

Motetta a templomban, templom a motettában Motet in Temple, Temple in Motet

Sándor László (László SÁNDOR)

DLA

sandorlaszlotibor@gmail.com

ABSZTRAKT

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

ABSTRACT

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

1. A KÉSŐ GÓTIKUS TEMPLOM ANTROPOMORFIZMUSA

„E szent templom hatalmas építménye olybá tűnik nekem – akárhányszor csak rátekintek – mintha egy emberi testhez hasonlítana. Mindenekelőtt, ha gondosan megvizsgáljuk az ajtótól a kupola bejáratáig húzódó téglalap alakú területet, mely valójában a templom főhajója, úgy találjuk majd, hogy egy fekvő ember alakjára hasonlít a lábától a válláig. A templom többi része, vagyis a kupola alatt elhelyezkedő terület (a templom keleti vége) a legkevésbé sem különbözik egy emberi test fejtől vállig tartó részétől.” E mondatokat Gianozzo Manetti firenzei születésű fiatal humanista írta le valamikor 1436-ban, nem sokkal a *Santa Maria del Fiore* katedrális felszentelési ünnepsége után. Manetti jelen volt a dómszentelési misén, beszámolója, az *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae* különös intenzitással közvetíti a kor humanista értelmiségijének általános látásmódját.¹

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

Mindezekből következik, hogy az ember kozmikus lény; a középkori teológia az ember isteni származását és e származás következményeit nem győzi eleget hangsúlyozni. Sevillai Szent Izidor a görög hagyomány kozmikus ember-felfogására alapozva és hivatkozva írja a következőket: „A világ a teljes univerzum, ami magában foglalja az eget és a földet. [...] Misztikus értelemben a világ az embert jelenti, mivel a négy elem alkotja, így a négy vérmérséklet jelen van benne egyetlen természetben vegyülve. Amikor a régiek az embert a világ felépítésével összhangban lévőnek tekintették, ugyanakkor a görögök a világot *kozmosznak* nevezték; az embert azonban *mikrokozmosznak* mondták, ami *kis világot* jelent.”² Már Izidornál feltűnik az ember négyes

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

2 San Isidoro de Sevilla (Isidorus Hispalensis): *De natura rerum*. Carolyn Embach (ford.) (ResearchGate, 2017.) A *mikrokozmosz*-elmélet mellett hamar kialakul és párhuzamosan él a *mikrotheos* gondolata is, melynek egyik legkorábbi írott nyoma a Hermész Triszmegisztusz név mögött rejtőző, valószínűleg alexandriai szerző *Asclepius*

természetének kihangsúlyozása, mely mintegy másfél évszázaddal később Hrabanus Maurus *Liber de laudibus Sanctae Crucis* című írásában jut el egyik legköltőibb kibontására. A kereszt négy szára Hrabanus Maurus látványos kalligramjaiban azonosul Ádám nevének betűivel, a négy arkangyal személyével, a négy evangélista állatszimbólumaival, a négy égtájjal és így tovább. A szerző analógialáncolata a teljességre törekszik és feljogosítja az utókort is arra, hogy mindenfajta kereszt alakú formába, így a kitárt karú ember és a kereszthajós templom alakjába is a lehető legtöbb asszociációs lehetőséget lefedő szimbólumhálózatot lássa bele.



Hrabanus Maurus: *Liber de Laudibus Sanctae Crucis* – részlet; Bern, Burgerbibliothek / Cod.9 fol. 11v.

A teológia által ilyen módon megalapozott gondolati rendszert az építészet tudományában és terminológiájával az i. e. 1. században élt római építész, Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio) közvetíti a középkori Európa számára. A fenti analógialáncolat alapján a világegyetem rendjét fizikai lényében is megjelenítő, sőt hordozó ember teste Vitruvius *10 könyv az építészetéről* c. munkájában is a templomépítészet formai alapjaként jelenik meg. „Egyetlen templom alakja sem felel meg szimmetria és arányosság nélkül, és ha nem viseli magán – deli termetű férfihoz hasonlóan – a testalkatnak helyes képét.”³ Ebből magától értetődően következik, hogy mivel az emberi test tagokból áll, analóg módon a templomépület részei is tagoknak tekinthetők egy elképzelt testen, melyek között az antropomorfizmus elvéből kiindulva megfelelő összhang és arányosság kell megvalósuljon. Vitruvius terminológiájában a *symmetria* az épület különböző

című írásának „harmadik isten” fogalmában található. A Teremtő Isten után Hermész Triszmegisztusz szerint másodikként találjuk a természetet – voltaképpen az egész világegyetemet – mely hírt ad elgondolhatatlan és felfoghatatlan Teremtőjéről. Ő a „második isten”. A „harmadik isten” maga az ember, aki egyrésztől leképezi mindkettőt, lényében megjeleníti a világegyetemet, és visszatükrözi a Teremtő arcképét, másrésztől maga is teremteni képes, alkotó gondolatokat hozhat létre, mely gondolatok maguk is mikrokozmoszok, kis egészek. Cusanus Hermész Triszmegisztuszra hivatkozva az embert már *második istenként* jelöli *De Beryllo* című fiatalkori írásában.

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

tagjainak harmonikus összemérhetőségét és összeilleszthetőségét jelenti, ami nélkül az emberi test mintája alapján realizálódó épület nem volna elegendően mikrokozmosz és nem volna a szó legmélyebb értelmében véve *imago mundi*:

...hasonlóképpen pedig a templomok tagjai a legillendőbbben, az egyes részekből vett közös mérték révén meg kell, hogy feleljenek az egész, teljes nagyságnak. [...] Ha tehát a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy tagjai arányukkal egész alakjuknak feleljenek meg, úgy látszik, a régiek jó okkal döntöttek úgy, hogy az épületek felépítése során az egyes tagok szintén pontosan megfeleljenek mértékükkel az egész mű megjelenésének.⁴

Miközben teljesen világos, hogy a templomépítészet formai megtervezettsége az emberi test látható, mérhető, összevethető paraméterein alapul, nem kétséges, hogy az analógia sokkal mélyebben, teológiai, sőt metafizikai szinten is megvalósul. Az eddig hozott példák ezt részben bizonyították is, de arra vonatkozóan, hogy a szimbolika ilyen feltételezett mélysége a 15. századi alkotó számára is egyértelmű, rendelkezésünkre áll egy igen impozáns példa. A budapesti Szabó Ervin Könyvtár tulajdonában lévő 09/2690 jelű kézirat, ismertebb nevén Zichy-kódex 138. fólióján kereszthajós templomalaprajzok vázlatai láthatók, melyek némelyikébe egy-egy kitárt karú emberalak van belerajzolva.⁵ A kódexrajzok templomainak feltűnően nagy kiülésű kereszthajói sejtetik, hogy nem megépítésre szánt templomalaprajzokkal van dolgunk, a rajzoló célja sokkal inkább a szimbolika demonstrálása lehetett. Itt is fel kell tűnjön számunkra, hogy a kitárt karú ember egyrésztől kereszt alakú – még helyesebb, ha úgy fogalmazunk, hogy Krisztus alakú – feje pedig a szentélybe kerül. A fej (elme, szellem, *mens, spiritus*) kapcsolata a szentély misztikus valóságával kihangsúlyozást nyer az apszis öt fia-kápolnájának rajzában: a szóban forgó rajzon az öt érzékszerv mindegyikéhez, a két szemhez, a két fülhöz és az orrhoz tartozik egy-egy fia-kápolna.

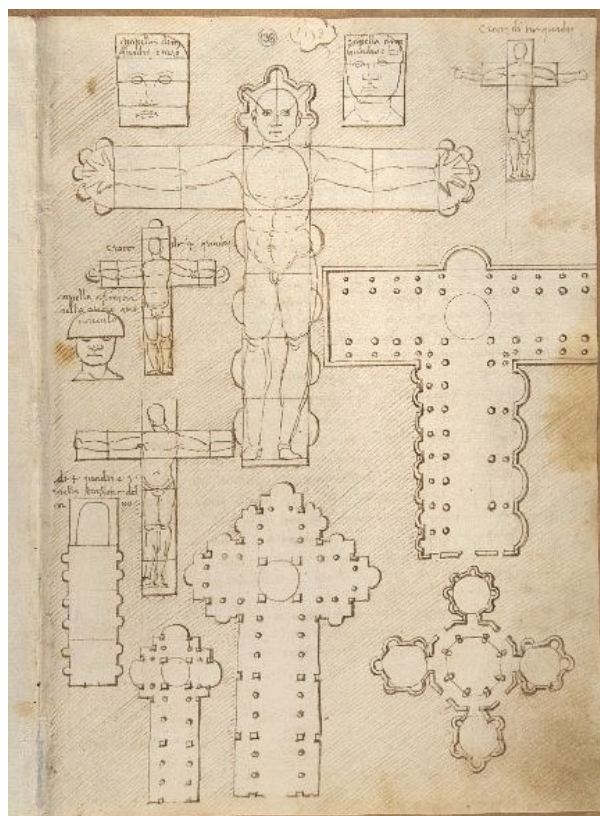
A Zichy-kódexben szereplő rajzok közvetlen szellemi forrásának tekinthető Francesco di Giorgio 1470 körül írott *Trattato di architettura* című műve, melyben a következő mondatok találhatóak:

...minthogy a bazilikának az emberi testhez hasonló mérete és formája van, és minthogy az ember feje annak legfőbb része, így a legnagyobb kápolnát úgy kell formálni, mint a templom fő részét és fejét. És ahogy van öt vonala és része, akként kell öt kápolnának lenni.⁶

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

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

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



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

Forrás: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény.

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

Az eddigiekben vázolt templomszimbolika gondolatrendszeréhez még egy elem társul, mely bizonyos értelemben a legfontosabb tényező ebben a szimbólumcsokorban. A késő középkor, korai reneszánsz legtöbb templomát Szűz Máriának szentelik és róla nevezik el. A templom analóg kapcsolata Szűz Mária személyével és Szűz Mária méhével számunkra furcsának tűnhet, valójában azonban a késő középkori gondolkodás hallatlan következetességének eredménye. A keresztény templom – úgy is mint épület és úgy is mint metafizikai fogalom – Salamon templomában találja előképét. Ahogyan később látni fogjuk, a gótikus katedrálisok méretarányai sok szempontból rímelnek Salamon templomának a Királyok első könyvében feltüntetett méretarányaira, ennél sokkal fontosabb azonban a kétféle templomhagyomány közötti szellemi kapcsolat. A középkor teológusai hangsúlyozzák, hogy Salamon Krisztus előképe, Salamon temploma pedig az Egyház előképe. A salamoni templomban a *Santum Sanctorum* őrzi Isten Igéjét (görög terminológiával

Logosát) a szövetség ládájában, a keresztény templomban pedig a szentélyben lévő tabernákulum őrzi az *Oltáriszentséget*. E nyilvánvaló analógiához társul egy elsőre kevésbé nyilvánvaló, a középkori észjárás számára azonban annál természetesebb tényező: ahogyan a Sanctum Sanctorum Isten Logosát rejti, ugyanúgy hordozta a megtestesült Logoszt, a magzat Jézust Szűz Mária méhe. Ilyen módon válik az egyház Anyaszentegyházzá, a templom, különösen a templom szentélye pedig Szűz Mária méhéné: „Így tehát maga az Egyház is a Vőlegény Krisztus által eljegyzett Szűz” – írja Szent Ágoston.⁷

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

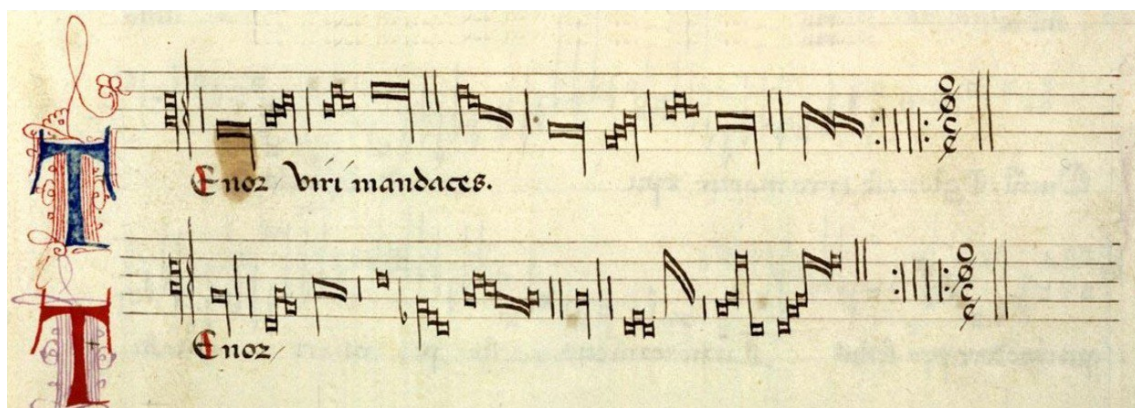
2. DU FAY DÓMSZENTELÉSI MOTETTÁI

1436. március 25-én, az Angyali Üdvözlés ünnepén került sor a *Santa Maria del Fiore* bazilika felszentelésére. Erre az alkalomra Guillaume Du Fay egy – bizonyos vélekedések szerint két – izoritmikus motettát komponált. A *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste*, illetve a *Salve, flos Tuscae gentis / Vos nunc Etruscorum iubar / Viri mendaces* motetták szerkezete és időbeli arányrendszere annyira hasonló, hogy a zenetudomány gyakran vizsgálja őket együtt, feltételezve, hogy nem csak a szerkezet, de a két motetta rendeltetése és „üzenete” is hasonló. Gyakorlatilag bizonyosnak mondható, hogy a *Nuper* a dómszentelési misén hangzott el és igen valószínű, hogy a *Salve* a szentelés napját megelőző délután, a Medici család részvételével megtartott vesperáson szólalt meg.⁸ Minden okunk meg van rá, hogy mindkét motettára a firenzei dómszenteléssel, sőt magával a firenzei dómmal összefüggésben tekintsünk és feltételezzük, hogy e két motetta harmonikusan illeszkedik abba a komplex templomszimbolikai hagyományba, melyet a cikk első részében vázoltunk.

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

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

A két mű hasonló szerkezetének megértéséhez fontos először tisztáznunk, hogy a motetták időbeli arányrendszere mi módon jön létre. A kompozíciós munka kezdetén Du Fay kiválasztotta, majd ritmizálta a cantus firmus-szakaszokat, a *Nuper* esetében ez a templomszentelési mise-introitus első 14 hangja: *Terribilis est locus iste*, a *Salve* esetében pedig a *Circumdederunt me viri mendaces* kezdetű rezponzórium két szava: *virī mendaces*. Mindkét motetta kéziratoss forrásaiban a választott cantus firmus-dallam mindössze egyszer került leírásra, de el lett látva négy különböző menzúrajellel.⁹



Du Fay: *Salve, flos Tuscae gentis* – Tenor I és II. Modena B (α.X.1.11) 68r. Forrás: *Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria*; az Olasz Kulturális Minisztérium engedélyével.¹⁰

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

⁹ A *Nuper rosarum flores* motetta két kéziratoss forrásban maradt fenn, a Modena B (I-Mod α.X.1.11 fol. 70v-71v) és a Trent 92 (I-TRbc MS 1379 [92] fol. 21v-23) kódexekben, míg a *Salve, flos Tuscae gentis* mindössze egyben, a Modena B kódexben (α.X.1.11 fol. 67v-68). A menzúrajelek feltüntetése a *Nuper* kéziratoss forrásaiban kissé másképp alakul, mint ahogyan fent írtam, de a látható javítás (kikaparás, átírás) miatt valószínű, hogy itt nem szerzői szándékkal, hanem kódexmásolói döntéssel van dolgunk. A Modena B (α.X.1.11) kódexben a második oldalon található Tenor 1-2 előtt három, a harmadik oldalon található előtt egy menzúrajel van. A Trent 92-ben két-két menzúrajel szerint oszlik el a cantus firmus a két oldalon.

¹⁰ Su concessione del Ministero della Cultura. *Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Modena*.

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

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

Ennyit a hasonlóságokról, most fordítsuk figyelmünket a különbségekre! A *Salve, flos Tuscae gentis* motetta szakaszaiban mindvégig szól a cantus firmust hordozó Tenor-szólam, a *Nuper* szakaszai ezzel szemben Motetus-Triplum duettekkel indulnak. A *Nuper rosarum flores* duett-szakaszai azonos hosszúságúak a később belépő Tenor-megszólalásokkal, így minden szerkezeti egység két azonos hosszúságú részre tagolódik, egy Tenor nélküli és egy Tenoros szakaszra.¹¹ Rolf Dammann megkapó megfogalmazása szerint e motettában a cantus firmus már akkor is kifejti irányító hatását, amikor még nem is szól, hiszen az ő hossza generálja a duett-szakasz hosszát is¹² Ez a megközelítés éppen amiatt rendkívül találó, mert a gregorián dallam a többszövegű motettákban valóban az univerzális tartalom hordozója, melyet a középkorban egyértelműen nem e világi eredetű, sugalmazott zenei alkotásnak tartottak. Informatív a duett-szakaszok és a velük azonos időtartamú Tenor-szakaszok hossza is: minden duett-szakasz és minden Tenor-szakasz 7 maxima hosszúságú, a 7 maxima pedig tovább osztható 14 longára és 28 brevisre. A duett-Tenor viszonyok tehát minden szakaszban a következőképpen alakulnak: 7-7 maxima, vagy 14-14 longa, vagy 28-28 brevis. Ez a szerkezet fut le négyszer, négy különböző sebességgel. A mű, mintegy ötödik szakaszaként *Amennel* zárul, melynek pontos hossza nehezen meghatározható, úgy

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

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

is fogalmazhatnánk, hogy a mérhetőségen kívül esik.

A *Nuper* két felső szólama latin nyelvű költött szöveget szólaltat meg. A költemény sorszerkezete a korszakban nem ritka trocheikus septenarius szerint rendeződik, a többé-kevésbé trocheikus lüktetésű sorok 7 szótagosak, mely szótagszám időnként egy-egy betoldott „felütés” miatt 8-ra bővül.¹³ Sokatmondó a versszakok elosztása is, a négy versszakos költemény minden strófája 7 soros; ilyen módon a *Nuper* versszerkezete a $4 \times 7 \times 7(8)$ képlettel írható fel.

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

Ismerve a kor alkotói gondolkodásmódját teljes joggal feltételezhetjük, hogy e szimbólumterv az eseménnyel, vagyis a dómszenteléssel a lehető legszorosabb összefüggésben került kialakításra. Az izoritmikus motetta mindenekelőtt alkalmi, reprezentatív műfaj, mely részben többszövegűsége által képes egy adott egyházi-politikai esemény konkrét mozzanatait megénekelni, de egyszersmind a liturgikus cantus firmus segítségével beemelni azt magasabb, szakrális összefüggésrendszerbe. Éppen ezt teszi a *Nuper rosarum flores* motetta is. A felső szólamokban megszólaló költött szöveg mintegy tudósításszerűen utal az 1436-os dómszentelés konkrét körülményeire és bizonyos megelőző mozzanataira; így tudatja velünk – ez a szöveg nyitó gondolata – hogy a szentelési ceremóniát megelőző héten (*nuper: az imént, nemrég*) a pápa egy arany rózsát ajándékozott a firenzei egyházközségnek, pontosabban a *Santa Maria del Fiore* templomnak. A szövegből kiderül a pápa személye is, IV. Jenő, aki ekkor azért tartózkodik Firenzében, mert a Colonnák lázadása elől menekülni volt kénytelen Rómából. A szöveg erre nyilvánvalóan nem térhet ki, de minden jelenlévő tudja, hogy Firenze a pápa maradásában reménykedik, és a *Santa Maria del Fiore* – mely nem mellesleg ebben a pillanatban a világ legnagyobb temploma – akár még a nyugati kereszténység főtemplomává is előléphet. Az arany rózsza a templomszentelési mise megkezdésekor a templom főoltárán illatozik: virágillatú folyadékkal hintették meg a ceremónia megkezdése előtt.¹⁴

Ezen a ponton érdemes rátérnünk arra, hogy a *Nuper* szövege Mária-költemény, az előzőekben taglalt bevezető után a továbbiakban Szűz Máriát szólítja, az ő közbenjárásáért könyörög, nem csupán hálából az új grandiózus templomért, hanem minden firenzei hívő lelki üdvösségéért. Az, hogy az illatos arany rózsza egy valóságos virág illúzióját kelti, nagyon fontos mozzanat. Ebben a pillanatban ugyanis a valóságos rózsza már Mária-attribútum is. A szerelmi költészetben a szerelmes ifjú rózsát ad át szíve választottjának. A középkor gondolkodásának következetessége itt is a végsőkéig elmegy: amennyiben a Mennybevételkor Jézus maga mellé emeli Szűz Máriát és megkoronázza őt Mennyei Királynéjává, ők többé nem anya és gyermeke, hanem jegyespár: sponsa és sponsus, ahogyan az *Énekek Énekében* olvassuk. És valóban, Tinctoris is írja,

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

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

hogy az Énekek Éneke menyasszonya (sponsa) nem más, mint az Egyház, Krisztus jegyese.¹⁵ 1436. március 25-én Mária egy számára ajánlott templomot (*Santa Maria del Fiore: a Virág Szűz Máriája*) „kap ajándékba”, de egyszersmind egy rózsát is, mely illatozik, bár aranyból van.

A *Nuper rosarum flores* motetta számszimbolikája különös gondossággal kapcsolja egybe a templomhagyományt a Mária-tisztelet jelrendszerével és egyben utal a konkrét esemény mozzanataira is. A 7-es számból kell kiindulnunk. Ahogyan említettük, a nyugati templomépítészet Salamon templomának ószövetségi leírásában az ott megjelenő számértékekre is különös figyelmet fordít. A 7-es szám itt egyszerre szerepelhet a salamoni templom 7 pilléréként, mely a későbbi exegézisben a bölcsesség hét pillérévé is átalakul, valamint a templom építésének 7 esztendejeként. Érdekes egybeesés (vajon véletlen?), hogy a firenzei templom éppen 140 évig épült, ami $2 \times 7 \times 10$. 1296-ban, abban az évben, amikor az új templom alapkövét lerakják, Firenzében liturgikus reformot hajtanak végre. E reform egyik eredményeképpen különös lendületet kap a Mária-tisztelet, a *Santa Maria del Fiore* alapkövetétele ennek egyik első markáns jele.¹⁶ 1436-ban tehát nem csak a templom építése 140 éves, hanem a megújult firenzei Mária-tisztelet is. Jól tudjuk, hogy a szentelési ceremónián is külön figyelmet fordítottak a 14-es számnak, többek között szabadon bocsátottak 2×7 elítéltet.¹⁷ Érdemes emlékezetünkbe idézni, hogy a Máté-evangélium nemzetségtáblájában Salamon és Jézus között éppen 2×14 nemzetség telik el. Megjegyzendő végül, hogy a 7-es Mária-szimbólum is, leginkább 4-3-as bontásban.¹⁸

Az előzőekben tárgyalt 7-es szimbolika a motettában – annak szövegében és zenei anyagában – rejtettebben van jelen, mint a 6:4:2:3-as időbeli aránysor. Ez utóbbi a kottaolvasó számára azonnal szemet szúr az egymás fölé helyezett menzúrajelek képében. Nyilvánvaló, hogy a menzúrajelek jelentéstartalma sem merül ki egyszerűen a zenei tempók beállításában, két-két menzúrajel egymáshoz viszonyított aránya szimbolikus is lehet, ahogyan ez a *Nuper* és a *Salve* esetében meglehetősen nyilvánvaló is. A *Nuper* és a *Salve* menzúrajeleiben, azokat tovább egyszerűsítve megkapjuk a püthagoreus alapkonzonanciák arányszámait, melyek e hagyomány nyomán a keresztény gondolkodás számára is a világmindenség teremtő harmóniájának megszólalásai: 1:1, 1:2, 2:3, 3:4. Már Vitruvius kifejti, hogy a legegyszerűbb arányszámokkal felírható zenei alapkonzonanciák rendje tartja pályájukon az égitesteket, ezek „rezdülnek meg” az

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

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

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

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

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

emberi test arányaiban és ezek kell meghatározzák egy épület – különösen a kozmosz és az emberi test mintájára tervezett templomépület – méretarányait is: „Éppen így, közösen fejtegetik a csillagászok és a muzsikások a csillagok vonzódását és az összhangzatok kölcsönös kapcsolatát a *diatessaron* és a *diapente* négyzeteiben és háromszögeiben...”¹⁹ Vitruviusra alapozva a 15. század építészei, Alberti, Palladio és mások előszeretettel hangsúlyozzák az építészettudomány és a zene elválaszthatatlan kapcsolatát, illetve azt az elvárást, miszerint az építésznek érteniük kell a zenéhez is. A gondolatot visszafordítva fogalmazhatunk úgy is, hogy egy izoritmikus motetta szerzője építész módjára tervezi meg zeneművét és éppen úgy, ahogyan a templom tervezője, ő is mindenekelőtt az alapkonzonanciák arányszámait veszi figyelembe a mű nagy időegységeinek meghatározásánál és a menzúrajelek elhelyezésénél.

Mikor a *Santa Maria del Fiore* tervei a 140 évig tartó építkezés során többször módosulnak, nem más célja van e módosításokkal az *Opera del Duomo* tagjainak, minthogy elérjenek egy olyan transzparens arányrendszert, mely a korszak püthagoreus-kozmikus világképével tökéletes összhangot alkot. Egyértelmű, hogy ennek érdekében az épület nagy egészének szerkezetében a fent megjelölt legegyszerűbb arányszámok kell érvényesüljenek. A nyugati templomépítészet ebben a tekintetben is a salamoni templom ószövetségi leírására alapoz, hiszen Salamon templomán is ugyanezek az arányok jelennek meg: a templom egésze 60 könyök hosszú, szélessége 20, magassága 30 könyök; a szentély előtti terület 40 könyök hosszú, a Sanctum Sanctorum alaprajza pedig 20×20 könyöknyi négyzet. Tízfel osztva ugyanezek a számtényezőik alkotják a két dómszentelési motetta szakasz-arányszámait. A firenzei dóm építése közben foganatosított leglátványosabb változtatás egyértelműen a kupola alakjának módosítása félgömből nyolcszögletű csúcsívvé. Így születik meg Neri di Fioravanti kupolaterve, melyet később Brunelleschi valósít meg. Ross King szerint az új kupolaterv sikere többek között abban is áll, hogy a kupolacsúcs magassága ilyen módon eléri a 144 bracciát.²⁰ A 144-es szám éppen az építészeti szimbolikában nyer különös jelentőséget, ugyanis a Jelenések könyvében leírt Új Jeruzsálem falainak hossza 144 sing. Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy a világ ekkor legnagyobb (és legmagasabb) temploma az Új Jeruzsálem méretadatait idézi; Firenze becsvágyának illusztrálására aligha találhatnánk beszédesebb adatot. Marvin Trachtenberg, amerikai építészettörténész jött rá arra az összefüggésre, hogy ha a *Nuper* szakaszarányait összeszorozzuk, 144-et kapunk: $2 \times 3 \times 4 \times 6 = 144$.²¹

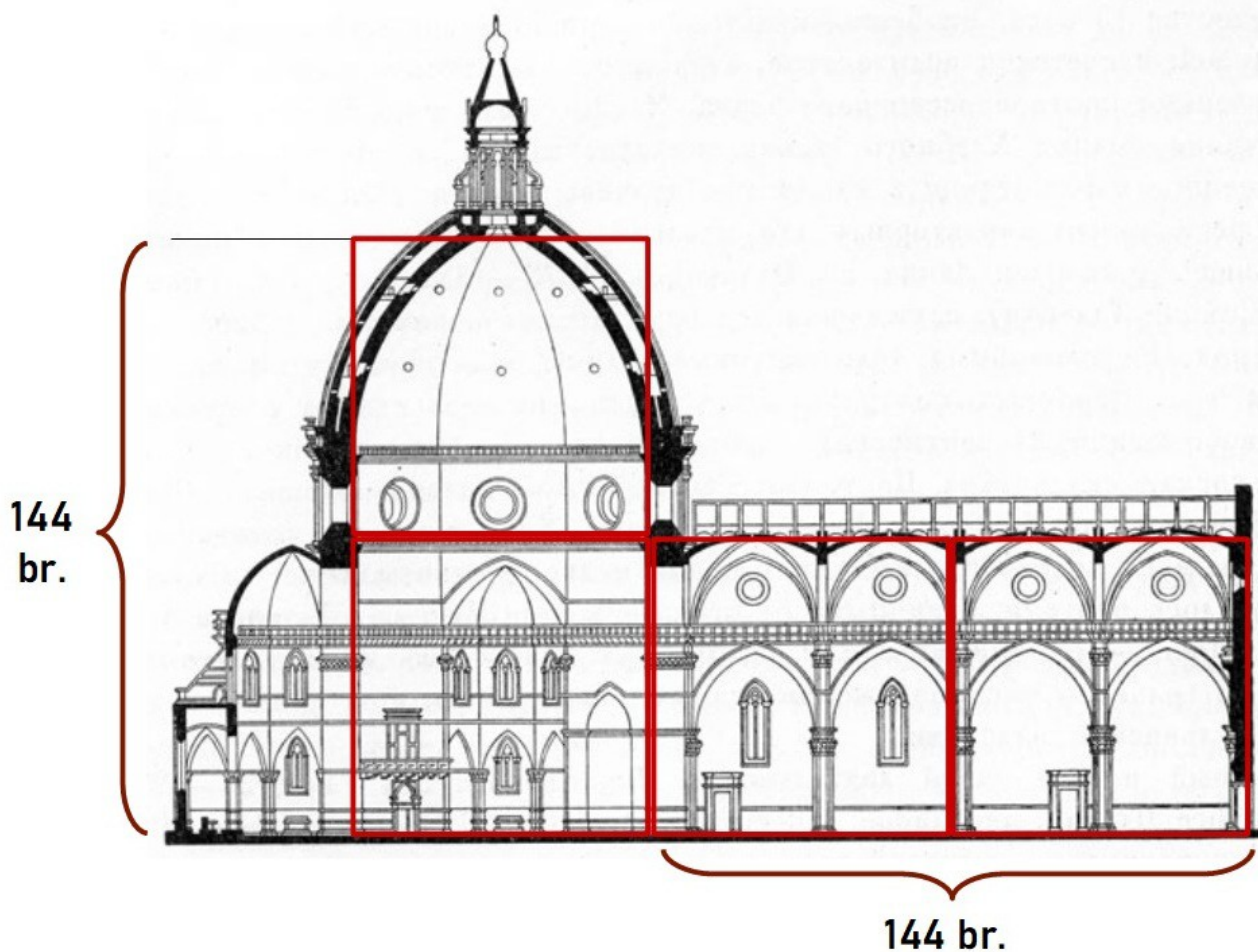
A 144 braccia tehát az új kupolatervvvel olyan alapértékké lép elő, mely alkalmas arra, hogy minden egyéb hosszértéket hozzáigazítsanak. Ennek érdekében módosítják a főhajó hosszát is, mely így ugyancsak 144 braccia lesz, elérve a püthagoreus hagyomány legtökéletesebb arányszámát az

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

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

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

1:1-et. A dóm alapsémája 4 szabályos kockából kirakható a képen látható módon:



E struktúrában az 1:1, az 1:2 és a 2:3 arányok is megjelennek. Ennél tökéletesebb struktúra nem képzelhető el, hiszen a számsor első három számjegye maga a Szentháromság reprezentánsa, ahogyan Szent Ágoston tanítja.²²

Látványos egybeesés, hogy mind a két dómszentelési motetta 4 szakaszból áll, ahogyan 4 épületrészből áll a kereszthajós templom. Ez a megállapítás nem jelenti azt természetesen, hogy a motetta szakaszainak meg kellene feleltetnünk egy-egy konkrét templomhajót. De ahogyan eljátszottunk azzal a gondolattal, hogy egy korabeli hívő a templomajtótól a templom belseje felé közeledik, miközben jelképesen önmaga belső valósága felé tesz jelentős lépéseket, egy templomszentelési motettára is rátekinthetünk hasonlóképpen. A *Nuper* motettában a szöveg elosztása egyáltalán nem egyenletes, a darab első szakaszában a költeménynek majdnem a fele elhangzik, az énekesek szinte recitálják a mondatokat, majd a zenei anyagban előre haladva egyre több és egyre hosszabb melizmatikus szakasz következik, később ismét egyre több és egyre hosszabb teljesen szöveg nélküli frázist hallunk. Tudjuk, hogy a boethiusi zenefelfogás és az ő nyomán a későbbi teoretikusok meghatározása is a szöveg nélkül énekelt zenét tartotta a legszellemibb, legspirituálisabb zenei megnyilvánulásnak. A *Nuper* „dramaturgiája” a konkrét mondanivaló elrecitálásától a teljesen elvont módon szellemi, szövegtelen éneklésig vezető utat járja be, melynek végét egy meghatározhatatlan hosszúságú, vagyis az addigi időkeretből kilépő

²² Augustinus Hipponensis: *De Trinitate*. <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>

Amen-szakasz alkotja. A konkrétól az elvonatkoztatottig, az objektívól a spirituálisig, a bárki által látogatható főhajótól a csak kevesek számára hozzáférhető szentélyig tartó ösvényen haladunk végig. Mindez persze csak játék a gondolatokkal, egyfajta szabad asszociáció, de a kor gondolkodásának ismeretében talán mégsem nélkülöz minden alapot. Hogy mennyire nem, azt ismét Manetti fültanúi beszámolójának mondatai bizonyítják; ezeket olvasva úgy tűnik, a motetta valóban valami hasonló lelki-szellemi úton járásra hív:

„[...] az összhangzatok leírhatatlan édességű harmóniája szólalt meg a bazilika minden pontján, hogy mindenki azt hitte, az angyali és égi zene, a túlvilág paradicsomi éneke érkezett el a földre.”²³

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

IRODALOM

Augustinus: *De Sancta Virginitate*. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

San Isidoro de Sevilla (Isidorus Hispalensis): *De natura rerum*. Carolyn Embach (ford.) Research Gate, 2017.

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

Tinctoris, Johannes: *De inventione et usu musicae*.

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

Trachtenberg, Marvin: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's „Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence.” *Renaissance Quarterly* 54/3 (2001. Autumn): 740-775.

Vitruvius, Marcus Pollio: *10 könyv az építészetéről*. Gulyás Dénes (ford.) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.

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

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