matris ecclesiae Constantinopolitana*-ban – melyek mindegyike valamilyen módon Bizánchoz kötődik – a 13-as szám kiemelt szerepet tölt be. Vardell Sandresky ezt a bizánci császár személyének szakrális szimbolikájával magyarázza, a mindenkori bizánci uralkodó önmagát ugyanis a tizenharmadik apostolnak tartotta; a hagyomány megalapítója Nagy Konstantin császár volt, aki templomot emelt a 12 apostol tiszteletére és benne tizenharmadikként kijelölte saját sírhelyét is.⁴⁷ A 13-as szám jelentőségének felismerése után már csak egyetlen lépésre volt szükség ahhoz, hogy a *Vasilissa ergo gaude* duett szakaszának 8 longáját a 13-as számmal alkotott viszonylatában szemlélje a cikk szerzője. A 8-at a 13-as számmal összeadva 21-et kapunk, ekkor már kézenfekvő a Fibonacci-számokra asszociálnunk. Vardell Sandresky ugyanakkor még egy kisebb értékű elemet keresett, hogy meggyőzőbb Fibonacci-sort kapjon, az 5-ös számot, és éppen ez az a pont, ahol kénytelen vagyok vitatni a szóban forgó cikk következtetéseit.

A keresett 5-ös számot, vagyis az eddig rendelkezésre álló Fibonacci-számoknál eggyel kisebb értéket Vardell Sandresky a II. talea 5. longájában véli megtalálni. Itt nem más történik, mint

46 Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306.

47 I.m., 305.

hogy a cantus firmusban három azonos magasságú és azonos értékű hang követi egymást (az analóg helyen az I. talea 5. longáján skálamenetet találunk). Vardell Sandresky ezt a zenei eseményt jelentős történésnek tartja és a szerző szándékát látja benne.⁴⁸ Ez a következtetés több ponton is sántít. Egyrészt az említett három hang semmilyen különösebb auditív élményt nem okoz a hallgatónak, nem tűnik ki a környezetéből, ugyanakkor ha már a hallható tényezőket vizsgáljuk, ezen a helyen lényegesen feltűnőbb az, ahogyan a Contratenor késleltetett ritmikája megbontja a három azonos ritmusérték rendjét; másként fogalmazva a II. talea 5. longáján található zenei esemény a hallgató szempontjából nem releváns. Másrészt az, hogy három azonos hangmagassághoz három azonos ritmusérték társul, az alkalmazott algoritmus, az izoritmikus séma eredménye, és ha ebben a kontextusban megfelelő volna a kifejezés a használata, akkor azt mondhatnánk, hogy *véletlen*. Ha példának okáért ez lenne az egyetlen hely a gregorián dallamban, ahol három azonos hang követi egymást, még óvatosan megkockáztathatnánk, hogy a szerző e „különleges pillanatot” valahogyan ki akarta emelni, de nem ez az egyetlen hely: rögtön a Tenor-belépés elején a 2-4. hang azonos hangmagasságú.⁴⁹

Newman W. Powell *Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux*⁵⁰ című sokat idézett, magasztalt és vitatott cikkének megjelenése után (1979.) számos olyan műelemzés látott napvilágot, mely aranymetszéses alapon szerveződő struktúra-terveket és Fibonacci-számok alkalmazásait igyekszik kimutatni Du Fay kompozícióiban. A Powell által felvetett elemzési módszer alapelveire Ruth Tatlow igyekezett végső csapást mérni 2006-os *The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today* című írásában.⁵¹ Tatlow gondolatmenetének egyik fő szála azt bizonyítja, hogy végzetes hiba egy kalap alá venni a Fibonacci-számok zeneszerzői használatának kérdését az aranymetszés arányával, tekintettel arra, hogy a két matematikai elv közötti összefüggés csak 1878-ban Edouard Lucas tanulmánya révén került be a köztudatba. Tatlow szerint Fibonacci (Leonardo da Pisa) *Liber Abaci* című írását a 15. században senki nem ismerte, kézírata 1745-ig egy könyvtár mélyén lapult. Maga a „Fibonacci-számsor”-ként ismeretes sorozat megjelenik ugyan Nicomachus (1. század) *Arithmetike Eisagoge* (*Bevezetés az aritmetikába*) című traktátusában több egyéb számsorozat után „tizedik aránysor”-ként, bár Nicomachus csupán a 3-as, 5-ös és 8-as szám viszonyát magyarázza itt és nem generál további számsorozatot.⁵² A középkori zenetoretika két alapműve egyértelműen Boethius *De*

48 I.m., 292.

49 Ugyanezen okból tűnik aggályosnak Atlas gondolatmenete a *Resvelliés vous* ballade aranymetszéses szerkezetével kapcsolatban. Az a pont, amelyet Atlas a teljes mű többszintű aranymetszéses arányrendszerének megalapozására felvesz, auditív módon megint csak nem releváns. Ellenben néhány brevis elteltével egy rendkívül markáns és feltűnő pontot találunk a műben: négy koronás hangot a „*Charle gentil*” szövegre (a mű Carlo Malatesta és Vittoria di Lorenzo Colonna esküvőjére íródott). A szóban forgó zenei pillanat annyira feltűnő, hogy közkedvelt megfogalmazással élve „az ember felkapja rá a fejét” – nem mellesleg ez azon kevés pillanatok egyike a műben, amikor tisztán érteni lehet a szöveget – de még közelében sincsen a darab egészének aranymetszési pontjához. L.: Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvelliés vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126. 122-123.

50 Powell, Newman W.: „Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux.” *Journal of Music Theory* 23/2 (1979. Autumn): 227-273.

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

52 I.m., 78.

institutione musica és *De institutione arithmetica* című traktátusa. Mivel a hét szabad művészet diszciplínái között a zene és a matematika is a számtani *ars*-ok közé tartozott, nem meglepő, hogy a *De institutione musica* gyakran hivatkozik a *De institutione arithmetica* kijelentéseire. Mivel a *De institutione arithmetica* Nicomachus említett munkájára alapoz, várhatnánk, hogy annak számsorozataival, különösen a „tizedik aránysorral” foglalkozzon, de nem teszi; továbbá nem foglalkozik az aranymetszéssel sem, és természetesen a korábban kifejtett okokból szóba sem jöhet, hogy a Fibonacci-sor és az aranymetszés összefüggését taglalja. A középkori zeneteoretikában tehát sem a Fibonacci-sor, sem az aranymetszés nem jelenik meg. Jelen van ugyanakkor az aranymetszés a képzőművészetekben, az építészetben... és a természetben (még ha ez utóbbi, lévén az arány racionális számokkal kifejezhetetlen, nem is válik tudományos vizsgálódás tárgyává).⁵³ Az aranymetszés tehát a 15. században csak szerkeszthető, de nem számolható; a zenemű ugyanakkor egész számokkal dolgozik, tekintettel arra, hogy van legkisebb, tovább nem osztható alapértéke, mely a kompozíciótól függően a minima, vagy a semiminima – tehát az aranymetszési aránypont ilyen módon csak és kizárólag egy bizonyos időtartammal rendelkező hang „belsejébe” tud esni és sohasem két hang közé. Ha tehát egy zeneműben viszonylag pontos – mert hogy tökéletesen pontos az említett legkisebb ritmusértékek miatt nem lehet – aranymetszési arányt találunk, azt sokkal inkább a természetes arányérzéknek kell tulajdonítsuk, mint szándékos tervezés eredményének. Mivel a későközépkori zeneesztétika az irracionális arányok helyett sokkal inkább a legegyszerűbb pythagoreus arányokhoz vonzódik – ahogyan ezt Turner korábban idézett tanulmányának lehangoló mennyiségű adata bizonyítja – az aranymetszés alkalmazása mögött sokkal inkább egy olyan szándék húzódhat, mely a zenemű valamely fontos pillanatát szeretné kimozdítani a statikus felező, illetve harmadoló arányok rendszeréből és áthelyezni egy azoknál lényegesen „életsebb” aránypontra, valahova a mű fele és kétharmada közé.

Az ilyen módon kiemelt zenei pont aranymetszéses elhelyezkedése a pont megszólalásának pillanatában nem érzékelhető, kizárólag a teljes mű meghallgatása után, mintegy visszaemlékezve sejtheti a hallgató, hogy a zenei anyag aranymetszéses tagolású volt.⁵⁴ A *Vasilissa ergo gaude* motetta két legfeltűnőbb zenei pillanata egyértelműen a Tenor-dallam első és második belépése, a korábban elemzett két tiszta kvintes indulás. A hallgató önkéntelenül e két Tenor-indulásra emlékszik vissza – különösen ha a két belépést harsonák is erősítik – ilyen módon emlékeiben egy 1:1 arányú kétrészes darab rögzül, melyet rövid bevezető szakasz előz meg. A második Tenor-talea belépése nem tud a hallgató emlékeiben aranymetszési pontként körvonalazódni. Arra viszont továbbra is magyarázatot kellene adnunk, hogy a bevezető duettszakasz miért éppen 8 longa hosszúságú, amennyiben az aranymetszéses szerkezet elérésének szándékát, mint okot *ebben az esetben* nem tartjuk elegendően megalapozottnak. A magyarázathoz célszerű a darab egészét figyelembe vennünk.⁵⁵ Rendelkezésünkre áll egy 8-as és két 13-as számérték, ha ezeket összeadjuk

53 Az aranymetszés spirituális és szakrális szemlélése és értelmezése először 1509-ben, Luca Pacioli *De Divina proportione* c. művében kerül kifejtésre. I.m., 72.

54 Ez is csak abban az esetben igaz, ha a hallgató elegendő információval rendelkezik az aranymetszéssel és annak auditív tulajdonságaival kapcsolatban.

55 Az egész mű, mint kiindulási pont sok esetben segít feltárni a számszerű tényezők mögötti lehetséges tartalmakat. Számos adat ismeretében úgy tűnik, hogy a szerző maga is megkülönböztetett figyelmet fordított a darab egészére

34-et kapunk, ez tehát a teljes motetta összértéke longában számolva.⁵⁶ Korábban említettem, hogy a cantus firmus forrásául szolgáló *Concupivit rex graduale* dallam Mária-ünnepeken is használatos volt és Du Fay, szülőföldje gyakorlatából ezt a liturgikus funkciót is kellett, hogy ismerje. A 7-es szám 4:3 vagy 3:4 bontásban általánosan elterjedt Mária-számszimbólum, voltaképpen a Mária-szimbolika számtényezői között a középkorban az egyik legismertebb. Túl azon, hogy a 13-14. századi motetta-irodalomban a zenei anyagok számolható tényezőiben lépten-nyomon feltűnik, a 3-as 4-es számviszonylat mély teológiai háttérrel is rendelkezik. A 7-es szám közismert és alapvető számszimbólum, mely nemcsak Mária személyével kapcsolatban gyakori, hanem Jézus személyével kapcsolatban éppen annyira, továbbá elvont, filozófiai és metafizikai értelmezései sem ritkák: erre példa többek között a Bölcsesség 7 pillére Salamon templomában. Éppen a Salamoni szimbolika az ahol a 7-es szám jelentéstartalma Máriával, az Isten Fiát szülő Anyával elválaszthatatlan kapcsolatba kerül. A templom szentélyét, a *sanctum sanctorum*ot már az egyházatyák is Mária méhének analógiájaként értelmezték; Szűz Mária méhe az Isten Igéjének e világi manifesztálódásához biztosított teret, a *santum sanctorum* pedig ugyanennek a misztériumnak, látható, érinthető anyagi kivételését rejti.⁵⁷ A 7-es szám 3-ra és 4-re való bontása azzal a gondolattal függ össze, amely Máriára – és Mária méhére – az ég és a föld között elhelyezkedő közvetítőként tekint. Ebben a megközelítésben a Szentháromság valóságát, vagyis a túlvilági létet a 3-as szám jelképezi, a földi életet, a négy évszak, négy égtáj, négy elem valóságát a 4-es szám. Szűz Mária e két létállapot közötti „átjáróként”, „kapuként” egzisztál, általa valósul meg az Isten Igéjének

és a részek szempontrendszerét ennek a magasabb szempontnak rendelte alá. Mindemellett fontos tisztázni, hogy a későközépkori zeneművek elemzésénél a két legnehezebben körvonalazható terület a gemátria és a számszimbolika – ez utóbbi különösen nehezen megfogható abban az esetben, ha számmisztikának nevezzük – még akkor is, ha egyébként nyilvánvalónak tűnik, hogy mindkét terület létezik és mindkettő fontos helyet foglal el a szerző alkotói szempontjai közt. Gemátriai és számszimbolikai következtetéseket csak oly módon vonhatunk le, ha azokat összehasonlítjuk sok hasonlóval – itt kiemelt figyelemmel a kor teológiai traktátusaira – és mint lehetséges, adott esetben *valószínű* magyarázatokként kezeljük őket. Atlas a *Resvelliés vous* ballde esetén is figyelembe veszi a mű teljes brevis-számát, a 73-at, és ebből az értékből von le gemátriai következtetést: $73 = „COLONNE” (3+14+11+14+13+13+5 = 73)$, de maga is megjegyzi, hogy a brevisek számolása – tekintettel arra, hogy azok időtartama a *perfektum-imperfektum* váltáskor módosulhat – csak mint absztrakt és nem mint valós időbeli tényező vehető figyelembe. Atlas, *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvelliés vous«*, i.m., 112. A *Nuper rosarum floes* motettáról írott disszertációmban Nosow megközelítését alapul véve a semibrevis értékeket számoltam, mivel azok a menzúra-váltások esetén sem szenvednek el időtartam-módosulást; ezen az elven korrigáltam Nosow számítási eredményét, aki az *ultra mensuram*, vagyis „mennység feletti” záróhangot nem veszi figyelembe; én figyelembe vettem és ilyen módon jutottam a 429 helyett a 430-as eredményre.

56 Ez esetben nyugodtan számolhatjuk a longákat, tekintettel arra, hogy a *Vasilissa ergo gaude* motettában nincs menzúra-váltás.

57 Rendkívül beszédes, ahogyan Szent Ágoston azonosítja a női méhet a templommal a János-evangéliumhoz írott kommentárjának 11. és 12. fejezetében, a kétszer születés, szellemi értelemben vett újjá(újra)születés misztériumának értelmezésekor. A fogantatást és a méhen belüli létet itt a keresztelés szertartásával hozza összefüggésbe, a méhet magát pedig a templommal. A megkeresztelkedés (baptismo – alámerülés) az új életre való fogantatásként jelenik meg, amennyiben a megkeresztelendő ekkor léphet be először a templom szentélyébe. Keresztelés ugyanakkor nem történhet kétszer, ugyanúgy, ahogyan az anya sem hordhatja ki kétszer ugyanazt a gyermeket: „*Regeneratio spiritalis una est, sicut generatio carnalis una est. Et quod Nicodemus Domino ait, verum dixit, quia non potest homo cum sit senex, redire rursus in uterum matris suae, et nasci. Ille quidem dixit, quia homo cum sit senex, hoc non potest, quasi, et si infans esset, posset. Omnino enim non potest, sive recens ab utero, sive annosa iam aetate, redire rursus in materna viscera, et nasci. Sed sicut ad nativitatem carnalem valent muliebria viscera ad semel pariendum; sic ad nativitatem spiritalem valent viscera Ecclesiae, ut semel quisque baptizetur.*” Augustinus Hipponensis: In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor. Tractatus 12/2. https://www.augustinus.it/latino/commento_vsg/omelia_012_testo.htm

alászálló mozgása (katabaszisz), és a bűnbánó lélek felfelé törekvése, felszálló mozgása (anabaszisz) is. Éppen e közvetítő szerepe miatt válik Szűz Mária a közbenjáró imák, a kontemplációs gyakorlatok, illetve az ezek szolgálatába állított motetták legfontosabb médiumává.⁵⁸

A 3-as 4-es szimbolika a korabeli teológiai írásokban is megjelenik és már a kora-középkori filozófiai művekben is mint női, istennői szimbólum körvonalazódik. A hét szabad művészet „ősforrása” ugyanis Philosophia királynő, a belőle fakadó forrás válik 4, illetve 3 ágra és táplálja vizével a *quadrivium* és a *trivium* tudományait (l.: Bölcsesség 7 pillére!).⁵⁹ Ezen az alapon jelenti ki Martianus Capella (5. század) a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* című írásában, hogy a 7-es „szűz szám”, mivel nem hozható létre egyjegyű számok összeszorozásával, és őt magát sem tudjuk egyjegyű számmal megszorozni anélkül, hogy az eredmény túl ne haladná a 10-es kört.⁶⁰ Cornelius Agrippa 1510-es *De occulta philosophia* című művében írja, hogy a 7-es szám a 3-as és a 4-es összeadódásából keletkezik és ilyen módon összekapcsolja a lelket a testtel (az anyagtalant az anyagival), és éppen e tulajdonsága és ereje az, ami az emberi lény testben való megszületésének katalizátorává teszi.⁶¹ A 7-es Aquinói Szent Tamás számára is az Univerzum és az Egyház száma; az előbbi részben a 7 bolygó létezése okán, az utóbbi pedig Salamon templomának már említett 7-es szimbolikája alapján. Az Egyház továbbá maga is univerzális fogalom, így mindkét tényező, a Mindenség és az Egyház összefonódik a 7-es számban. A 7-es Szent Tamásnál is a 3-as és a 4-es számból tevődik össze, mert a Szentháromság a földi négyességben manifesztálódik.⁶²

Míg a *Concupivit rex* graduale egyik liturgikus funkciója Cleophe Malatesta személyét Szent Szabinához kapcsolja, addig a dallam másik alkalmazása Szűz Máriához. Ez utóbbi egyáltalán nem meglepő, tekintettel arra, hogy a nő személye a 15. században már egyre inkább az Istennő-Istenanya ősképesség megszemélyesüléseként értelmeződik.⁶³ Egy úrnő személyében az isteni nőiség ősképét látni, illetve társadalmi pozíciója mögött isteni rendelést sejteni egyáltalán nem idegen a késő-középkor felfogásától.⁶⁴ E gondolat összefonódik azzal a megközelítéssel is,

58 „[...] a Boldogságos Szűz szemlélése túlszárnyal minden egyéb módot.” „[...] *Beatissime virginis Mariae contemplatio hos omnes modos supergressa ineffabilite existit mihi peccatori.*” Cusanus, Nicolaus: Sermo VIII/24. Cusanus Portal; web: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/fw.php?werk=40&lid=51669&ids=428458>

59 Ez az értelmezés megtalálható többek között Herrad von Landsberg *Hortus deliciarum*-ában.

60 Atlas, *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«*, i.m., 119.

61 I.m., 119.

62 Trumble, *Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«*, i.m., 62. Trumble arra is felhívja a figyelmet, hogy a 3-as és 4-es számok összeszorozása által keletkezik a 12-es, így a 7-es és a 12-es számérték szimbolikailag szorososan összefonódik.

63 A nő személyiségének és megítélésének társadalmi változásairól Le Goff ír részletesen *Az értelmiség a középkorban* című könyvében. Le Goff, Jacques: *Értelmiség a középkorban. A nő és a házasság a XII. században.* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979). 56-59.

64 Ráadásul a nő ilyesfajta vallásos tisztelete nem korlátozódik az arisztokrata nők személyére. Heinrich Seuse (Suso), misztikus szerzetes életrajzában olvasható a következő történet: „Történt egy napon, hogy a földeken ment és egy keskeny gyalogúton szembejött vele egy tisztességes, szegény asszony Mikor már közel voltak egymáshoz, ő lelépett az útról, hogy átengedje az asszonyt. Az megfordult és így szólt: »Kedves uram, mit jelentsen ez? Kegyed, tiszteletreméltó pap létére alázatosan kikerül egy szegény asszonyt, és maga lép a sárba, holott nekem kellett volna ezt megtennem.« Ő pedig így válaszolt: »Kedves jó asszonyság! Én szokásom szerint minden női személy iránt illő figyelemmel viseltetem, Isten boldogságos mennyei Anyja tiszteletére.« Az asszony erre felemelt karral, tekintetét az égre emelve így szólt: »Nos, én arra kérem Őt, a mi Asszonyunkat, hogy egyszer valami különös kegyelemben részesítse önt e földi életben, önt, aki Őt látja és tiszteli valamennyi nőszemélyben.« Ő pedig ezt mondta: »Segítsen erre engem a mennyek szeplőtelen Asszonya.« Suso *misztikus írásai* (Kulcsár F. Imre ford.) (Budapest: Kairosz Kiadó, 2001).

miszerint Szűz Mária is bizonyos értelemben áldozat, és ebben az összefüggésben Cleophe személyével kapcsolatban is rendkívüli nő a jelentősége a „legyen nekem a Te akaratod szerint” mondatnak, az elfogadás és az átengedettség szavának. A motetta 34-es longa-értéke által meglehetősen valószínűséggel merül fel egy ilyen analógia lehetősége is, mely a legkevésbé sem mond ellent korábbi értelmezéseinknek.

Arra kérdésre, hogy a *Concupivit rex* dallam liturgikus áthallásai közül melyik számít a motetta elsődleges értelmezési szempontjának, Szent Szabina vértanú szűz témaköre, vagy Szűz Mária szimbolikája, a tudományosan korrekt válasz az, hogy nem eldönthető, a korszak szimbolikus gondolkodásának ismeretében sugalmazott válasz viszont az, hogy mindkettő egyszerre. A különböző, egymásra helyezhető értelmezési és szimbolikai rétegek együttes figyelembe vétele, az egymásnak olykor ellentmondani látszó, máskor analógiába hozható szempontok egységben látása a késő-középkor alkotói szemléletének alapvető tulajdonsága, és egy adott zeneművet csak ilyen módon, egyszerre több irányból és a mű szellemi komplexitásának mindenképp előtt való tételezésével érdemes közelítenünk. Éppen emiatt nem hagyható ki még egy elemzési szempont, amire a *Vasilissa ergo gaude* motetta kapcsán szükséges vetnünk egy pillantást. Ez nem egyéb, mint a hangjegyek száma.⁶⁵

Az alábbi táblázat mutatja a szólamonként és szakaszonként lebontott hangjegy-számokat, valamint azok összegeit:

	Duett	I. talea	II. talea	Kadencia	Össz.	Össz.
Cantus I	58	117	117	2	294	700
Resolütio	50				254	
Cantus II		101	101	2		
Contratenor		75	75	2	152	
Tenor		49	49	2	100	100
Össz.	108	342	342	8	800	800

Táblázat 1. Du Fay: *Vasilissa ergo gaude* motetta hangjegyeinek száma.

A három legfontosabb információ nyilvánvalóan az utolsó két oszlopban található: A Tenor hangjegyeinek száma 100, az összes többi szólamé összesen 700, a teljes mű hangjegyeinek száma pedig 800. Bár a gemátriai magyarázat nem zárható ki, a darab megrendelésével kapcsolatos legalapvetőbb lehetséges szavak, illetve nevek gemátriai értékei – úgy tűnik – nem vezetnek eredményre.⁶⁶ Keresésünk sokkal egyszerűbb eredményre kell vezessen; mint ahogyan – korábbi

65 A hangjegyek számolásánál az Alejandro Enrique Planchart által szerkesztett Opera Omnia 02/01 kiadást vettem alapul, melyet egybevettem a mű kéziratos forrásaival.

66 A számítást a MALATESTA, MALATESTE (a család nevének korábban használatos formája) CLEOPHE (így

megállapításainkra ismételten visszautalva – a 15. századi alkotó is a legegyszerűbb alarányszámok és számszimbólumok bázisára építette fel a kompozíció gyakran rendkívül komplexnek és bonyolultnak tűnő külső felületét.

A cantus firmus egy gregorián dallamot szólaltat meg, mely műfajának korabeli értelmezésében az e világi embertől tulajdonképpen független szempontrendszeret képvisel, funkciójában maximálisan transzcendens, és liturgikus, hiszen nincs más feladata, mint hogy a szent szöveget hordozza. Itt mindenképpen fel kell idézzük azokat a Szent Gergely-ábrázolásokat, melyeken a fehér galambként megjelenített Szentlélek diktálja a pápának a liturgikus dallamokat; az ilyen módon ábrázolt jelenet nem történeti szempontból hiteles, hanem spirituálisan: a késő-középkori gondolkodás a gregorián éneket nem e világi eredetű valóságnak tartotta. A *Vasilissa ergo gaude* cantus firmusa – mint a liturgikus cantus firmus általában – ezt a spirituális bázist jelenti, az egyéntől független isteni rendelés bázisát, melynek száma az 1-es, „kétszeresen felmagasztalt” változatában pedig a 100-as; a cantus firmus (a color) egyébként csak 98 hangból áll, melyet két 49-tagú talea oszt két részre, a 100-as érték a kadencia hozzáadott két hangja által jön ki. A két felső szólam, a Cantus I és Cantus II az egyén mondanivalójának hordozója, a személyes közlés, mely mindazonáltal az univerzális bázishoz illeszkedik és alkalmazkodik. E két szólam hangjegyszáma az önmagában kevésbé beszédes 548 (294+254). A két tényező, vagyis a felső szólamok és a Tenor közötti kapcsolódási pont mind zenei, mind számszimbolikai értelemben a Contratenor, mely a maga 152 hangjával egészíti ki a felső három szólam, tehát a Tenor szólamot nem számítva az összes többi szólam hangjainak számát 700-ra; ilyen módon a 7-es is „duplán felmagasztalt” módon realizálódik – e tény mindenesetre jelentősen megnöveli a darab Máriás értelmezésének valószínűségét. Mivel a mű teljes költött szövege Cleophe-hoz szól – még ha nem is minden mondata szól kifejezetten *róla* – a hangok 700-as értékét nagyon is indokolt az ő személye felől közelítenünk: Cleophe ebben az értelemben egyszerre úrnő, szűz, áldozat, és mindezek felett az istennői, istenanyai minőség örököse is.⁶⁷

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a 15. századi szerző számolta az általa leírt hangokat, de nem csak a hangjegyeket tartotta számon, hanem tudatában volt kompozíciója minden lényeges mennyiségi paraméterének, beleértve az időtényezőket is. Az összes említett elemet – melyek

jelenik meg a kéziratos forrásokban) CLEOFE, THEODOROS és PALAIOLOGOS szavakkal végeztem el. A latin ábécé esetében egy hangnak és egy értéknek vettem az i és j betűket; így tett Atlas is. A gemátriai számítás elvileg elvégezhető volna görög betűkkel is – ezt a bizánci összefonódás indokolná – az azonban nem valószínű, hogy Cleophe majdani névváltozatát, a Bizáncban használatos *Kleopa* (Κλεόπα) alakot Du Fay ismerte volna. (l.: a 6. lábjegyzetet!)

67 Jaap van Benthem vette először észre, hogy a *Vasilissa ergo gaude* hangjegy-számai kerek értékeket adnak ki. A felismerés után természetesen a szimbolikus magyarázattal sem késlekedett, a 100-as számot a jóság, a 800-as számot pedig az állandóság és örökkévalóság fogalmaival társította. A 700-as van Benthem magyarázatában nem kapott konkrét jelentést, a szerző csupán a szám komplex szimbolikájára hívta fel a figyelmet. A 800-as szám magyarázatával nem vitatkoznék, viszont az 1-es szám a korabeli felfogás szerint – mely forrását közép- és újplatonikus előzmények után Areopagita Szent Dénesnél találja – nem szám, hanem „minden szám atyja”. Éppen ezért az 1-es nem végez műveletet és vele sem végezhető művelet, mégis ő minden művelet lehetősége (az Egy szemléletmódjával kapcsolatos szövegrészleteket a függelékben közlök). Planchart megjegyzi, hogy egyébként a hangjegyek számának jelentéshordozó lehetősége csak a modern gondolkodás számára tűnik furcsának. A szám minőségi és szimbolikus szemlélete és e szemlélet alkalmazása és kiterjesztése az *ars* tulajdonképpen bármely területére a késő-középkori oktatás alappillére. L.: Planchart, *Opera Omnia 02/01*, i.m., 8.

irányítását mindvégig kezében tartotta – a mű legfontosabb üzenetének, vagy üzeneteinek rendelte alá, illetve állította szolgálatába. Az üzenetet magát meghatározta a megrendelés, szoros összefüggésben a mű megszólalásának alkalmával. Az üzenet – nem csak a *Vasilissa ergo gaude* motettában, hanem a motetta-irodalomban szinte mindig – többrétegű. Többrétegű már csak a több szöveg miatt is, melyek összeolvasva nem-leírt értelmezési lehetőségeket is felvetnek. De a vizsgálandó rétegek közé tartozik a zenei hangok, időtartamok, mennyiségek szimbolikája is, melyek semmivel sem kevésbé fontosak, mint a szövegi szimbolika, és amelyek értelmezési nehézségük ellenére koherens módon illeszkednek a motetta alaptémájához. Ez akkor is igaz, ha hosszas kutatás után a műben végül olyan üzeneteket is találunk, melyek első ránézésre akár egymással tökéletesen ellentétesnek is mutatkozhatnak. Esetünkben éppen erről van szó. A *Vasilissa ergo gaude* egyik üzenete a szövegből egyszerűen kiolvasható, szabad róla beszélni 1420-ban Riminiben nyíltan is, sőt mi több, *kell* róla beszélni: Cleophe örömteli esküvője Theodoros Palaiologossal; a másik üzenet rejtett, beszélni éppenséggel *lehetne* róla, de *főlsleges*, hiszen mindenki számára természetes és fundamentális: a hercegnő Szűz Máriának, mint a szent nőiség ősképeinek örököse, aki egyfelől úrnő, másfelől a kereszténységért áldozatot vállaló hősnő is egyben; a harmadik üzenetről *tilos* beszélni, annak ellenére, hogy *mindenki tisztában van vele*: Cleophe és Szent Szabina sorsa összefonódik az áldozathozatal tényében. Cleophe áldozata egyszerre irányul a két egyház vágyott egységére és Európa török elleni küzdelmének sikerére. A Riminiben tartott ünnepség tehát minden bizonnyal gyászünnep volt, erre azonban semmilyen konkrét adatunk nincs, kizárólag a *Vasilissa ergo gaude* motetta cantus firmus választása és a mű belső szimbolikája.

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.

JELEN 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

ÚNKP Új Nemzeti
Kiválóság Program

Függelék I. Concupivit rex – graduale (Liber Usualis)

Gradual originally of St. Sabina, August 29.

Grad. I



C Oncupí- vit * Rex



de- có-rem tú- um, quó-



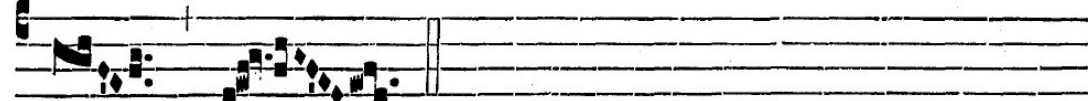
ni- am í-pse est Dómi- nus tú- us.



∿. Audi, fí- li- a, et víde,



et inclí- na * áurem tú-



am.

The King hath greatly desired thy beauty, for he is the Lord thy God. ∿. Hearken, O daughter, and see, and incline thy ear.
Ps. 44, 12, 11.

Függelék II. Theodoros Palaiologos levele V. Mártonnak

Theodorus Paleologus Porphyrogenitus, Moree despotus etc.

Cupientes serenissimam dominam, carissimam consortem nostram futuram, dominam Cleope de Malatestis, dom apud nos fuerit, in omnibus que ad suam pariter quam nostram honestatem pretendant et decorem, consolatione et gaudio semper reffici, et in hiis maxime que puritatem et integritatem sue devotionis et conscientie concernant; sibi tenore presentium, et pro ea spectabili militi domino Mastino de Capitaneis de Burgo Sacri Sepulcri, honorabili procuratori et oratori suo, promittimus ipsam dominam, iuxta nutum et placitum eius, in consueta devotione sua circa divinum cultum, et aliis omnibus que suam respiciant conscientiam manere et conservare permittere; et mores et cerimonias omnes Romane Ecclesie in quibus educata est, pro se et suis omnibus consentire quod teneat et conservet; et capellanum habeat, qui sibi et suis, secundum Romanam Ecclesiam, continuo in divinis et spiritualibus omnibus celebret et ministret, et ipsam vel suos ab eisdem non distrahere aut querere, remove, directe vel indirecte. Et non tantum in spiritualibus, sed in temporalibus quoque contenti erimus, quod rictus et mores suos ytallicos, secundum quod affectare dicitur, teneat et conservet. Promittimus insuper per nos et heredes nostros, quod si casus contingeret, quem Deus avertat, quod nos, vivente ipsa, a seculo migraremus, in suo nutu et libera voluntate stabit, reddere posse ad partes et consortes suos, et quantocumque decreverit, sibi licebit et permittetur redditum facere cum dotibus, arnisis et bonis suis, et a nullo sibi denegabitur vel contradicetur ymmo iuxta mores Imperialis domus nostre, omne possibili honore et comitiva comitabitur et reducetur.

In quorum fidem et certitudinem sibi presentes litteras nostras fieri fecimus, consueti sigili nostri argentei circumaurati, more sollito, nostro Despotati munimine validatas, propria manu nostra rubeis litteris grecis subscriptas, iuxta morem nostrum predictum.

Date in palatio residencie nostre civitatis Ministralis, anno a creacione mundi sex milibus nonigentis viginti septem, incarnationis vero sive nativitatis Domini nostri Jesu Christi millesimo quadringentesimo decimo nono, indicione XII, die vigesissima nona Madij.

Θεόδωρος ἐν Χριστῷ τῷ υεῶ εὐσεβῆς δεσπότης Παλαιολόγος ὁ πορφυρογέννητος.

Függelék III. Korabeli teológiai írások részletei az Egy-ről

Pseudo-Dionüsziosz Areopagitész (Areopagita Szent Dénes): Az isteni nevekről – részlet
(Vassányi Miklós fordítása)

Haladjunk előre értekezésünk célkitűzése felé, a nekünk lehetséges mértékben kifejtve az isteni elkülönülés közös és egységes neveit. S hogy sorjában mindent világosan meghatározzunk előre, isteni elkülönülésnek [διάκρισινθειῶν] – mint már mondtuk – az isteni princípium jóhoz illő megnyilvánulásait [προόδους] nevezzük. Hisz ez – amennyiben minden létezőnek ajándéku adja és reájuk önti a minden jóban való részesüléseket – egyrészt az egységre jellemző módon elkülönül, másrészt *egy* létére megszorodik, s megsokasodik anélkül, hogy az egységtől elválna. Szóval miután az Isten lényegfeletti módon létezik, de a létet adja a létezőknek, és létrehozza az összes lényeket, sokasodni mondjuk őt, mert Ő azáltal az Egy, hogy önmagából hozza elő a sok létezőt, bár semmivel sem kevésbé marad *egy* a sokasodás során, egységes a megnyilvánulás folyamán, és telített az elkülönülésben, amennyiben minden létezőtől lényegfeletti módon elhatárolódik [ἐξηρημένον], s a mindenséget egységesen hozza elő, és kisebbedés nélkül árasztja ki fogyatkozhatatlan önközléseit [αὐτοῦ μεταδόσεων]. De bár egység is, és bár minden résznek és egésznek s egynek és sokaságnak ad az egységből, mégis ugyanúgy lényegfeletti módon *egy*, mivel se a sokaságnak nem része, sem pedig nem részekből álló egész. S így se nem *egy*, se nem részesül az egységben. Mindezekről távol állván egység az *egy* felett, a létezők számára egység s részek nélküli sokaság [πλήθος ἀμερές], kimeríthetetlenül túltelített, teljesen egység és sokaság, mely létrehoz és beteljesít s fenntart.

Nicolaus Cusanus: De docta ignorantia / A tudós tudatlanság (Erdő Péter fordítása) – részlet (I/5):

Quapropter necessarium est in numero ad minimum deveniri, quo minus esse nequit, uti est unitas. Et quoniam unitati minus esse nequit, erit unitas minimum simpliciter, quod cum maximo coincidit per statim ostensa. Non potest autem unitas numerus esse, quoniam numerus excedens admittens nequaquam simpliciter minimum nec maximum esse potest; sed est principium omnis numeri, quia minimum; est finis omnis numeri, quia maximum. Est igitur unitas absoluta, cui nihil opponitur, ipsa absoluta maximitas, quae est Deus benedictus.

Ezért szükséges, hogy a számban eljussunk egy legkisebbhez, amelynél kisebb nem lehet: ilyen az egység. És mivel az egységnél kisebb nem lehetséges, az egység teljességgel legkisebb lesz. És ez egybeesik a legnagyobbal, ahogy az alább kimutattuk. Az egység azonban nem lehet szám, mert a szám – mivel a meghaladót lehetővé teszi – sohasem lehet teljességgel legnagyobb, vagy legkisebb. Az egység inkább minden szám eredete, mivel legkisebb; és minden szám vége, mivel legnagyobb. Tehát az abszolút egység, amellyel semmi sem állítható szembe, maga az abszolút legnagyobb, aki az áldott Isten.

Felhasznált irodalom:

- Atlas, Allan W.: „Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's »Resvellies vous«.” *Acta Musicologica* 59/2 (1987. 05-08): 111-126.
- Augustinus Hipponensis: In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor. Tractatus 12/2. https://www.augustinus.it/latino/commento_vsg/index2.htm
- Bent, Margaret: „A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style; Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative.” *Musica Disciplina* 41 (1987): 183-201.
- _____ : „Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay, and »Vergene bella«.” In: Fabrice Fitch, Jacobijn Kiel (szerk.): *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- _____ : „Guillaume Dufay and the Early Renaissance” *Early Music* 2/4 (1974. 10.): 218-233.
- Cusanus, Nicolaus: „Sermo VIII/24.” Cusanus Portal; web: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/fw.php?werk=40&lid=51669&ids=428458>
- _____ : „De docta ignorantia I/5.” Cusanus Portal; web: <http://www.cusanus-portal.de/>
- _____ : *A tudós tudatlanság*. Erdő Péter (ford.) Budapest: Kairosz Kiadó, 1999.
- Dobszay László: „A gregorián dallamosság. Dialektusok, repertoárok, variánsok, stílusok.” In: Balogh P. Piusz O. PRÆM. (szerk.): *Bevezetés a gregorián énekbe*. Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2014.
- Du Fay, Guillaume: *Vasilissa ergo gaude*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 02/01 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
- Fallows, David: *Dufay*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- Garland, Lynda: *Questions of Gender in Byzantine Society*. London and New York: Routledge, 2013.
- Le Goff, Jacques: *Értelmiség a középkorban. A nő és a házasság a XII. században*. Budapest: Magvető Kiadó, 1979. 56-59.
- Holford-Strevens, Leofranc: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets.” *Early Music History* 16 (1997.): 97-165.
- Lütteken, Laurenz: „Texkonstruktionen in der isorhythmischen Motetten Guillaume Dufays.” *Revista de Musicología* 16/3 (1993.): 1559-1564.
- Nosow, Robert: „The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia.” *Musica Disciplina* 45 (1991): 221-275.
- Perkins, Leeman L.: „Ockeghem.” *Grove Music Online*
- Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay and the Style of Molinet.” *Early Music* 37/1 (2009. 02): Oxford University Press. 61-72.

- Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171.
- _____ : „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368.
- Powell, Newman W.: „Fibonacci and the Golden Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux.” *Journal of Music Theory* 23/2 (1979. Autumn): 227-273.
- Ronchey, Silvia: „Orthodoxy on Sale: the Last Byzantine, and the Lost Crusade” *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies – London, 21-26, August, 2006*. London: Ashgate, 2006.
- Saint Sabine: Catholic Online: https://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=756
- Saint Seraphia: <https://www.sacred-texts.com/chr/lots/lots277.htm>
- Szent Szabina: Magyar Katolikus Lexikon online: <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szabina.html>
- Suso misztikus írásai* (Kulcsár F. Imre ford.) Budapest: Kairosz Kiadó, 2001.
- Tatlow, Ruth: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today.” *Understanding Bach* (2006. 1): 69-85.
- Trumble, Ernest: „Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »Juvenis qui puellam«.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* (1988/42): 31-82.
- Turner, Charles: „Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450.” *Music Analysis* 10/1/2 (1991. 03-06): 89-124.
- Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306.
- Vassányi Miklós: „Pseudo-Dionüsziosz Areopagitész: Isten nevei I-II” kiadatlan tanulmány. Web: http://www.kre.hu/btk/images/doc/OTKA_Vassanyi-Areopagita-Denes-Isten-nevei-I-II.pdf
- Vikárius László: „Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive – Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” (A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányát átdolgozott változata.)
- Wright, Craig: „Du Fay at Cambrai – Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229.
- _____ : „Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994. Autumn): 395-441.
- Wright, Diana Gilliland: Pavane for a Dead Princess.
<http://surprisedbytime.blogspot.com/2008/07/pavane-for-dead-princess.html>

A *Vasilissa ergo gaude* motetta kézirat forrásainak interneten elérhető faximile kiadásai:

- Bologna Q15: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/>
- Oxford 213: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/>