

Sándor László:

Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen

a személyesség nyomai Du Fay *Ave regina caelorum*-kompozícióiban



2019-2024
Nagykovácsi

Sándor László:

Ki szemlélődése tárgyában elmerülve megpihen

a személyesség nyomai Du Fay *Ave regina caelorum*-kompozícióiban

Bevezetés

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

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

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

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

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

A személyesség szempontjából vizsgált zenetörténeti folyamat korszakolása viszonylag könnyedén veti fel a hármas felosztás lehetőségét. Ennek értelmében a nyugati zene történetének

3 A kérdést, nevezetesen, hogy elfogadjuk-e a romantika művészetét alapvetően önkifejező művészetnek, ebben az esetben nyitva hagyom, bár a zeneszerzés folyamatosan változó eszköztára szolgálhat némi adalékkal a kérdés szempontjából. A változás legfontosabb sarokpontját hozzávetőlegesen a 16. század első harmadára helyezhetjük. Ekkor jelennek meg az európai műzenében azok az elemek, amelyeket a német zenetudomány utólag *affektusoknak* nevezett el. A szófésztés, az úgynevezett *figura* (ide értve a dallamrajzolatok vizuális megjelenésének szimbolikus lehetőségeit is), az érzelmi impulzusok kifejezéséért és felébresztéséért felelős *affektus* és minden egyéb zenei-retorikus eszköz a szakmabeliek számára jól ismert. Az is köztudott, hogy az opera nem létezhetne az affektív zenei eszköztár nélkül, sőt éppen az opera az, amely a leghatékonyabban terjeszti és tanítja az affektus-nyelvet a zenehallgatók körében. Az *önkifejezés* szó e zeneszerzés-technikai változás tükrében értelmezendő. Az *önkifejezés* ugyanis még az alkotónak az alkotásától való egyfajta elválaszthatatlanságát feltételezi, de a művész és a mű „kommunikációja” itt már csupán az alkotó emocionális állapota iránt érdeklődik. Az önkifejezés tehát sokkal inkább ön-érzelem-kifejezés, vagyis nem az alkotó teljes egzisztenciája és egész lénye (individuum: in-dividuum = oszthatatlan) fejeződik ki, csupán annak pillanatnyi érzelmi állapota. A romantika önkifejező esztétikája magától értetődően a lehető legszorosabb kapcsolatban van az opera fejlődésével, hiszen az opera zenei gondolatainak elsődleges célja az adott szereplő érzelmi állapotának kifejezése. Fontos hangsúlyozni, hogy az affektus megjelenése a művészi szemlélet és önszemlélet megváltozásának *következménye*, és ebből a szempontból igen beszédes tény, hogy a késő-középkorban affektusok még nem léteznek. A témáról bővebben l.: Buelow, George J.: „Affektenlehre (Theory of the Affects).” és Wilson, Blake, Buelow, George J., Hoyt, Peter A.: „Rhetoric and Music.” *Grove Music Online*:

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

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

továbbá: Bartel, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1997.)

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

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

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

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

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

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

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

7 A kérdést kétféleképpen szükséges feltennünk. Az egyik úgy hangzik, hogy Mozart *Requiemje* objektíve (vagy inkább szubjektíve) szolgálhatta-e szerzője lelki üdvét, vagy szolgálhatná-e bárki másét, egyszerűbben fogalmazva: maguk a leírt és megszólaló hangok alkalmasak-e spirituális hatás kiváltására. E kérdés megválaszolása elsősorban a teológia hatáskörébe tartozna, ennek ellenére sokkal gyakrabban keresik rá a választ zeneszerzők és egyházzeneészek. A másik kérdésfeltevés a következő: Mozart maga remélt-e a mű kapcsán önmaga számára spirituális segítséget, szándékában állt-e a *Requiemet* saját lelki üdve érdekében is használni; és ezzel összefüggésben: elhangzott-e Mozart *Requiemje* szerzője gyászszertartásán? Az utóbbi részkérdésre tudjuk a választ: nem (rendelkezésünkre áll egy adat arról, hogy Mozart betegágya mellett kollégái végigénekeltek neki a *Requiem* addig elkészült tételeinek énekszólamait, beleértve a *Lacrimosa* első 8 ütemét is; Mozart tehát hallhatta a gyászmise hangjait – ha csak az énekszólamait is – és a jelenlévők tanúsága szerint az élmény igen erős érzelmi reakciót váltott ki belőle). Tekintettel Mozart köztudott szabadkőműves kötődéseire, valamint egyházellenes nézeteire a klérus vonakodott a szerző haldoklása, halála és temetése körül megjelenni és a szentségeket kiszolgáltatni, csupán a holttest beszentelésére került sor a Stephansdom egyik kápolnájában. Az utolsó levelekből azonban sejthető, hogy maga Mozart valamifajta szakrális kapaszkodóként is tekintett a gyászmiséjére, de nem a saját gyászszertartásán történő felhangzás tekintetében – ebben nem is reménykedhetett – hanem csupán a komponálási erőfeszítés és a téma spirituális tartalma miatt. Úgy tűnik, a két feltevés közül az első lényegesen fontosabb, már csak azért is, mert nem vállalkozhatunk annak az igen kényes kérdésnek a megválaszolására, hogy az egyéni szándék és tudás a leírt hangok természetéből fakadó hatásmechanizmusától elválasztható-e vagy sem.

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

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

Stravinsky szerint tehát a liturgikus zene a legnagyobb mértékben felelős azért, hogy a liturgiában résztvevő ember személyes érintettsége ne rekedjen meg az illető érzelmi aktivitásánál, hanem azon túllépve, akár az érzelmi működését el is csendesítve, mélyebb tudati szintekhez jusson, vagyis „közvetlenül a szellemhez folyamodjon”. Itt fontos hozzátennünk azt is, hogy Stravinsky maga ekkor már jó ideje az orosz ortodox egyház tagjaként gyakorolja vallását, tehát abban a kérdésben, amire többek között *Miséje* által ad zenei választ, maga is személyesen érintett.¹¹

Valószínű, hogy a kérdést nem az életrajzi adatok, hanem sokkal inkább maguk a hangok dönthetik el. L. Solomon, Maynard: *Mozart*. Barabás András (ford.) (Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.) 535-555.

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

9 L. a 3. lábjegyzetet!

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

11 Ezen a ponton fontos hangsúlyoznom, hogy a rokokó, bécsi klasszika, romantika mise-kompozícióinak esetében magától értetődően nem azok mesterségbeli minőségéről gondolkodom – ezt nem is tehetném – hanem kizárólag azok liturgikus használhatóságáról. Bár kétségtelen, hogy szerzőik ezeket a miséket egyházi megrendelésre, tehát

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

A XVII-XIX. században az előadói apparátus is úgy alakult – professzionista együttesek néhány nagymisén, egyetlen kántor a számos kismisén – hogy helye a megújult liturgiában problematikussá vált. Hozzájárultak ehhez zenei sajátosságai: a művek a liturgia drámai alkatába nehezen beilleszthető, koncertszerű előadást igénylő alkata; a liturgia által szabott időt messze meghaladó tartama; az objektív, szakrális hangzást megtörő stílusok (szubjektív lírai hang, patetikus, szentimentális programzenei vonások, stb.; „teatralitás”, ahogy X. Pius motu proprioja egy szóba foglalta).¹³

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

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

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

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

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

14 Noha az affektus feltűnésére éppen Du Fay-nál fogunk látni egy egészen elgondolkodtató példát.

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

1. A motetták

Du Fay három művet komponált *Ave regina caelorum* szövegkezdettel, ebből kettő, időrendben a második és a harmadik idézi az *Ave regina caelorum* antifóna-dallamot. Az *Ave regina caelorum* antifóna egyike volt a korszak legelterjedtebb és legnépszerűbb Mária-énekeinek és a liturgikus év számos pontján, továbbá votív alkalmakkor is énekelték. Az évkör ünneprendjében a nagyböjti időszak fontos Mária-antifónája volt, február 2-től a Nagyhét szerdájáig (ezt a modern liturgikus gyakorlat is megtartotta), de előfordult a napi zsoltosma énekei között is.¹⁶ Tudjuk ugyanakkor, hogy az *Ave regina caelorum* antifóna-dallam részben a szöveg bizonyos allúziói miatt a Mennybevétel ünnepéhez is kötődik.

Ave regina caelorum,	Üdvözlégy mennyek királynéja,
Ave Domina Angelorum:	Üdvözlégy angyalok úrnője:
Salve, radix sancta,	Üdvözlégy szent gyökér
Ex qua mundo lux est orta:	Ki fényeddel elárasztod a világot:
Gaude gloriosa,	Örülj dicsőséges,
Super omnes speciosa:	Mindenek felett gyönyörűsége:
Vale, valde decora,	Isten veled, szépséges,
Et pro nobis semper Christum exora.	És könyörögj értünk mindig Krisztushoz!
(Alleluia.)	(Alleluia.) ¹⁷

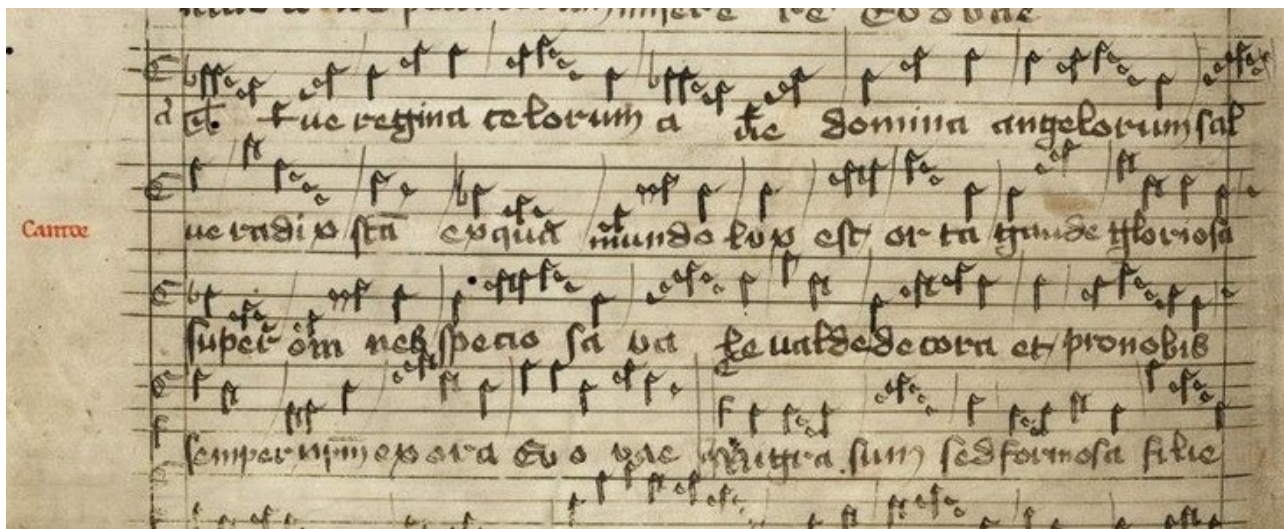
A szenthagyomány logikája teljesen érthető módon látja meg Mária mennybéli megkoronázásában az Istenanya üdvörténeti szerepének egyetlen lehetséges végkifejletét. A Mennybevétel misztériuma kizárólag a megkoronázott Szűz Mária, Mennyek Királynéja, „regina caelorum” képében teljesebbé válhat. Ezt a megközelítést az antifóna szövegének utolsó két sora is indokolja: az „Isten veled” legpontosabb fordítása az „Élj boldogan” lehetne, tekintettel arra, hogy a *vale* szó *valeo* alakja „jól van”, „egészséges”, „boldog” jelentésekkel bír. E búcsúszó nyilvánvalóan a Mennyek Országába „távozó”, ilyen módon a mennyei *boldogságot* elnyerő Szűz Máriának szól, aki Szent Fiához való közvetlen, metafizikai közelségéből eredően képes „könyörögni értünk mindig Krisztushoz”. A vers utolsó két sorának búcsú-geisztusa érthetővé teszi az antifóna elhelyezését a nagyböjti és nagyheti időszakban, illetve – ahogyan később látni fogjuk – Du Fay *Missa Ave regina caelorum*ának cantus firmus választását is több szinten indokolja. A mennyben megkoronázott Szűzanya képe teszi különösen alkalmassá az *Ave regina caelorum*-dallamot az úgynevezett votív liturgiákon történő megszólalásra, mely liturgiák előszeretettel építik be énekanyagukba a négy legfontosabb Mária-antifónát. A votív, illetve alapítványi szertartások kialakulásáról és mibenlétéről hamarosan részletesebben is szó esik, itt csupán e szertartások

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

17 Az *Alleluja* a nagyböjti időszakban értelemeszerűen elmarad.

egyetlen aspektusát célszerű kiemelni, nevezetesen azt, hogy ezek a megrendelő, vagy valamely hozzá közel álló eltávozott személy lelki üdvének érdekében alapítatnak, tematikájuk ilyen módon halál utáni létállapot felé irányul. A vers szövegében egyes szám második személyben megszólaló imádkozó átvitt értelemben „átlát” a földi világból a Mennyek Országába, ahol pillantása a megkoronázott Szűz Márián állapodik meg.

Az antifóna központi jelentősége különösen szembetűnő a Cambrai-i katedrális liturgikus szokásaiban. Az 1460-as évek elején a Cambrai-i templom énekanyagában több változtatást is foganatosítottak – valószínűleg Du Fay utasítására –, többek között régóta használt dallamokat újjakkal helyettesítettek. Ilyen módon került be az énekeskönyvekbe a *regina caeli laetare* offertorium-dallam két polifon feldolgozása is (Regis és Du Fay), mely szövegében ugyancsak a Mennyben megkoronázott Királynő képét idézi. A liturgikus változtatások összefüggésben lehetnek a templom közelgő felszentelésével, hiszen a Máriának szentelendő Cambrai-i katedrális (*Notre Dame Sainte Marie de Cambrai*) főünnepé éppen a Mennybevétel, augusztus 15-e volt.¹⁸ Anélkül, hogy túlzottan előreszaladnánk érdemes megjegyezni, hogy a *Missa Ave regina caelorum* elhangzása alkalmi körüli bizonytalanság részben éppen a cantus firmus változatos funkcionalitásával függ össze, az *Ave regina caelorum* antifóna ugyanis egyszerre alkalmas votív szertartáson, illetve számos egyéb ünnepi misén, akár templomszentelési liturgiában történő megszólalásra, más szóval *személyes és közösségi* használatra egyaránt megfelelő.



1. kép: *Ave regina caelorum* – antifóna; D-KA Aug. LX fol. 236v 12. század

Az *Ave regina caelorum* antifóna és egyáltalán maga a Mária-tisztelet nem csupán a Cambrai-i egyházközösség számára volt kiemelten fontos, hanem különös jelentősége volt Du Fay életében is. Az általa írott Mária-kompozíciók, motetták, dal-letétek, misék nagy száma önmagában nem szokatlan, a 15. századi egyházi műzene megszokott gyakorlatával megegyezik a Mária-

¹⁸ Planchart, Alejandro Enrique: „Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171. 141.

szövegek megzenésítésének és a Mária-antifónák cantus firmusként való használatának gyakorisága. 1457-ben a Cambrai-i liturgikus reformokhoz kapcsolódóan történik ugyanakkor Du Fay egyházzenei praxisában egy olyan mozzanat, ami aligha magyarázható pusztán a kor vallásos szokásával, nevezetesen egy új Mária-ünnep, a *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* bevezetése. E liturgikus „tett” jelentősége és fajsúlya messze túlszárnyalja a kor egyébként általánosan jellemző lelkesedését a Mária-tisztelet különböző formái iránt. A *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* alapítója és az alapításhoz szükséges pénzalap előteremtője Michael de Beringhen, Cambrai-i kanonok, aki végrendeletében rögzíti alapítási szándékát. A liturgia összeállításával és a szövegek megírásával Beringhen Gilles Carlier-t, Cambrai-i esperest bízta meg, a kész szövegek alapján pedig az ekkor éppen a Savoyai udvarnál tartózkodó Du Fay komponálja a liturgikus dallamokat; ezek magukban foglalják az ünnephez kapcsolódó mise ordináriumait és propriumait, valamint a teljes zsoltos énekanyagát is.¹⁹

Mondani sem kell, hogy mennyiségét tekintve is óriási munkáról van szó, önkéntelenül is felmerül a kérdés, mi indíthatta e jeles egyházi személyeket egy ilyen fajsúlyú döntés meghozatalára. Az ok az 1453-ban elszenvedett tragédia, Bizánc eleste és a veszteség által generált általános trauma, mely által a nyugati világ szembesülni volt kénytelen saját gyengeségével és gyarlóságával. Nyugat-Európa a bekövetkezett tragédiát ugyanakkor nem gondolta orvosolhatatlannak és visszafordíthatatlannak – ezt bizonyítja az Aranygyapjas Lovagrend megalapítása is, melyről a *Missa Ave regina caelorum* kapcsán még lesz szó –, a török elleni harc sikere érdekében legtöbbször megszólított égi közbenjáró pedig itt is, mint oly sok esetben, Szűz Mária. A *Recollectio* mintegy megkoronázza és összefogja a 15. század közepére általánosan elfogadottá vált és Európa-szerte megtartott hat Mária-ünnepet: Szeplőtelen fogantatás, Mária megtisztulása (Gyertyaszentelő Boldogasszony), Angyali Üdvözet (Gyümölcstőlő Boldogasszony), Vizitáció, Mennybevétel (Nagyboldogasszony), Mária születése (Kisboldogasszony). A 6 Mária-ünnep kiegészítése még eggyel, vagyis a 6 + 1-es viszonylat kialakítása magától értetődően megengedi, sőt megköveteli a szimbolikus értelmezés lehetőségének felvetését. A 6-os és az 1-es viszonya a teremtés 6 + 1 napjának számviszonylata, melynek egyik központi jelentése éppen abban áll, hogy a 6 nap Isten megpihenésének 1 napja által válik beteljesedetté. A *Recollectio* bevezetése a 6 Mária-ünnepet kiegészíti, „beteljesíti”, így a nagy Mária-ünnepek számát 7-re növeli, eljutva ezzel Szűz Mária legelterjedtebb számszimbólumához.

Tudjuk jól, hogy a késő középkori alkotó ember nem ritkán fogott bele hatalmas ívű, már-már emberfeletti méretű vállalkozásokba. Tisztában volt azzal, hogy e munkák végeredményét nem biztos, hogy látni fogja, vállalkozásának határai könnyen túlnőhetik az emberi élet időbeli kereteit. Nem érte meg az építkezés befejezését számos gótikus templom tervezője, és nem érte meg a *Choralis Constantinus* befejezését Heinrich Isaac sem. Azon túlmenően, hogy a késő középkori művész e különös szépségű becsvágya az emberi létezés határain túltekintő szemlélet ékes bizonyítéka, a katedrálisok építése és a liturgikus ciklusok végigkomponálása az érett skolasztika

19 Hagg, Barbara: „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988): 361-373. 362.

egy sajátos jelenségével is analógiába állítható, nevezetesen a teológiai *summák* írásával.²⁰ Nem alaptalan a *Recollectio* énekanyagának megalkotását valamifajta *summának* tekinteni. A *summa* Finály Henrik latin szótára szerint *összeget, összességet* jelent. Szokás *kivonatként* is fordítani abban az értelemben, hogy a mérhetetlen tudásnak az ember által belátható és befogadható kivonatát esszenciálisan tartalmazó *lényeg, koncentrátum*. A *Recollectio*, ahogyan a neve is mutatja inkább az *összeg, összesség* értelmében vett *summa*. Az 1440-es és 50-es évek fordulójától kezdve Du Fay több, hasonlóan átfogó, *summa-szerű* munkába fog bele, jól látható, hogy személyisége és irányultsága élete második felében a nagyszabású, összegző, tanulságokat levonó és ebben a megközelítésben *lezáró* jellegű feladatok felé fordul. *Summa* az Aranygyapjas Lovagrend teljes heti mise-ordinárium és -*proprium* ciklusának megírása, de *summa* a Cambrai-i kóruskönyv Du Fay felügyelete és útmutatása szerint történő újraírása, valamint – ahogyan későbbiekben látni fogjuk – bizonyos értelemben az *Ave regina caelorum III* motetta és a *Missa Ave regina caelorum* megkomponálása is. Du Fay személyiségének összegző és lezáró arculata jut érvényre az izoritmikus motetta műfajában is, melynek ő maga az utolsó képviselője. Késői motettáiban, valamint a zenetörténet utolsó izoritmikus motettája, a *Fulgens iubar* után írott más műfajú, de lényegében motetta-szerűen megszerkesztett darabokban a művek egyébként kétségtelen modernitása ellenére is a műfaj két-évszázados tapasztalatainak tanulságait vonja le.²¹ Látni fogjuk, hogy a motettakomponálás teljes tapasztalatanyagának különös szépségű kivonata, *summája* éppen az *Ave regina caelorum III* motetta.

Az első *Ave regina caelorum* kompozíciót stiláris jegyei alapján 1426 környékére datálhatjuk, bár pontos keletkezési dátuma és elhangzási alkalmá nem ismert.²² A mű megírásának személyes okaival kapcsolatban még csak találgatásokba sem bocsátkozhatunk, legfeljebb az 1426-os év körüli időszak életrajzi kontextusát tudjuk megvizsgálni. Du Fay ekkor 29 éves és kevéssel papszentelése előtt áll. A felszentelésre valamikor 1427. április 27-e és 1428. március 24-e között került sor; az első dátummal még mint diakónust, a másodikkal már mint felszentelt papot említi a St Géry templom jegyzőkönyve.²³ 1425 tavaszától 1426 elejéig Du Fay Laonban tartózkodik, ahol dalok, ballade-ok, cantilena-motetták és mise-ordinárium tételek kerülnek ki keze alól. Planchart gyanítja, hogy a Laonban született dalok és ballade-ok szerelmi szövegeinek tartalma ebben az esetben túlmutat a kor szokványos világi költészetének pusztán irodalmi frázisain. Több jel árulkodik arról, hogy e ballade-ok, a *Ce jour le doibt*, a *Ma belle dame souveraine*, és a *Je me complains* szövege egy konkrét hölgy személyére utal, aki felé Du Fay gyengéd érzelmeket táplált.²⁴ Ennek tudatában az a mozzanat, hogy Louis Alemann a fiatal diakónust váratlanul magával viszi Bolognába, az eset leglogikusabb és leghatékonyabb megoldásának, hogy úgy mondjam, Du Fay

20 E párhuzamot Erwin Panofsky is megvonta: Panofsky, Erwin: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Szegedy-Maszák Mihály (ford.) (Budapest: Corvina Kiadó, 1986.)

21 A témával kapcsolatban l. Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. évf. (2019/6). 1-2.
http://www.parlando.hu/2019/2019-6/Sandor_Laszlo-Kimondani-a-kimondhatatlant.pdf

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

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

24 A Laon-i chansonokkal kapcsolatban l.: Sándor László: „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Parlando* 2023/1 16.

„megmentésének” tűnik.²⁵ Du Fay az első *Ave regina caelorum* megzenésítésen kívül további két motettát is írt ekkor, a két *Alma redemptoris mater* feldolgozás közül az elsőt, valamint az *Anima mea liquefacta est* antifóna-letétet;²⁶ nem lényegtelen megjegyezni, hogy ez utóbbi cantilena-motetta cantus firmus-át képező liturgikus dallam szövege az Énekek Énekéből való.²⁷

A három *Ave regina caelorum* kompozíció közül egyértelműen az első a legegyszerűbb és a legrövidebb is. Szerkesztésmódja a gregorián-letétekhez teszi hasonlóvá, melyek voltaképpen nem tesznek többet, mint körbefonják és hozzáadott szólamokkal feldíszítik a cantus firmus-dallamot. Az *Ave regina caelorum I* ugyanakkor nem tartalmazza az antifónát, csupán annak szövegét dolgozza fel. Műfaját és jellegét tekintve a 15. század elejére igen jellemző *lauda*-szövegek, olasz nyelvű dicsőítő költemények megzenésítései közé tartozik, alapvetően akkordikus és szillabikus, egy-egy rövidebb szakasz erejéig alkalmazza az egyébként a gregorián-letétekre jellemző *fauxbourdon* technikát is.²⁸

A látszólagos egyszerűség ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a mű szerkezetileg és szimbolikusan ne volna a nagyobb szabású művekhez hasonlóan átgondolt. A cikk terjedelmi korlátai miatt nem bocsátkozhatom mindhárom motetta mély elemzésébe, csupán néhány pontra hívhatom fel a figyelmet. Először is az *Ave regina caelorum I* dalszerűsége miatt a felső szólam, a Cantus kiemelt jelentőségű, valóban dallamszerűen viselkedik. Bizonyára nem lényegtelen tehát, hogy hangjegyeinek száma kerekén 100 (a másik két szólamé 85, illetve 88).²⁹ A mű felosztottsága az antifóna verssorai szerint rendeződik, vagyis ahogyan a vers 8 sorból, úgy a mű is szünetekkel elválasztott 8 szakaszból, strófából áll, kiegészítve a záró *Allelujá*val. A szakaszok relatív hossza sem tűnik véletlenszerűnek, minthogy a kezdősor és az Alleluja hozzávetőlegesen azonos hosszúságú, és jóval hosszabb, mint a közbülső strófák. Ez alól kivétel a 8. strófa, melyben a *Christum exora* frázis az eddigiekhez képest hosszú melizmatikus dallammenetekkel kerül kiemelésre. Tovább vizsgálva a hangjegyek számát kiderül, hogy az Alleluja-szakasz 43 hangból áll, ami jól ismert Mária-számszimbólum a középkorban. Tekintettel arra, hogy a 3-4-es, a 4-3-as, a 34-es és a 43-as számviszonylatokat bizonyos pontokon már a gregorián Mária-antifónákban is megtaláljuk felvetődik, hogy az *Ave regina caelorum I* motetta három perfekt brevis hosszúságú nyitófigurája, az „Ave”-szakasz mégiscsak reflektál a műben egyébként nem szereplő antifóna-

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

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

27 Du Fay Mária-motettáival, illetve az Énekek Éneke és a Mária-szimbolika összefonódásával részletesen foglalkoztam két korábbi cikkemben: Sándor László: „Anima mea liquefacta est. Du Fay Mária-cantilenái és a kontempláció.” *Parlando* 2023/3., illetve „Szimbolizmus Du Fay korai Mária-motettáiban.” *Parlando* 2023/4.

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

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

dallam elejének szimbolikájára.³⁰ Az *Ave regina caelorum* antifónában ugyanis – a különböző, adott esetben egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő forrásokban is – az „Ave” szóra oly módon esik 7 hang, hogy az „A” szótagra 4, míg a „ve” szótagra 3 kerül.³¹ Az *Ave regina caelorum I* esetében az „Ave” elkülönített szakasznak tűnik, bár szünet nem választja el a folytatástól. Önmagában szemlélve e néhány hang is már igen megkapó rendet mutat, a Cantus szólam ugyanis 4 hangból áll, míg a Contratenor 3-ból, a Tenor pedig ismét 4-ből, ilyen módon a motetta kezdő frázisának hangjegyszámai visszatükrözni látszanak a gregorián dallam ave-melizmájának 4-3-as tagolását.³² Hasonló szimmetrikus elrendezés köszön vissza a 43 hangú *Allelujában*, ahol a Cantus 14, a Contratenor 15, a Tenor pedig ismét 14 hangot számlál. Végül érdemes megemlíteni, hogy a mű azon hangjainak száma, melyek az antifóna költött szövegeire esnek az *Alleluja* nélkül – hiszen az *Alleluja* a megszólalás liturgikus időpontjához alkalmazkodva csatlakozik a vershez, vagy éppen marad el tőle – kerekén 230. A 2-3-as, 3-2-es viszonylat szerelmi szimbolikájáról – melynek az ókori görög filozófiáig visszavezethető magyarázata szerint a férfihoz és a nőhöz társított számtényezőik egymás mellé helyezése képezi az alapját – bőséges irodalom áll rendelkezésre.³³ Itt

30 Az egyik leggyakrabban használt gregorián cantus firmus a 13. században az *In saeculum* volt, mely a húsvéti *Haec dies* kezdetű graduale 34 hangból álló hosszú melizmája. Annak ellenére, hogy a *Haec dies* szövege nincs kapcsolatban Szűz Máriával, az *In saeculum* szerelmi témájú motették és Mária-motették cantus firmusaként használatos számtalan esetben a MontPELLIER kódexben és más forrásokban is. Izgalmas kérdés, hogy az *In saeculum* és a Mária-szimbolika közti nyilvánvaló kapcsolatot magyarázhatja-e a 34 hang ténye, ennek vizsgálatába azonban helyszűke miatt nem bonyolódhatunk bele; e témát részletesen tárgyalja Rothenberg, David J.: „The Marian Symbolism of Spring, ca. 1200-ca. 1500: Two Case Studies.” *Journal of the American Musicological Society* 59/2 (2006. Summer): 319-398.

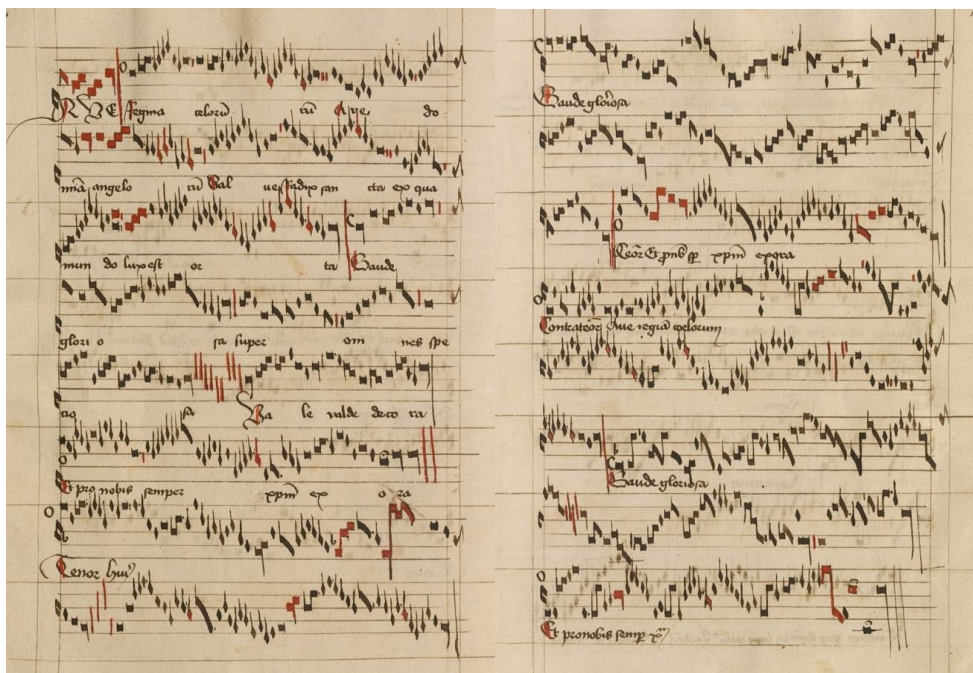
31 Az *Ave regina caelorum* antifóna-dallam számos változatban élt szerte Európában. Az a változat, melyet Du Fay az *Ave regina caelorum* misében használt, nem található meg egyik korabeli kóruskönyvben sem – beleértve a Cambrai-i katedrális régi kottás könyveit is – tehát valószínű, hogy a Cambrai-i kóruskönyv újraírása és a helyi liturgikus zenei anyag megújítása során került be a gyűjteménybe, továbbá az sem kizárt, hogy az új változat éppen Du Fay keze nyomát viseli. A Du Fay által használt változat eredetijét a fellelhető források és a Missa *Ave regina caelorum* cantus firmusának egybevetésével Wolfgang Nitschke rekonstruálta. Planchart, *Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 140. 1426-ban Du Fay még a régi változatokat ismerhette csak, bár ez a tény nem tűnik különösebben lényegesnek, tekintettel arra, hogy a nyitó *Ave* formula esetében a dallamváltozatok között nem látszik lényeges különbség. Cambrai-ban csak egy olyan forrás van, a Cambrai 77-es jelű kóruskönyv, melyben a dallam negyedik hangja kimarad. Hagg, Barbara: „Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral. Guillaume Du Fay's Foundations.” In: Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer (szerk.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages*. (Oxford University Press, 2000.) 386-387.

32 Vitatott kérdés, hogy a gregorián dallamok esetében van-e jogunk a hangjegyek számában szimbolikus jelentéseket keresni. Valószínű, hogy minél inkább haladunk visszafelé az időben, annál kevésbé, hiszen egyfelől a gregorián ének kötődése az improvizációhoz közismert, márpedig rögtönzött éneklésben aligha lehet a hangjegyek számát szimbolikus jelentések mentén beállítani, másfelől a hangjegyszámok és a hanghosszúságok szimbolikáját a kottairás, különösen a menzurális notáció elterjedése előfeltételezi. Nehezíti a gregorián énekek számszimbolikai vizsgálatát a dallamok számtalan, egymástól sok esetben nagy mértékben eltérő változata is. Az *Ave regina caelorum* antifóna ave-melizmájának illetően vizsgálatát az indokolja, hogy a hozzáférhető dallamforrások mintegy 90%-ában a szóban forgó 7 hang 4-3-as tagolásban szerepel.

33 A 2-es 3-as szimbolika a pythagoreus hagyományra nyúlik vissza. A 2-es számból eredő páros számok sorát a női, a 3-as számból eredő páratlan számok sorát a férfi princípiummal összekapcsoló tanítás első dokumentuma Arisztotelész *Metafizikájában* található (986a 22-26). Továbbá a teremtés, mint a páros és páratlan számok „nászának” eredménye különös hangsúlyt kap Alexandriai Philónnál. Philón a teremtés 6 napját a 2-es és 3-as princípium kölcsönhatásából (összeszorzásából) vezeti le. Igen beszédes, hogy a görög filozófiában a „sexus” és a „sextus” kifejezések azonos szótóvel rendelkeznek. Philón ezen túlmenően az 5-ös számot is hasonlóképpen magyarázza, csak míg a hatos a 2-es és 3-as összeszorzásának eredménye, addig az 5-ös e két szám összeadásáé. A témát részletesen tárgyalja: Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female*. PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat). 296-304.

ezzel kapcsolatban annyit érdemes megjegyezni, hogy a Mária-szimbolika és a szerelmi szimbolika a középkorban egymást kiegészítő és egymást gyakran fel is cserélő, átható költészeti és vallási szimbólumok.³⁴ Az *Ave regina caelorum I*-ben látható szerkezeti és szimbolikai megoldások ilyen módon egyáltalán nem meglepőek, még csak nem is egyedülállóak, valójában elmaradhatatlan módon kapcsolódnak a korabeli Mária-kompozíciók szimbólumalkotó szokásrendszeréhez.

A második *Ave regina caelorum* motetta (*Ave regina caelorum II*) lényegesen komplexebb és hosszabb is az elsőnél. Szabályos háromtagú motettaszerkezettel van dolgunk, a szakaszok időbeli aránya 3:2:1. Az első és a harmadik szakasz menzurációja tempus perfektum, míg a középsőé tempus imperfektum. A cantus firmus kezelése alapján Cumming egyértelműen cantilena-motettának tartja, tekintettel arra, hogy a cantus firmus a Cantus-szólamban van és nem izoritmikus.³⁵ A Cantus dallamvezetése a dallamszerű cantus firmus kezelés gyönyörű példája. Az eredeti antifóna-dallam számtalan díszítőhanggal egészül ki, a gregorián ének hangjai a teljes dallami szövet pillérhangjaiként funkcionálnak. Cumming felhívja a figyelmet továbbá azokra a stílusjegyekre, melyek angol hatásnak tulajdoníthatók, így a gyakori duett-szakaszokra, melyek a három szólam mindhárom párosítási lehetőségében megjelennek.³⁶ A cantilena-motetták jellemvonása az is, hogy a szólamok hozzávetőlegesen ugyanannyi hangjegyet tartalmaznak, egyik sem emelkedik ki a másik kettő rovására jelentőségében – ebben az esetben még a cantus firmust hordozó Cantus-szólam sem.



2. kép: Du Fay: *Ave regina caelorum II* – Sankt Emmeram Codex fol. 77v-78r

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

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

36 I.m., 198.

Az *Ave regina caelorum II* keletkezési körülményeinek feltérképezése, ha lehet, még nehezebb, mint az első motetta esetében. A mű valamikor az 1440-es évek elején keletkezett, tehát valószínűleg már Cambrai-ban, ahol Du Fay egy 7 éves savoyai szolgálatot leszámítva egész hátralévő életét töltötte. Mivel ennek a motettának a végén nincsen *Alleluja*, valószínű, hogy a mű az antifóna legáltalánosabb liturgikus kontextusában, a nagybőjti időszakban hangzott el. Mindezeknél fontosabb talán észrevenni az *Ave regina caelorum II* rokonságát az 1430-as évek végén és az 1440-es évek elején írott izoritmikus motettákkal és az ezek társaságában született cantilena-motettákkal. A szólamok szövése és a zenei anyagok egyöntetűsége a *Mirandas parit*-hoz kapcsolja a művet, vagyis bár Du Fay Cambrai-ba való visszatéréssel életének jelentős fordulópontjához érkezett, a kétféle motetta-műfaj kompozíciós eljárásai szempontjából nem érzünk törést. Planchart is utal rá, hogy a cantilena-motetták és az izoritmikus motetták között az eltérő technika ellenére is alapvető rokonság van, a dallamszövés, díszítettség, folyékonyság, valamint a ritmika és úgy általában a művek arculata igen hasonló. Rokonítja őket a menzúraváltások gyakorlata is. Viszonylag korai művekről van szó, az izoritmikus motetták mindegyike és a cantilena-motetták zöme az 1450-es évek előtt íródik.³⁷

Az újabb Cambrai-i időszak második harmadától kezdve Du Fay életművében a dal-letétek, illetve a cantus firmus-parafrázisok válnak uralkodóvá, ez utóbbiak közé tartozik az *Ave regina caelorum III* is, noha éppen e motetta áll ellen leginkább mindenfajta műfaji besorolásnak. Az *Ave regina caelorum III* irodalma hatalmas, a mű genezisével és elemzésével számos tanulmány foglalkozik. A továbbiakban a motetta szerkezeti és hangvizsgálata során csupán a legfontosabb szempontok említésére szorítkozom, jelen írás célja sokkal inkább a mű személyes dimenzióinak kitapogatása. Az *Ave regina caelorum III* első dokumentált nyoma egy dátum nélküli bejegyzés feltehetően 1464 végéről a Cambrai-i katedrális jegyzőkönyvében, mely rögzíti Simon Mellet, scriptor és vikárius honoráriumát Du Fay *Ave regina caelorum* „antifónájának” lemásolásáért.³⁸ Simon Mellet a 15. század második felének talán legfontosabb kottamásolója volt, aki számos szerző szolgálatában, de legnagyobbbörészt Du Fay személyes munkatársaként 36 éven keresztül írta a kottás kódexeket Cambrai-ban. Az említett bejegyzés szerint a szóban forgó mű két bifolium terjedelmű, vagyis 4 kódexoldalt tesz ki, ebből egyértelműen kiderül, hogy nem liturgikus dallamról, hanem polifon kompozícióról van szó.³⁹ Noha az *Ave regina caelorum III* motetta egyetlen fennmaradt kézirat forrásában, a Vatikáni Könyvtárban őrzött S. Pierto B80-as jelű kódexben a szerző neve nincsen feltüntetve a lap tetején, a szöveg tropizált betoldásainak személyes

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

38 [1464] „A lui [Item a sire Simon Mellet] pour avoir escript deux fois le messe qui pacem ct xi feullés une messe de Regis crusic ct xiii feullés, ung magnificat du 1er ton ct iiii feullés, une anthienne de N. Dame ave regina celorum ct ii feullés que a fait M. G. du Fay...” A megfogalmazás jól mutatja, hogy a korabeli zenei szaknyelv meglehetősen szabadon bánt a műfaji elnevezésekkel. Arra a műre, melyet a jegyzőkönyv a cantus firmusa alapján praktikusán antifónának hív, Du Fay végrendeletében motettaként (*motetum meum*) hivatkozik majd. A bejegyzés datálásával kapcsolatban mindössze annyi tudható, hogy az 1464-65-ös pénzügyi évhez tartozik. Egy pénzügyi év Cambrai-ban az adott év június 24-től a következő év június 24-ig tartott. Houdoy, Jules: *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*. (Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880.) 195.

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

utalásai egyértelműsítik Du Fay szerzőségét:⁴⁰

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

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

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

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

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

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

Örülj dicsőséges,
Mindenek felett gyönyörűséges;
Irgalmazz esdeklő Du Fay-nak,
Legyen kedves az ő halála az Úr szemében.

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

Mi lehetett az oka annak, hogy valamikor az 1460-as évek elején Du Fay váratlanul egy tropizált antifóna-letét szubjektív hangú, szinte érzelmes mondatai által saját halála felé fordította figyelmét? Élete utolsó pár hetének dokumentumait leszámítva egyetlen olyan adatunk sincs, mely a mester betegségéről számolna be. Du Fay rengeteget utazott és dolgozott, hallatlan teherbírással és testi egészséggel kellett rendelkezzen. Önmagában az a tény, hogy Du Fay ekkor körülbelül 66-67 éves – ami jelentős és tiszteletreméltó kornak számít ebben az időben – valószínűleg elegendő ok lenne a számvetésre és a mennyei segítségért való könyörgésre. Van ugyanakkor két olyan konkrét történés, mely Du Fay-t az *Ave regina caelorum III* megírására ösztönözhetette. Az egyik Binchois halála 1460 szeptemberében. Igen valószínű, hogy Du Fay ebből az alkalomból, vagyis Binchois emlékére írta az *En triumphant de Cruel Dueil* chansont.⁴¹ Binchois és Du Fay hozzávetőleg kortársak voltak, mindamelllett kollégák is, akik kölcsönösen igen nagyra tartották egymás művészetét. Binchois halála mélyen érinthette Du Fay-t és aktuálissá tehetette számára a halál kérdését. A másik történés egy barát elutazása. Pierre de Ranchicourt Cambrai-i kanonok, Du Fay kollégája és barátja 1463-ban volt kénytelen elhagyni Cambrai-t, mikor kinevezték Arras

40 MS S. Pietro B.80 fol. 25v-27r

41 Fallows, *Dufay*, i.m., 75.

püspökévé. Kilenc évvel később tér vissza egyetlen nevezetes alkalom kedvéért: 1472. július 5-én őszenteli fel a Cambrai-i katedrális. Du Fay és Ranchicourt barátsága az 50-es évek elejére nyúlik vissza, valószínűleg egészen pontosan 1453-ra, mikor Ranchicourt először tartózkodik rövid ideig Cambrai-ban. Ez idő tájt kisebb megszakításokkal egészen 1458-ig Du Fay a savoyai udvarnál szolgál. Mikor hosszabb távollét után 1458-ban visszatér, a közel egy évtizeddel korábbi állapothoz képest egy meglehetősen megváltozott kép és környezet fogadja. Három legközelebbi munkatársa és barátja, Robert Auclou, Nicolas Grenon és Michael de Beringhen nincs már az élők sorában. Több adat is árulkodik arról, hogy Du Fay természete nem minden esetben volt a környezete számára könnyen elviselhető. Hallatlan precizitása és pedantériája követhetetlen és utánozhatatlan volt munkatársai számára, miközben feléjük áramló elvárásai óriásiak lehettek.⁴² Du Fay szigorú ember volt. Hogy könnyen, vagy nehezen létesített-e barátságot, nem tudjuk, ugyanakkor életszerű arra gondolni, hogy barátainak emberi és szakmai minősége kiváló lehetett. Mikor Du Fay visszatért Savoy-ból Cambrai-ba, a szó legmélyebb értelmében egyedül találta magát. 1458-ban Du Fay-t egyetlen barát várta Cambrai-ban, Pierre de Ranchicourt. Hogy a barátság mennyire szoros lehetett közöttük jelzi, hogy Du Fay részben saját költségén felépíttetett Ranchicourt számára egy házrész a sajátja mellett, melyben Ranchicourt egészen 1463-as elutazásáig lakott. Binchois halála, Ranchicourt távozása és az ezek után elmélyülő magány érzése alkotják az *Ave regina caelorum III* megírásának érzelmi környezetét.

1474. július 7-én kelt végrendeletében Du Fay előírja, hogy halálos ágya mellett a *Magno salutis gaudio* himnusz és az *Ave regina caelorum III* motetta szólaljon meg. Annak oka, hogy miért esett Du Fay választása éppen erre a két zenére nem evidens és részletes elemzést kíván, melynek bizonyos pontjaira a *Missa Ave regina caelorum* tárgyalása után kell visszatérjünk. Itt előjáróban annyit érdemes megemlíteni, hogy mindkét ének szövege valamifajta más ország, város, világ, létmód felé való eljutásról, bejutásról, bebocsátásról szól. A *Magno salutis gaudio* szövegének témája Jézus bevonulása Jeruzsálembe, maga a himnusz pedig Virágvasárnap liturgiájának részét képezi. A földi Jeruzsálem képe összekapcsolódik az Új Jeruzsálem fogalmával, Jézus bevonulása a korabeli felfogás szerint előképe az Apokalipszisben olvasható új ország birtokbavételének. Az *Ave regina caelorum* motetta áttételesebb módon, mégis harmonikusan kapcsolódik az átlépés-átlényegülés misztériumához. Mint említettem, az *Ave regina caelorum* antifóna a nagyböjti időszak mellett Mennybevétel, (Nagyboldogasszony) ünnepén is megszólal, ebben az esetben *Allelujával* kiegészülve. A Mennybevétel, *assumptio* által Szűz Mária lép át egy magasabb létállapotba, és veszi birtokba királynői trónját (*regina caeli*). Jól látható, hogy mindkét választott dallam, illetve mű az átlépés, belépés, átlényegülés szimbolikus éneke. A választás ebből a szempontból érthető, az okok azonban sokkal számosabbak és bonyolultabbak, ahogyan később látni fogjuk.

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

2. Az *ars moriendi* és a kontempláció

Mikor a középkorban egy idős mester gondolataiban az élet lezárásának aktualitása felerősödik, életének végső időszakát – ideértve utolsó napjait, sőt óráit is – egy olyan szellemi hagyomány mentén igyekszik berendezni és előkészíteni, melyet a késő középkorban *ars moriendinek*, a *halál művészetének* hívtak. Bár a végrendelet csak 1474-ben készül el, igen valószínű, hogy Du Fay az 1463-64 környékén komponált *Ave regina caelorum III*-at eleve saját *ars moriendi* motettájának szánta, és ennek feltételezésére nemcsak a betoldott trópusok szövegei jogosítanak fel bennünket. A 14-15. század környékén Franciaországból eredő *ars moriendi* hagyományról Kovács Dénes a következőt írja: „[...] a 15. századi ember, akinek a pestis és a járványok közepette meg kellett küzdenie a hirtelen halál minden nyűgével, megoldást talált a halálra való felkészítésre, mind az értelmiségiek, mind pedig az írástudatlanok számára.”⁴³ A bűnbánat és a bűnöktől való mentesülés, vagyis a lelki tisztulás, vezeklés különféle lehetőségei a korai keresztény hagyományban éppúgy benne voltak, mint az ószövetségi tanításokban, többek közt Szent Pálnál. Egy *post mortem* állapot, illetve időtartam tételezése azonban, mely az időbeli e világi lét és az időtlen túlvilági, üdvözült lét között egyfajta *semi-temporalis* tartományként helyezkedik el, mindenképpen új gondolatként értékelendő.⁴⁴

Az *ars moriendi* választ tudott adni a purgatórium megjelenése által teremtett olyan új és fajsúlyos kérdésekre, mint a *post mortem* létállapot és „hely” mindaddig kétértelmű időbeliségének problematikájára, vagy az ítélet szerepének tisztázatlanságára. Az halálkészültség erős személyes dimenziói magától értetődően vezetnek, vagy inkább kényszerítik rá az egyént a „saját ítélet” szükségességének felismerésére és gyakorlására, ami természetesen nem csupán a szép halál, hanem éppen annyira a szép élet szempontjából is gyümölcsöző. Szép halállal a szép élet tud csak végződni, ennek kihangsúlyozására a korabeli spiritualitás nagy gondot fordított. Az *ars moriendi*, vagy *ars bene moriendi* spirituális gyakorlata nem kizárólag a zene eszközével igyekezett elérni céljait, hanem képek segítségével is, hamar elterjedtek az *ars moriendi* táblák, melyek az írástudatlanok számára is megfelelő lelki-tudati támogatást és segítséget voltak képesek nyújtani.⁴⁵ Világos ugyanakkor, hogy az eltávozó lélek kísértéseinek elhárítására és a haldokló ember tudatának megfelelő irányítására a zenét tartották a leghatékonyabban működő eszköznek. Robert

43 Kovács Dénes: „Az »ars moriendi« táblák üzenete.” *Kharón. Thanatológiai Szemle* (2010/4.) 11.

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

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

Nosow *Az ének és az ars moriendi* címen megjelent tanulmányában részletesen ismertet egy 15. századi esetet, ahol szerzetesnővérek az *ars moriendi* útmutatásai szerint járnak el rendtársuk utolsó óráiban, segítendő annak eltávozását.⁴⁶ Erről a jelenetről a haldokló leány egyik társa, Constanza nővér a leány apjának írott levelében minden részletre kiterjedően be is számol. A szóban forgó levél az *ars moriendi* talán legfontosabb korabeli dokumentuma. Constanza nővér részletesen ír azokról az énekekről, melyek az eltávozó lelket kísérték, továbbá a módról is, ahogyan ezek megszólaltak. Látható, hogy az ének az *ars moriendi* egyik legfontosabb, ha nem a legfontosabb részét képezte, aminek tudatában nem csodálkozhatunk azon, hogy Du Fay végrendeletében utolsó óráinak minden apró zenei részletére oly különös figyelmet fordított.

A tisztítótűz, mint hely, időtartam, és létállapot a halál pillanatában még meg nem bánt, fel nem oldozott, de bocsánatos bűnök vezeklésének színtere, ilyen módon a szenvedése is, melytől a keresztény hívő joggal retteg. Az ember számára ebben a pillanatban a legsürgetőbb cél a purgatóriumban reá váró szenvedés elkerülése, vagy legalább megrövidítése. Ennek érdekében az egyén már itt e földi élete folyamán mintegy előre penitenciákat tesz. A bűnök előre-megváltásának viszonylag hamar elterjedő módja – különösen a gazdagabb társadalmi rétegek képviselői számára – az alapítvány tétele, mely rendszerint valamifajta pénzletét, aminek fejében az alapítványtevő az egyháztól ceremoniális, liturgikus „ellenszolgáltatásokat” kér lelki üdve és a purgatóriumban átélt szenvedéseinek enyhítése érdekében. Így alakulnak ki a már említett votív alkalmak, melyek számos esetben alapítványi miséket jelentenek, de lehetnek zsolozsmák, Mária-imádságok (a 15. században igen népszerű volt a *Salve regina* antifóna köré felépülő úgynevezett *Salve-liturgia*), illetve egyéb speciális imaalkalmak. Ez utóbbiak kereteit gyakran maga az alapítványtevő határozhatja meg. Du Fay maga is alapított votív alkalmakat, votív miséket, ezekről részletesen lesz szó később.

Az alapítványok által ösztönzött zenei műfajok között fontos helyen áll a motetta. E megkülönböztetett pozíció elsődleges oka a motetta sajátos közvetítő szerepében keresendő, mely többek között Tinctoris sokat idézett zenei műszótára, az 1475-ben írott *Terminorum Musicae Diffinitorium* műfaj-meghatározásaiból is kiolvasható. Tinctoris a legfontosabb zenei műfajok magyarázatánál szimbolikus hármast osztást alkalmaz, mely triász csúcsán áll a mise-kompozíció, középpont a motetta és legalul a világi műfajok: „*Missa est cantus magnus*”, „*Motetum est cantus mediocris*”, „*Cantilena est cantus parvus*”.⁴⁷ Az a tény, hogy a motetta középpont áll a chanson és a mise-ordinárium között, nem csupán szimbolikus jelentőségű – amennyiben e beosztás a teremtett

46 Nosow, Robert: „Az ének és az ars moriendi.” Laczkó Zsuzsa (ford.) *Pannonhalmi Szemle* VII/4 (1999.) 51-63.

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

világ és a teremtett ember hármass rendjét reprezentálja a test-lélek-szellem trichotóm hagyománya értelmében – hanem felhívja a figyelmet arra is, hogy a motetta a földi, emberi világ üzeneteit, gondolatait, kéréseit képes közvetíteni a mennyei világ, a transzcendencia felé.⁴⁸ A motettának mindig is volt olyan küldetése, hogy kapocs legyen az ember és az Isten között. „A motetta kapcsolat a szakrális felé”, írja Nosow, aki ugyanakkor megjegyzi azt is, hogy a motetta megszólaltatása a klérus feladata volt – magasan képzett énekes fiúk, diakónusok, kispapok, papok alkották a templomi kórusokat – vagyis olyan személyeké, akik eleve az „egyszerű hívő” és a transzcendencia közötti közvetítő munkára ajánlották fel életüket.⁴⁹

A vezeklés hatékonyságát természetsszerűleg növeli egy-egy szent közbenjárása.⁵⁰ Szűz Mária személyének jelentősége ezen a ponton kerül különös fénytörésbe. A korabeli elképzelés szerint Szűz Mária két világ határvonalán áll, az ég és a föld közötti kapuban, ahol a hívő imáját fogadja, Isten Igéjét pedig beengedi a fizikai világba. Mária valójában maga a kapu, *porta caeli*, és maga a közvetítő is, *Mediatrix*. Transzcendens személy, mégis megszólítható, megismerhető, megközelíthető. A purgatórium misztériumkörének felemelkedésével egy időben rendkívül nő Szűz Mária alakjának jelentősége.⁵¹ Szűz Mária a fizikai és a metafizikai lét határvonalán áll, hasonlóképpen a tisztítótűz is e két különböző minőségű létállapot között képez átmenetet. A tisztítótűz ugyanakkor a túlvilági lét két lehetséges végkifejlete között, a pokol és a Mennország között is a felezővonalon áll, noha irányával a Mennország felé mutat, lévén célja a lélek üdvözítése. Mária e sajátos metafizikai léthelyzeténél fogva képes a purgatóriumban tartózkodó lelkek szenvedéseinek enyhítése érdekében a legnagyobb hatékonysággal közbenjárni, az életet a haláltól elválasztó kapu felé tartó ember számára pedig vigaszt és védelmet nyújtani.⁵²

Az alapítványi Mária-imádságok – köztük a már említett *Salve-liturgia* – valamint a megrendelő lelki igényei szerint szabadon kialakított egyéb imaformák összeérnek egy olyan imamód gyakorlásában, illetve egy olyan tudatállapot elérésének igényében, melyet a korabeli vallásos terminológia a *kontempláció* kifejezéssel jelöl. Már a *Nuper rosarum flores* motettáról írott tanulmányomban hangsúlyoztam, hogy amennyiben legalább valamifajta sejtést szeretnénk

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

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

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

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

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

kialakítani arról, hogy a korabeli értelmiségi hogyan hallgatott egy motettát, illetőleg mit élt át a mű hallgatása közben, a kontempláció és a szemlélődő tudatállapot számításba vételét nem tudjuk mellőzni. A tanult ember, az egyházi személy, illetve művelt arisztokrata legalább a kontempláció fogalomtörténetével tisztában volt, annak terminológiájában otthonosan mozgott és gyakran segítségül is hívta a szemlélődés teológiájának jól ismert kifejezéseit, amennyiben a hétköznapián bármilyen értelemben magasabb rendű élményről kívánt beszámolni. Azt természetesen, hogy a szemlélődő imamódok gyakorlásában mennyiben mélyült el, elmélyült-e egyáltalán, nem tudjuk. A szemlélődő imagyakorlatok értelemszerűen a szerzetesi életforma sajátjai voltak egészen a kereszténység kezdetétől fogva, ám tudjuk azt is, hogy éppen a késő középkor évszázadaiban nyílik módja az érdeklődő laikusnak is a kontemplatív meditációkban részt venni.⁵³ Mindez természetesen a legnagyobb mértékben összefüggésben van a személyes felelősség tudatosításának növekedésével, mely az *ars moriendi* motívumaiban éppúgy érvényre jut, mint az egyén imaéletének gazdagításában. A 15. századi értelmiségi tenni akar saját lelkéért és nem csupán a lélek halál utáni sorsáért, hanem az Istenismeret és az önismeret még itt e földi életben elérhető kiteljesítéséért.

A keresztény kontempláció teológiájának hagyománya Plótinoszig nyúlik vissza. Plótinosz szerint minden létező szemlélődik és maga a létezés, a teremtettség, a megnyilvánultság a szemlélődésért van. Ugyanakkor a teremtett létezők szemlélődése az Isten szemlélődéséből források, valójában e két dolog nem is más. Ebből az következik, hogy a létezés alaptermészete a szemlélődés, még pontosabban: létezés = szemlélődés. „[Az elsődleges lélek] amikor szemlélődése tárgyát szemléli, valójában pihen, hiszen ez a tárgy abból születik, hogy ő megmarad önmagában és önmagánál, és maga is szemlélődés tárgya.”⁵⁴ Az önmagába záruló kör bizonyos értelemben szentháromságos minőséget hoz létre, amennyiben a szemlélő és a szemlélt azonossá válik – vagy eleve azonos – a szemlélésben (szemlélődésben). Ha a létezés alaptermészete a szemlélődés, akkor az emberé is az; az ember is *maga* szemlélődés. Ennek felismerése logikus módon vonzza maga után a tevékeny élet létjogosultságának, vagy legalábbis elsőrendűségének megkérdőjelezését. „Nos, ha [a logosz] úgy alkot, hogy közben változatlan marad, s önmagában nyugszik, és ha ő maga logosz, akkor valójában szemlélődés. [...] Ha tehát nem cselekedet, hanem logosz, akkor szemlélődés.”⁵⁵ A szemlélés tehát azonosulás is, amennyiben a szemlélő ráébred önmaga és a szemlélt „tárgy” eredendő azonosságára. A megismerés legmagasabb foka a megismerttel való azonosulás, illetve az eleve létező azonosság megvilágosodásszerű felismerése. Az ember szemlélődő alaptermészetének jelentősége – és egyáltalán a szóban forgó kérdés fajsúlya – óriásira nő abban a pillanatban, amint Isten válik a szemlélődés célpontjává. „Minél nyilvánvalóbb a bizonyosság, annál nyugodtabb a szemlélődés, hiszen az egység felé von és a megismerő a

53 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 137.

54 Θεωρούσα γὰρ θεώρημα αὐτῆς ἀναπαύεται γινόμενον αὐτῆι ἐκ τοῦ ἐν αὐτῆι καὶ σὺν αὐτῆι μένειν καὶ θεώρημα εἶναι· http://www.hs-augsburg.de/~harsch/greca/Chronologia/S_post03/Plotinos/plo_en38.html 3.8.4. Plótinosz: *Enneászok*. 3.8. In.: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Horváth Judit, Perczel István (ford.) (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.) 69.

55 Ἦ, εἰ μένων ποιῶ καὶ ἐν αὐτῶι μένων καὶ ἐστὶ λόγος, εἴη ἂν αὐτὸς θεωρία. [...] Εἰ οὖν μὴ πᾶσις ἀλλὰ λόγος, θεωρία· οὐ. 3.8.3. i.m., 66. A kötet fordítója a λόγος kifejezést a *gondolat* szóval adják vissza, melyet én itt saját döntésből cseréltem vissza az eredeti görög terminusra.

megismerés mértékében – mert most már komolyra kell fordítanunk a szót – egyé válik a megismerttel.”⁵⁶ Plótinosz *theoria* kifejezését fordítják később az egyházatyák *contemplatio*-ként a *contemplor*: *néz, szemlél* igéből kiindulva, ebből származik a magyar szóhasználatban meghonosodott *szemlélődés*.

Plótinoszt követően Szent Ágoston az első, akinek írásaiban a szemlélődés-teológia különös hangsúlyt kap és aki a *contemplatio* szót – a *theoria* tükörfordításaként – a szemlélődés misztikus értelmében használja. „[...] Ő az, aki kezdetben a világot alkotta, tele látható és felfogható dolgokkal, melyek között nem alkotott csodálatosabbat a szellemeknél, felruházva őket értelemmel, képessé téve őket Önmaga szemlélésére.”⁵⁷ A *contemplatio Dei* Ágostonnál lényegében azonosnak tűnik a *visio Dei*-vel, az elsőt Plótinosz nyomán, a másodikat a páli levelek nyelvezete alapján alkalmazva.⁵⁸ A tükör általi homályos látás Isten színéről színre látásává nemesül, de Ágostonnál ez egyáltalán nem kizárólag a halál után realizálódhat. Isten színről színre látása (*visio Dei*) és Isten szemlélése (*contemplatio Dei*) ugyanakkor nem nélkülözheti azt az erőfeszítést, melyet a befelé vezető út, a benső én megtalálására irányuló törekvés jelent az ember számára.

Egy évezreddel később Nicolaus Cusanus vállaltan Szent Ágoston nyomán a következő talányos címet adja misztikus írásának: *De visione Dei / Isten látásáról*. Eldönthetetlen, hogy a címben alkalmazott nyelvtani szerkezet genitivus objectivus, vagy genitivus subjectivus; hogy a kettő közül melyik, azt a szövegkörnyezet mutatná meg, de a címben jellemzően nincsen szövegkörnyezet. A kétértelműség magyarul is kiviláglik: *Isten látása* – vajon az ember látja Istent, vagy Isten lát? Lehetséges volna, hogy e kettő ugyanaz és a cím éppen erre az antinómiára igyekezne burkolt és rafinált módon célozni?

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

Ó Uram! [...], szabadságom tárgyává tetted azt, hogy önmagam lehessenek, ha szándékozom. Így, ha nem vagyok önmagam, Te sem vagy az enyém. Ha ugyanis akkor is az enyém volnál, ha én nem akarnék önmagam lenni, korlátoznád szabadságomat, mivel csak akkor lehetsz enyém, ha én is önmagamé vagyok. És minthogy e döntést szabadságomba helyezted, nem korlátozod azt; ehelyett a döntésemre vársz, hogy önmagamé legyek. Rajtam múlik és nem Rajtad, Ó Uram, ki nem takarékoskodsz legnagyobb jóságoddal, hanem nagylelkűen kiárasztod mindenkire, aki képes befogadni azt. De Te, Uram, magad vagy a Te jóságod.⁵⁹

56 Καὶ ὅσῳ ἐναργεστέρα ἡ πίστις, ἡσυχαιτέρα καὶ ἡ θεωρία, ἢ μᾶλλον εἰς ἓν ἄγει, καὶ τὸ γινῶσκον ὅσῳ γινώσκει – ἤδη γὰρ σπουδαστέον – εἰς ἓν τῷ γνωσθέντι ἔρχεται. uo. 3.8.6. i.m., 72.

57 „Ipse est enim, qui in principio condidit mundum, plenum bonis omnibus atque intelligibilibus rebus, in quo nihil melius instituit quam spiritus, quibus intelligentiam dedit et suae contemplationis habiles capacesque sui praestitit.” Augustinus: *De civitate Dei*. 22.1.2. <https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>

58 E két szóhasználat egymást követve fordul elő a *De civitate Dei* 10. könyvében, ahol Ágoston az angyalok természetéről elmélkedik. Az angyalok szüntelenül Istent kontemplálják (*contemplatio Dei*), melynek eredménye Isten olyannyira tiszta látása (*visio Dei*), ami végtelen módon múlja felül az anyagi világ elképzelhető legcsodálatosabb élvezeteit.

59 „Immo quomodo dabis tu te mihi, si etiam me ipsum non dederis mihi? Et cum sic in silentio contemplationis

A kontempláció tehát a legnagyobb mértékben befelé fordulást jelent és a személyes jelenlét maximális intenzitását követeli; a külvilág eszközeinek (szövegek, képek, hangok) igénybevételével a külvilág kizárása a cél. A szemlélődés szent paradoxonának gondolata természetesen sokkal régebbi. A 9. században élt Johannes Scotus Eriugena, Párizsban működő skót származású teológus János evangéliumának prolóógusához írt homíliájában az Úr szájába adja a következő mondatot: „én világítok bennetek, mert én vagyok az értelemmel fölfogható világnak, vagyis az értelmes és gondolkodni képes természetnek a fénye; nem ti fogtok föl engem, hanem én vagyok az, aki bennetek Lelkem által fölfogom magamat.”⁶⁰

Mivel alapítványi módon létrehozott kontemplációs környezetről beszélünk, melynek célja a tisztítóútban eltöltött időtartam megrövidítésének, vagy elkerülésének megvalósítása, úgy tűnik, hogy az egyén spirituális elmerülését és önazonosulását e cél hatékony eszközének tekintették. Az egyén tehát nem csupán a külvilág felé adott penitenciák által – mely gyakorlat torzulásaiból kialakuló bűncédulák később a reformátorok legfőbb támadási célpontjai lettek – hanem önmaga aktív részvételével és jelenlétével is megelőzheti a reá váró szenvedéseket. Amennyiben laikus hívő részt kívánt venni kontemplatív imádságban, erre leginkább az alapítványi szertartásoknak az a típusa lehetett számára alkalmas, melyeket kevés hívő részvételével tartottak a templomok valamely mellékkápolnájában, csendes elvonultságban. Nem valószínű, hogy a nagyszabású votív ünnepi szertartások, melyeken akár polifon misekompozíciók is megszólalhattak az elmélyülés megfelelő körülményeit biztosították volna. Mária-szertartások ugyanakkor keretet adhattak szemlélődő elmélyülésnek is, legalábbis a szerzetesi kolostorok imatermeiben a kontempláció előkészítése végett minden bizonnyal énekeltek Mária-antifónákat. Nicolaus Cusanus írja például a következő mondatokat 8. prédikációjában:

Mármost a kontemplációnak van egy igen célravezető módja: a Boldogságos Szűz szemlélése túlszárnyal minden egyéb módot. Kimondhatatlan gyönyörűségében jelenik meg nekem, bűnösnek, hiszen felette áll minden romlandóságnak s lábával a Holdat tapossa.⁶¹

Robert Nosow határozottan állítja, hogy bizonyos városokban és bizonyos templomokhoz

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

60 „...in vobis lucere vobis manifestat, quia ego sum lux intelligibilis mundi, hoc est, rationalis et intellectualis naturae; non vos estis qui intelligitis me, sed ego ipse in vobis per spiritum meum meipsum intelligo...” Eriugena, Johannes Scotus: *Vox spiritualis aquilae*. (A lélek sasmadarának hangja.) *Homília Szent János evangéliumának prolóógusához*. Alácsi Ervin János, Németh Bálint (ford.) (Gödöllő: Sursum Kiadó, 2018.) XIII. fejezet. 68-71.

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

kapcsolódó imaközösségekben – többek között Bruges-ben – létezett a motetta műfajának egy olyan speciális alcsoportja, melynek darabjai kifejezetten szemlélődő imagyakorlatok előkészítését hivatottak szolgálni. Noha e műfaj létezése és egyéb cantilena motettáktól, gregorián-letétektől, antifóna feldolgozásoktól elkülöníthető volta csupán feltételezés, jelen tanulmányban Nosow nyomán használom velük kapcsolatban a *kontemplációs motetta* megjelölést. Az alapítványi „megrendelések” részletei gyakran egy adott kápolna – nem ritkán az alapító szándékára és anyagi keretéből létrehozott kápolna – teljes liturgikus praxisára kiterjednek, beleértve a kápolna berendezéseit, a falon elhelyezett képek és szobrok tematikáját, az imaóra tartalmát, szerkezetét és szövegeit, valamint a zenei szolgálat minden egyes elemét, így a motettát is. A minden részletében gondosan beállított szakrális környezet mint *egész* vesz részt a benne helyet foglaló egyén szellemi elmélyülésében, és segédeszközként szolgálhat akár a szemlélődő tudatállapot elérésében is. A kápolna összes „dísz” a lélek helyes irányultságát szolgálja, nem csak a középkorban, hanem ma is. Ez a környezet a szemlélődő elmélyülés előkészítésére alkalmas, hiszen egyrésztől nem engedi a egyén gondolatait elterelődni a lényegről, másrésztől ráirányítja figyelmét olyan médiumokra, melyek a szent elmélyülést témájuknál és minőségüknél fogva segíteni tudják. A kontemplációs médium egymaga lép a szerteszét cikázó gondolatok sokaságának helyébe. Így összpontosítja a kontemplációs motetta is a szemlélődő egyén szellemi energiáit.⁶²

A középkori kontemplációs gyakorlatok módjáról, szellemiségéről és az elérni kívánt mentális, spirituális, egzisztenciális célokról a párizsi Szent Viktori kolostor 12. század első felében élt ágostonos szerzeteseitől, Hugótól, Andrástól és Richárdtól tudunk a legtöbbet. Kiemelkedően fontos témánk szempontjából Szent Viktori Hugó *Didascalicon* című átfogó teológiai műve. Jerome Taylor a *Didascalicon*-hoz írott bevezető tanulmányában rámutat arra, hogy a mű alapvetéseként értelmezhető háromféle látás gondolata Pszeudo Dionüsziosz Areopagitész-től származik, ilyen módon a *Didascalicon* – és minden bizonnyal a Szent Viktori kolostor egész szellemisége – az ágostoni-dionüszioszi misztika vonalát képviseli. A háromféle látás, az ember három szeme nem más, mint a fény-szem, az ok-szem és a kontempláció szeme. A bűnbeesés által a fény-szem érintetlen maradt, az ok-szem elhomályosult („csipás lett”, Hugó megfogalmazása szerint), a kontempláció szeme pedig megvakult. A filozófia célja nem más, mint a helyreállítás: megtisztítani az ok-szemet és visszaadni a látást a kontempláció szemének.⁶³

A kontemplációs gyakorlatok pontos menetéről, az elemek sorrendjéről és az alkalmazott zenék megszólaltatási módjáról hallgatnak a források, így a *Didascalicon* is. Amit megtudunk, az a tudat által a kontempláció folyamán elérhető állapotok és szintek jellege és természete. Magát a kontemplációt bizonyos „gyakorlatok” előzik meg, melyek alkalmassá teszik az embert a további elmélyülésre. Szent Viktori Hugó e gyakorlatok négy lépcsőfokát különbözteti meg: 1. Tanulás, 2. Meditáció, 3. Ima, 4. Megvalósítás (Munkálkodás). A kontempláció, mintegy ötödikként épül ezekre és a megelőző négy lépcsőfokot semmi esetre sem nélkülözheti.⁶⁴

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

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

64 „Négy lépés van, melyeken végighaladva az ember gyakorolhatja és fejlesztheti önmagát a tökéletesség felé,

Meglepő talán, hogy a meditáció megelőzi a kontemplációt, de még az imát is. Ennek magyarázata a meditáció fogalmának meghatározásában rejlik:

A meditáció egy meghatározott (megszokott, ismert) irány mentén fenntartott gondolat. Körültekintően megvizsgálja az okot és a forrást, a módot és a dolgok hasznát. A meditáció az olvasással indul, de nem kötődik az olvasás szabályaihoz és elveihez [...] A tanulás kezdete ily módon az olvasáson alapszik, de beteljesülése a meditációban van. Ha bárki megtanulja mihamarabb szeretni [a meditációt] és vágyik arra, hogy minél gyakrabban összefonódjon vele, annak életét valóban kellemesebbé teszi és a legnagyobb vigaszt nyújtja megpróbáltatásaiban. Ez az ami a legmesszebb viszi a lelket a földi dolgok zajától és részesíti azt még itt a földi életben az örökkévaló csend gyönyörűségének ízében.⁶⁵

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

[...] az öt fokozat közül az első, a tanulás a kezdőké, a legmagasabb, a kontempláció a tökéleteseké [...] az első, a tanulás megértést eredményez; a második, a meditáció tanácsot ad; a harmadik, az ima könyörgést fogalmaz meg; a negyedik, a megvalósítás keresésre indul; az ötödik, a kontempláció, talál. [...] amit az ima kér, a kontempláció megtalálja.⁶⁶

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

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

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

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

Az élet csendje – legyen az belső csend, ahol az elmét nem zavarják szükségtelen vágyak, vagy külső csend, ahol a nyugalom és az alkalom a hatékony és hasznos tanulmányok számára adott – fontos a tanuláshoz.⁶⁷

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

Gondolkodás, meditáció és kontempláció az értelmes lélek háromféle látása.

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

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

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

Úgy tűnik, a meditáció és a kontempláció között a következő különbség adódik: a meditáció az értelmünk számára zavaros dolgokkal kell törődjön, míg a kontempláció a természetük szerint és felfogóképességünkhöz mérten egyaránt tiszta és világos dolgokkal foglalkozik. Ismétlem, míg a meditáció az egyes dolgokkal foglalkozik, addig a kontempláció átfogja a megértés egészét, a sokat, vagy akár a *mindent*. A meditáció tehát a lélek bizonyosfajta kíváncsi természete, mely megpróbálja az ész segítségével kibontani mindazt, ami zavaros. A kontempláció egy másfajta megismerés, az ő számára minden egyenes (sima) és mindent felfog az értelem teljessége által. Így bizonyos értelemben a kontempláció már birtokolja azt, amit a meditáció csupán keres.⁶⁸

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

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

A folytatásból kiderül, hogy a kontemplációnak is fokozatai vannak, és az elérhető végeredmény nem kevesebb, mint amit a vallásos nyelvhasználat Isten „színről színre látásának” nevez. Ezzel visszaértünk Szent Ágoston tanításához, aki Isten látásának misztériumát – mint korábban említettem – a „*visio Dei*” és a „*contemplatio Dei*” kifejezésekkel, mint egymás szinonimáival adja vissza.⁶⁹ A kontempláció két fokozata Szent Viktori Hugó szerint a következő:

Mindazonáltal a kontemplációnak két fajtája van. Amelyik közülük az első és a kezdőknek való a teremtett dolgok szemlélését tartalmazza; a második, mely ez után következik és a haladóké, magát a Teremtőt szemléli. A Bölcsességek könyvében, mondhatni, Salamon a meditáció alapjáról indul. A Prédikátor könyvében felemelkedik a kontempláció első szintjére. Az Énekek Énekében pedig elér a legmagasabbra.⁷⁰

Az Énekek Éneke szimbolikus szerelmi-erotikus szövegét a legmagasabb rendű beavatottság allegóriájának tartották, ahogyan ezt Hugó idézett mondatai is bizonyítják. A votív szertartásra írott motetták szövegeiben, vagy akár Mária-szertartásokra rendelt antifónák verseiben gyakran találkozunk az Énekek Éneke frázisaival. A késő középkor évszázadaira a szerelem a mély-spiritualitás és kontempláció egyik legfontosabb fogalmává válik:

...a szerelem tiszta tűzében a legnagyobb béke és öröm közepette a lélek szelíden legyőzetett. Ekkor a teljes szív a szerelem tüze felé fordul, és megérti, hogy Isten minden mindenben. Istent olyan mély szerelemmel fogadja, hogy rajta kívül semmi sem marad a szívben, még a szív sem önmagában.⁷¹

Nicolaus Cusanus és Du Fay pontos kortársak voltak. Nincs adatunk arról, hogy személyesen ismerték volna egymást, noha a bázeli-firenze-ferrarai zsinaton, ahol Du Fay IV. Jenő kíséretében volt jelen, módjuk volt találkozni. Rendkívüli jelentőségűek azok az írások, melyeket Cusanus a szemlélődő tudatállapot és a kontemplatív elmélyülés témakörének szentel. A szóban forgó munkák egyfajta kordokumentumként informálnak bennünket a 15. századi értelmiségi legmagasabb szintű ima-praxisának módozatairól. Amennyiben egy alapítványtevő valamely

69 Például a 252. prédikációban az „Alleluja” szó feletti elmélkedésében: „*Dicamus quantum possumus, ut semper dicere mereamur. Ibi cibus noster Alleluia, potus Alleluia, actio quietis Alleluia, totum gaudium erit Alleluia, id est, "Laus Dei". Quis enim laudat aliquid sine defectu, nisi qui fruitur sine fastidio? Quantum ergo erit robur in mente, quanta immortalitas et firmitas in corpore, ut neque mentis deficiat intentio in contemplatione Dei, neque membra succumbant in continuatione laudis Dei?*” Szent Ágoston: 252. prédikáció.
web: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_349_testo.htm

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

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

csendes votív szertartáson kontemplatív gyakorlatban vett részt, bizonyos tudati fokozatokon haladt végig, illetőleg kívánt végighaladni; az elérhető fokozatokról Cusanus különös gonddal és részletességgel ír. Témánk szempontjából kiemelkedő fontosságú írás a 8. prédikáció, melyet a kapcsolódó szentírási szakasz és egyben a homília kezdősora alapján *Signum magnum apparuit*ként emleget a szaktudomány. Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy az a homília, mely hangsúlyozottan a kontemplációról tanítja hallgatóságát a *Napba öltözött Asszony*, Szűz Mária képét hívja segítségül. Mária, mint Mennyei Királynéja, *Regina caeli*, a szemlélődő gyakorlatok legfontosabb megszólítottja és médiuma.

A prédikáció első felében Cusanus Mária és Márta történetén keresztül tanítja hallgatóságát arra, hogy a kontemplatív lét magasabb rendű életforma, mint a cselekvő.⁷² Ezt követi a kontemplációs gyakorlatok alatt elérhető tudati lépcsőfokok részletes elemzése. Cusanus a kontemplációs elmélyülést folyamatként írja le és a folyamat három állomását különbözteti meg: 1. a *mentis dilatatio* elemeli a tudatot a földi dolgoktól, kiszélesíti annak látószögét – ami nem a külvilág egyre több ingerének befogadását jelenti, sokkal inkább a tudat érzékenységi intenzitásának jelentős felfokozását – és az Isten felé fordítja; ezt még segíti és kíséri a szöveges ima is, 2. a *mentis sublevatio* az elme könnyűvé válását jelenti abban az értelemben, hogy a levegőnél könnyebb tényező valóban emelkedik, lebeg, (levitál); e második fokozatnak az egyéni különbségek miatt négyféle megnyilvánulási formája lehetséges: *scilicet iubilus*: természetes öröm(ujjongás); *ebrietas spiritus*: a szellem teletöltöttsége a szónak abban az értelemben, ahogyan a borral teli pohár megrészegíti az embert;⁷³ *liquefactio*, mely megolvadást, ellágyulást, elerőtlenedést jelent, az előzőekkel összefüggésben talán a külvilág szilárd valóságának „cseppfolyóssá”, valószínűtlenné, illuzórikussá válása értelmében – Cusanus ezt az állapotot valóban hasonlítja az álom-félálom állapotához, ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy az érzékek, szemben az álommal, itt élesek maradnak; végül *spiritualis iucunditas*: szellemi gyönyör; itt fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Cusanus a *spiritus* és nem az *anima* szót használja, ami kizárja, hogy ezt a formulát *lelki gyönyörnek* fordítsuk – a középkori misztika (még) határozott különbséget tesz a *spiritus* és az *anima* fogalmai között; 3. a *mentis alienatio* szókapcsolatban az *alienatio* (az *alienus*

72 A magyar bibliafordításokban sajnálatos módon rögzült egy hiba, mely Mária és Márta történetének helytelen értelmezéséhez vezetett. A korabeli magyarázatot, miszerint a szemlélődő lét magasabb rendű a tevékeny létnél kizárólag az eredeti szövegváltozat alapján érthetjük meg. „Márta, Márta, sok mindenre gondod van, és sok minden nyugtalanít, pedig csak egy a szükséges. Mária a jobbik részt választotta, nem is veszik el tőle soha.” (Lk 10,38-42) Mária nem a „jobb” részt választotta – ahogyan ez a hozzáférhető magyar nyelvű szövegekben rendszerint szerepel –, hanem a „jót”, az eredeti görög nyelvű szövegben ugyanis a melléknév alapfoka szerepel: ἀγαθός (a középfok βελτίων lenne). Szent Jeromos az ἀγαθὴν (acc.) alakot *optimam*nak fordítja, ami annyit jelent (*leges*)*legjobb*, talán a választás magasrendűségét demonstrálandó (érdemes figyelembe venni, hogy Szent Ágoston nem a Jeromosfordítást használta). A melléknév középfokú alakja tehát egyetlen korabeli forrásban sem szerepel. Mária „hallgatta az Úr szavait”, τὸν λόγον αὐτοῦ, hallgatta a *Logoszt*, ez a választása jó, ráadásul az egyetlen jó, ami nem vétetik el soha, hiszen a Logosz az időnek nem alávetett, vagyis örök. A Logosz hallgatása – szemlélése – a tevékenység helyett; az jó, ez rossz: Cusanus értelmezése erre a torzítatlan szöveghagyományra alapoz.

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

– *idegen* szóból) elidegenedést, elpártolást, továbbá, eszméletlen, tébolyodott állapotot is jelent – Nosow itt említi még az „értelem elvesztése” kifejezést, ami jelzi, hogy ezen a ponton az egyéniség az, ami feloldódik, eloldódik, lerombolva a határvonalat szubjektum és objektum között;⁷⁴ Cusanus a *mentis alienatio*-nak további három lehetőségét különbözteti meg: *magnitudine devotionis* (legnagyobb odaadás, felajánlás, önátadás), *magnitudine admirationis* (legnagyobb csodálat, bámulat), *magnitudine exultationis* (legnagyobb ujjongás; ez utóbbi kifejezés a gyermekei szertelen örömet is jelenti).⁷⁵

Látható, hogy a kontemplációs folyamat során először elvész a környezet és a közösség (a szóban forgó alapítványi liturgiák közösségi események voltak), majd elvész az egyén-egyéniség, vagyis feloldódik, felszívódik (*absorbitio*) az individuum.⁷⁶ Tekintettel arra, hogy Cusanus a korábban idézett *De visione Dei*-ben az Isten-azonosságot az én-azonosság feltételévé teszi, felmerül a kérdés, hogy a késő-középkori teológia mit értett „én” alatt; bár a kérdés kimerítő tárgyalása külön tanulmányt igényelne, annyi több-kevesebb bizonyossággal kijelenthető, hogy a kontemplációról szóló szövegek belső *Én*-je, melyet a szemlélődő egyén megtalálni kíván mentes a hétköznapi *én* differenciáltságától, tovább már nem osztható, tehát valóban a szó szoros értelmében *in-dividuum* (oszthatatlan). Az ilyen módon megtalálni kívánt individuum realizációja Szent Viktori Hugó szóhasználatát követve minden bizonnyal azonos a kontempláció szemének visszanyert látásával.

74 Nosow, *Ritual Meaning of the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 154.o.

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

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

3. Az *Ave regina caelorum III*, mint kontemplációs médium

Du Fay élete során több alapítványt is tett, csak a Cambrai-i időszakból 17 votív alkalmat említ végrendeletében. Számos művet komponált ezekre az alkalmakra és maga is aktív résztvevője volt a votív szertartásoknak. Az *Ave regina caelorum III* motetta csakis ebben az összefüggésben érthető meg. Ha valóban íródtak motetták azzal a céllal, hogy szemlélődő imagyakorlatok spirituális előkészítőjeként funkcionáljanak, akkor feltehetjük a kérdést, hogy az *Ave regina caelorum III* akár konkrét, akár legalább irodalmi értelemben tekinthető-e kontemplációs motettának. Ezzel explicit módon azt a kérdést is feltettük, hogy a szemlélődés, mint imamód és mint tudatállapot milyen kapcsolatban van az *ars moriendi* gyakorlatával, hiszen az *Ave regina caelorum III* egy ponton, legkésőbb 1474-ben *ars moriendi* motettává vált.⁷⁷ Láthattuk, milyen körülmények között kerül kialakításra egy votív céllal létrehozott kápolna belső tere. Éppen ilyen gondossággal van beállítva az *ars moriendi* táblák összes képi szimbóluma, valamint a haldokló ember mellett megszólaló énekek sorrendje és tematikája is.

Ha így közelítünk az *Ave regina caelorum III* motettához, akkor tekinthetünk rá úgy is, mint kontemplációs környezetre, olyan hangtérre, mely a képi közlés lehetőségének híján a hang és a szó segítségével teremti meg a szemlélődő elmélyüléshez szükséges feltételeket. A motetta egyik legfontosabb üzenethordozó dimenziója a műfaj legkorábbi feltűnésétől kezdve a szövegpolyfónia. A költött szöveg, vagyis a szerző személyes közlése egyszerre szól a liturgikus szöveg „nem e világi” üzenetével, olyan szellemi kapcsolatot hozva létre ezzel a kétféle közlési mód között, mely a prózai beszédben nem jöhetne létre, csakis a többszólamú zenemű eszközeivel kivitelezhető. Fontos tehát ezen a ponton megvizsgálnunk, hogy az *Ave regina caelorum III* motettában a betoldott trópusok mely antifóna-mondatokkal találkoznak össze. Az antifóna szövege a rímképlet alapján kétsoros egységekbe rendeződik és ezt a felosztást sugallják a dupla sorok kezdőszavai is: „Ave”, „Salve”, „Gaude”, „Vale”. Du Fay trópusai követik ezt a kétsoros beosztást, maguk is kétsorosak és az antifóna-vers sorpárjai után következnek. A trópusok közben – két kivételtől eltekintve – a Tenor-ban továbbra is szól, illetve ismétlődik a cantus firmus aktuális szakasza.⁷⁸ Az *Ave regina caelorum III* mindössze egyetlen kéziratos forrásban maradt ránk, a San Pietro B.80-as jelű

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

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

kódexben, mely jelenleg a Vatikáni Könyvtár tulajdona. Jól látható, hogy a másoló nem fordított különösebb gondot a hangok és az egyes szavak összeillesztésére – ez megegyezik a kor szokásos kottamásolási gyakorlatával – emiatt csak teljes mondatok összezsengéseit, tehát mondat-mondat találkozásokat van módunk szemügyre venni.

Az első trópus, „*Miserere tui labentis Du Fay, Peccatorum ne ruat in ignem fervorum.*” „Irgalmazz a te haldokló Du Fay-odnak, Ne kellejen égnie a bűnök tüzében” a votív szertartás spirituális céljának világos megfogalmazása. A „bűnök tüze” magától értetődően a purgatórium. A szenvedéstől való mentesülés leghatékonyabb közbenjárója ebben az esetben is Szűz Mária, az összeolvasott mondatpár értelme tehát nyilvánvalóan ez: „Mennyek Királynéja, irgalmazz a te haldokló Du Fay-odnak”. Ezen a ponton, a *Miserere* szó első feltűnésénél történik a motetta legmegkapóbb és egyben legelgondolkodtatóbb zenei pillanata, majd kevéssel utána a harmadik *Miserere* szónál („*Miserere supplicanti Du Fay*” „Irgalmazz esdeklő Du Fay-nak”) ismét. A motetta tonálisát mai szóhasználattal élve C-dúr szerűnek érezhetnénk a jellemző C-E nagy terc dominanciája miatt, valójában a teljes mű tonális érzetét az antifóna-dallam 6. tónusa adja meg. Ebben a tonális kontextusban rendkívüli erővel jelenik meg a *Miserere* szó esz-hangja a Cantus-ban két alkalommal is (a Planchart-féle összkiadás ütemszámozása szerint a 21. és a 95. ütemben). E zenei pillanattal kapcsolatban két fontos megjegyzést kell tenni. Egyrészt ez az a részlet – legalábbis a két hasonló szakasz közül a második –, melyet Du Fay beemel a *Missa Ave regina caelorum*-ba, vagyis láthatóan e frázis és nem kevésbé a szöveg, melyet hordoz a szerző számára kiemelt fontossággal bír. A szóban forgó szakasz megjelenése a misében a második Agnus Dei-ben történik, éppen ott, ahol a mise-ordinárium szövegében is a *Miserere* szó hangzik fel; ez az a pont, melyet a legalaposabban kell majd vizsgálat tárgyává tennünk a mise elemzésénél. Másrészt az esz-hang megjelenése rendkívül erős érzelmi töltöttségével – az érzelmi intenzitás itt egyszerűen letagadhatatlan – könnyen felveti annak lehetőségét, hogy ezt a zenei pillanatot a későbbi terminológia megelőlegezett alkalmazásával élve *affektusként* értékeljük, legalábbis az affektív zenei eszközök egyik igen korai feltűnéseként tekintünk rá. Nem csupán magának az esz-hangnak a megjelenése veti fel ennek lehetőségét, hanem a harmadik *Miserere* szónál a teljes zenei környezet is. Itt ugyanis miközben egyfelől az esz-hangot a Contratenor is megerősíti, az összes szólam azonos, egyenletes ritmusértékekben mozog, a szöveg homofonná válik; nem mellesleg ennek következtében itt tisztán érteni lehet a szöveget. Nehezen megválaszolható kérdés, hogy a korabeli fül – természetesen csak lélektani értelemben, hiszen a terminus még nem létezett – *affektusként* hallotta-e a *Miserere* „c-mollos” megjelenését. Ha nem folytatódna a szólamok dallamvezetése extrém módon merész kromatikával, azt mondhatnánk, hogy egy 6. tónusról 2. tónusra történő váltást hallunk, ami persze már önmagában is kuriózum volna. A válasz egy valószínű „nem” tekintettel arra, hogy a korabeli hallgatóság ilyenén hallási tapasztalatok teljes hiányában nem volt képes ezt a zenei pillanatot más, korábbi hasonló élményeivel összevetni. A 15. századi ember nem ismeri még az affektív zenei nyelvet. Annyit sejtünk esetleg, hogy legalábbis „felkapta rá a fejét”.

A második trópus a Mária-szimbolikában archetipikus „kapu” képét idézi fel, és a „szent gyökér, ki fényeddel elárasztod a világot” antifóna-szakasszal párosul. A kinyíló kapu, melyen át a bűnbánó lélek a magasabb rendű szellemi valóság felé emelkedik egyben az a kapu is, mely e szellemi valóság fényét a világ felé közvetíteni képes; felszálló és alászálló mozgás, anabasziszkatabaszisz, a görög, illetve ortodox hagyományból kölcsönzött terminológia szerint.

A harmadik trópus az előző bekezdésben említettem az esz-hang kapcsán, itt csupán annyit érdemes még hozzátennünk, hogy ez az egyik olyan pont a motettában, ahol a trópus „alatt” nem szól a Tenor. A személyes közlés itt teljesen egyedül marad. A liturgikus szöveg és dallam szüneteltetésének lehet egyfelől egy akusztikai, másfelől egy szimbolikus magyarázata. Az akusztikai magyarázat egyszerűen úgy hangzik, hogy ezen a ponton a szerző számára a szöveg érthetősége a lehető legfontosabb. A hallgató is érti a szöveget, de érti maga a szerző is, aki halálos ágyán hallgatóvá válik majd. Az *ars moriendi* motetta zenei és szövegi üzeneteinek figyelemmel kísérése a haldokló számára létfontosságú, e hangzó környezet védelmezi tudatát a káros befolyások felé történő elkalandozásoktól, a gonosz lélek kísértéseitől. Van ugyanakkor egy szimbolikus magyarázat is, a magány zenei megjelenítése, a gregorián dallamtól, mint a nem e világi valóság zenei tükörképétől való magárahagyottságé; ennek értelmében az egyénnek a Transzcendens általi elhagyatottságáé: „Eli, Eli, lamma sabachtani?”⁷⁹

A „*Miserere supplicanti Du Fay*” affektív pillanatát közvetlenül követi egy különös gonddal összeillesztett szövegtalálkozás: a „*Super omnes speciosa*” „Mindenek felett szépséges” antifónaszöveg egyszerre szól a szép halál kegyelmét remélő szerzői fohással: „*Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa.*” „Legyen szép a ő halála Isten színe (tekintete) előtt.” Mária szépsége és a halál szépsége egybefonódik, mintha ez utóbbinak előfeltétele volna a Mária személyében, életében és nem kevésbé halálában megmutakozó szépség. A szép itt nem egyszerűen több, hanem minőségében több a hétköznapi értelemben vett esztétikai szépségnél, pontosabb volna úgy fogalmazni, hogy végtelenül múlja felül azt. A szép élet ajándéka a szép halál, mivel azonban az ember esendő és elkövet hibákat is, rászorul a szépségében (*életszentségében*) felülmúlhatatlan Istenanya közbenjárására. E két mondatrész időbeli összehangoltsága oly tökéletes, hogy a frázis utolsó néhány brevis-én már mind a négy szólam kizárólag a *speciosa* szót hangoztatja.

A további szövegelosztások rendkívül bonyolultak, a hallgató számára már-már követhetetlenek. A szöveg sűrűsödése és – átvitt értelemben – gyorsulása csak fokozza az egyes szavak kivehetetlenségét. Az antifóna-mondatok itt már nem tagolják a zenei anyagot világosan elkülöníthető szakaszokra; könnyen lehet, hogy a motetta vége felé közeledve a szerző célja éppen a hallgató figyelmének a szöveg fogalmi tartalmáról történő elterelése és a tisztán absztrakt – és éppen ebbéli minőségében *szellemi* – hangzó zenére való ráirányítása volt. A trópus kérései itt többes számba váltanak, a kérő már a teljes közösség nevében fogalmazza meg vágyait; a tartalom a személytől eltávolodva, az ő egyéni határain túllépve már minden ember közös céljára irányul: ne legyen az eltávozó lélek örökre átkozott (elkárhozott), halála pillanatában pedig szíve tisztasága ragyogjon. A cél elérésének záloga a Krisztushoz mindig könyörgő Istenanya („*Et pro nobis semper*

79 Mt. 27:46

Christum exora.”) és – ismét – az ő felülmúlhatatlan szépsége („*valde decora*”). Az „*ut in mortis hora*” szavakat hordozó bonyolult imitativ háromszólamú szakaszban ismételt hallgat a Tenor, *halálunk órája* ilyen módon megint csak az egyén magárahagyatottságának zenei szimbólumával kerül ábrázolásra.

A motetta két nagy egységre oszlik, azon belül az első rész két kisebb, a második rész sok kisebb szakaszra tagolódik. A két nagy egység aránya hozzávetőlegesen arany metszés, ebben az esetben az első szakasz a rövidebb. A második nagy egység rendkívül bonyolult tördelt, ez önmagában furcsának tűnhet egy motetta esetében, de nem indokolatlan a cantus firmus és a trópusok kétsoros tagoltsága miatt. Több tanulmány felhívja a figyelmet arra, hogy a zenei anyag a darab vége felé haladva sűrűsödik, és a sűrűsödés egy bizonyos pontján, ahol a ritmikai feszültség már nem fokozható tovább, Du Fay váratlanul egy belső menzúraváltást alkalmaz, aminek következtében a Cantus, a Tenor és a Bassus perfektum diminutum-ban folytatódik. Mai szóhasználatnál élve, ez a rövid szakasz – az „*et pro nobis semper Christum*” szavakon – az őt megelőző és az őt követő szakaszokkal duola-triola viszonyba kerül.⁸⁰ A zene ebben a pillanatban „táncra perdül”. Anélkül, hogy az analógiák bizonytalan világában elvesznénk, csupán mintegy asszociatív alapon visszaidézhetjük a cusanusi kontempláció második fokozatát: *scilicet iubilus* – természetes örömjongás.

Milyen motetta-típusba sorolhatjuk az *Ave regina caelorum III*-at (legalább annyit szívesen kijelentenénk, hogy motetta)?⁸¹ Erre a kérdésre azért nincs válasz, mert egyszerűen nem létezik olyan műfaj, melybe az *Ave regina caelorum III* tökéletesen beleilleszthető volna. Az *Ave regina caelorum III* – ismét csak erre a következtetésre jutunk – összegző mű, mely egyszerre vonja le a teljes motetta- és cantilena-irodalom összes tanulságát és mutat előre Ockeghem motettái felé. Julie E. Cumming írja a következőket:

Du Fay, mint a műfaji sajátosságok vegyítésének mestere ez esetben is számos utalást tesz a motetta fajtáira és alcsoportjaira, valamint a műfaj történetére is. Az *Ave regina caelorum III* cantus firmusos motetta, mely egyszerre emlékeztet a gregorián-letétekre és az európai cantilena-motettákra. Ugyanakkor Tenor-motetta is, mely az izoritmikus motetták hagyományát idézi: hosszú hangértékekben mozgó Tenor szólammal rendelkezik, terjedelmes bevezető duettel indul és költött szövegeket tartalmaz a felső szólamokban (beszúrva azokat a Mária-antifóna mondatai közé). A Mária-költemény és a gördülékeny, homogén zenei szövet segítségével felidézi a négyszólamú szabadon komponált motetta és az angol cantilena sajátosságait; a mű szabadon komponált területei a legkisebb ritmusértékek, a minimák sűrű szövésű imitációit szólaltatja meg, mely gyakorlat ugyancsak

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

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

az angol zenéből származik [...]. A *Caput* miséhez hasonlóan kétrészes formában íródott négy szólamú mű. A cantus firmus és a mű bizonyos részletei alapját képezik az *Ave regina caelorum* misének. Du Fay teljes életútjának mindenfajta zenei kísérlete az *Ave regina caelorum III*-ban hozta meg gyümölcsét. Nincs mit csodálkoznunk azon, hogy ezt a művet kívánta megszólaltatni halálos ágyánál.⁸²

A fenti idézet utolsó mondatával ismételten nehéz egyetérteni. Du Fay nem azért írta elő az *Ave regina caelorum III*-at *ars moriendi* motettájának, mert ez a legjobb műve, hanem azért ez az egyik legjobb (legkomplexebb, legalaposabban végiggondolt és megtervezett) műve, mert *ars moriendi* motettájává kellett lennie. *Ave regina caelorum III* Du Fay életének legintenzívebben személyes pillanatában kellett (volna) megszólaljon;⁸³ a mű fontossága konkrét és átvitt értelemben is *életbe vágó*.

A személyes jelenlét intenzitása – mely, mint láthattuk, mind a kontemplációs gyakorlatok, mind az *ars moriendi* egyik kulcskérdése – hatalmasra nő Du Fay késői műveiben, különösen az *Ave regina caelorum* kompozíciókban. A jelen cikk folytatása a *Missa Ave regina caelorum* keletkezési és elhangzási körülményeinek vizsgálatával igyekszik kimutatni néhány olyan pontot, mely bizonyítani tudja majd az előző állítást. Az intenzív jelenlét a figyelem és a szellemi energiák összpontosítását is jelenti – ez volt a meditációs gyakorlatok egyik célja is – így az alkotó egyén teljes egzisztenciája akkumulálódik egyetlen momentumban, akár abban a zeneműben, melyen éppen dolgozik. Ezt az koncentrált intenzitást tapasztalhattuk meg a *Ave regina caelorum III* elemzésénél. „Az örökkévalóság a határtalan életnek egésként, egyszerre való és tökéletes birtoklása”, idézi Boethius-t Aquinói Szent Tamás.⁸⁴

82 I.m., 286-287.

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

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

4. A votív alkalmak ikonográfiai háttere

„Nem ismerek ma egyetlen templomot sem, melyben az istentisztelet ünnepélyesebben szólalna meg, mint Cambrai-ban. [...] Gyönyörű énekével, ragyogó fényeivel, édesen csengő harangjaival túlszárnyalja a világ összes templomát.” E szavakat Luxemburgi Fülöp írta le 1428-ban kelt levelében, és velük nem csak saját ízlésének, hanem Nyugat-Európa általános véleményének adott hangot.⁸⁵ A Cambrai-i katedrális kórusa messze földön híres volt, művészi színvonalának csúcsát éppen a 15. század középső harmadában érte el, nem kis mértékben Du Fay munkájának köszönhetően. Du Fay gyermekként került a Cambrai-i templom kórusába, majd a Konstanzi Zsinatot követő, utazásokkal teli évtizedek után, 1440 táján ismét Cambrai-ban állapodott meg. Az 1452. és 58. közötti – művészi szempontból is igen lényeges – savoyai intermezzót leszámítva élete hátralévő részét Cambrai-ban töltötte kanonokként, papként és a kórus vezetőjeként.

Bár Cambrai Franciaországot és a Német-Római Birodalmat elválasztó Escaut (ma Schelde) folyó partján fekszik, a 15. század középső évtizedeiben a Burgundi udvar gyakorolta felette a politikai hatalmat.⁸⁶ Cambrai egyházzenejének és Du Fay művészetének csodálói közé tartoztak a burgundi uralkodók is, Jó Fülöp és Merész Károly, akik több alkalommal részt vettek Cambrai-ban tartott ünnepi szertartásokon. Du Fay és a Burgundy udvar kapcsolata 1434 februárjára nyúlik vissza, Anne de Lusignan és Savoyai Lajos esküvőjének zenetörténeti szempontból is nevezetes eseményére. A házasságkötés napokig tartó ünnepségén a Burgundy udvar és uralkodója, Jó Fülöp is képviseltette magát, és jelen volt az ekkor a Burgundiaknál szolgáló Binchois is. Minden bizonnyal ez lehetett Du Fay és Binchios találkozásainak első alkalmá, az a nevezetes esemény, melyet Martin le Franc is megemlíti *Le champion des dames* című költeményének sokat idézett passzusában.⁸⁷ Du Fay ekkor is és később is a savoyai udvar szolgálatában állt hivatalosan, a burgundi udvarral való kapcsolata mindvégig formális maradt, ami nem jelenti ugyanakkor azt, hogy e kapcsolat ne lett volna igen szoros, már-már baráti. A burgundi uralkodók Du Fay egész személyiségét nagyra értékelték, zenészi kvalitását, papi tekintélyét, de éppen ennyire emberi nagyságát is; e familiáris viszonyról a későbbiekben még részletesen lesz szó.

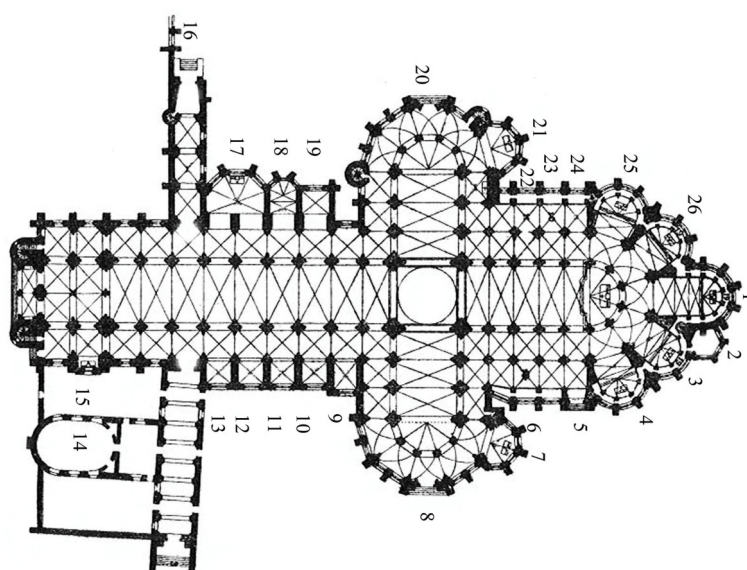
Cambrai katedrálisa nem csak liturgikus zenéje miatt számított kiemelkedőnek, hanem építészeti szempontból is. Franciaország északi területeinek legnagyobb kereszthajós templomaként

85 Wright, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, i.m., 199.

86 Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay*. (Cambridge University Press, 2018.) 23.

87 Du Fay megbecsültségét mindkét részről jól mutatja az a levél, melyet Savoyai Lajos írt Jó Fülöpnek 1441. november 5-én. A levél előzményeire érdemes pár szót vesztegetnünk: mint tudjuk, Savoyai Lajos és Jó Fülöp unokatestvérek voltak. A köztük lévő viszony igen feszültté vált, amikor a Bázeli Zsinaton Savoyai Lajos által támogatott VIII. Amádét V. Felix néven váratlanul ellenpápának emelték IV. Jenővel szemben. IV. Jenő és a római kúria legfontosabb pártfogója éppen Jó Fülöp volt, aki egy pillanatig sem vonakodott ellenlépésként kiközösítésekkel fenyegetőzni. Du Fay csakhamar igen kellemetlen helyzetbe került – hogy ne mondjuk „forró lett körülötte a levegő” – míg ugyanis ez idő tájt a savoyaiak szolgálatában állt, közben kanonoki címet birtokolt a burgundi hercegség dominanciája alá tartozó városokban, Brugge-ben és Cambrai-ban; ezeket a legkevésbé sem akarta elveszíteni, és természetesen a pápa jóindulatát sem. Du Fay a biztonságos megoldást választotta: elhagyta a savoyai udvart és Cambrai-ba távozott. Savoyai Lajos kesergett legjobb egyházzeneisé elvesztése miatt és a személyes ellentétet félretéve levelet írt sértett unokatestvérének, melyben kedves szavakkal „kéri vissza” Du Fay-t és kéri unokatestvérét, hogy ne fossa meg Du Fay-t az állásaitól abban az esetben sem, ha visszatérne a savoyai szolgálatba. Wright, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, i.m., 191-192.

méreteiben is impozáns lehetett, noha a pár fennmaradt ábrázolást, vázlatot, alaprajzokat és metszeteket szemlélve a valós méretek kevésbé érzékelhetők. A 12-13. században épült katedrális rövid és szomorú története a Francia Forradalommal ér véget, ahol először élelmiszerraktárként használták, majd 1796-ban lerombolták. Tornya még állt egy darabig, mígnem 1809-ben egy szélvihar során összedőlt. 1251-re a katedrális többé-kevésbé készen állt és az egyház használatba vette, annak ellenére, hogy felszentelésére csak 1472-ben került sor. Du Fay munkásságának nagy részét tehát e félkész, illetve majdnem kész templom falai között végezte, ami pedig éppen ennyire lényeges: ő volt zenei koordinátora a felszentelés ünnepségének is. Semmilyen adatunk nincsen a Cambrai-i templomszentelésen elhangzott darabokról, illetve arról sem, hogy mely mise alkotta a szentelési liturgia gerincét. Mielőtt indirekt adatok és a belőlük levonható következtetések alapján feltételezéseinkbe bocsátkoznánk, fontos megismernünk a templom liturgikus gyakorlatát és bizonyos szertartásait.



3. kép. *Notre Dame Sainte Marie de Cambrai* alaprajza

A katedrális apszisban végződő szentélyi részét, valamint a kereszthajók keleti oldalait számos mellékkápolna tagolta. Ezek a félköríves beugró terek fontos szertartások, többnyire alapítványi módon létrehozott votív alkalmak otthonául szolgáltak. A Cambrai-i katedrális zenetörténeti szempontból legfontosabb kápolnája egyrészt maga az apszis, melyet a Szentháromság tiszteletére szenteltek (a képen 1-es számmal jelzett), valamint a déli kereszthajó oldalához illesztett Szent István kápolna (a képen 7-es számmal jelzett). Sok jel mutat arra, hogy ez utóbbi kápolna Du Fay számára különös fontossággal bírt és az itt celebrált teljes liturgikus rend az ő irányítása alá tartozott. Nem kevesebb, mint tizenhét Du Fay által alapított miséről tudunk, melyeknek a Szent István kápolnában kellett megszólalniuk;⁸⁸ ezek többsége gregorián mise természetesen. Volt továbbá egy harmadik hely is, ahol nagyobb ünnepek alkalmával a gregorián misék, illetve a

⁸⁸ Hagg, *Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral. Guillaume Du Fay's Foundations*, i.m., 393.

többszólamú mise-kompozíciók megszólalhattak, ez maga a dupla kóruskarzat volt, mely a szentélyrekesztő egyik, illetve másik végénél helyezkedett el. Mint Európa sok más gótikus templomában, Cambrai-ban is két kóruskarzattal építettek. A szimmetrikus elhelyezkedés egyrészt gazdagíthatta a kórushangzást, másrészt viszont a hatalmas templomtér másodpercekig zengő visszhangja jelentősen megnehezítette a két kórus énekének összehangolását.⁸⁹ Maguk a kórusénekesek a liturgikus alkalomnak megfelelően a templom további pontjain is énekelhettek, a dupla kóruskarzat a legnagyobb ünnepek alkalmával volt használatban. Egy korábbi alapítványi pénzüsszegnek köszönhetően Cambrai minden jelentősebb ünnepe polifon módon szólalhatott meg. A legnagyobb becsben természetesen a hat Mária-ünnepet tartották, mivel a templom védőszentje Szűz Mária volt, ezek mindegyikén többszólamú misekompozíciók, motették, gregorián letétek szólaltak meg. A Cambrai-i katedrális főünnepe (ma úgy mondanánk: főbúcsúja) augusztus 15-e, a Mennybevétel (Assumptio, Nagyboldogasszony) ünnepe volt.

Az alapítványi misék többsége nem tartozott a nagyszabású szertartások közé, csendes, elmélyült imaalkalmak voltak, melyek számára a mellékkápolnák alkalmas tereknek bizonyultak. A templom hatalmas főhajója és a dupla kóruskarzattal szegélyezett szentélye a maga ünnepélyességével és tér-élményével nagyszabású liturgikus eseményeket fogadott be, leginkább az egyházi naptár főünnepeit, valamint magát a templomszentelési ceremóniát is. Ezzel együtt egy-egy votív liturgia, vagy alapítványi mise megszólalhatott polifon módon, amennyiben az alapítványtevő így rendelkezett – és a letétbe helyezett pénzüsszeg a polifon kompozíciók által megkövetelt nagyobb létszámú kórus anyagi háttérét biztosította – illetve amennyiben az alapító, például Du Fay a liturgikus alkalom többszólamú zenéjét maga megkomponálta. Azokban a nem ritka esetekben, amikor az alapító maga is pap, illetve zeneszerző volt, módjában állt az általa alapított votív liturgia minden egyes hangi tényezőjét, valamint szövegeit és szövegtársításait az adott spirituális cél érdekében és azzal a lehető legteljesebb összhangban beállítani. A papi hivatás, a zeneszerzői tudás és a személyes cél e ponton összeért.

A korabeli vallásos ember számos védőszenttel ápolt bensőséges spirituális kapcsolatot, kérte közbenjárását, vette igénybe természetfeletti segítségét. Du Fay esetében sem volt ez másként. Voltak szentek, akikről direkt, vagy indirekt dokumentumokból tudható, hogy Du Fay saját személyes közbenjáróiként tekintett rájuk, de minden valószínűség szerint többen lehettek, mint amennyiről tudomásunk van. A korabeli világkép gazdagon benépesítette a túlvilági tereket is, gondosan megkülönböztetett létsíkokat, „köröket”, sőt létállapotokat is, melyek boldogságfokukban lényegesen eltérhettek egymástól és az adott szent életszentségének, illetve az általa vállalt áldozat mértékének függvényében állhattak közelebb Istenhez, vagy voltak távolabb tőle. Du Fay esetében Szent István diakónus vértanú személye kizárólag a Szent István kápolna miatt merül fel. Az első keresztény vértanú azonban, akinek ünnepét Karácsony másnapján, december 26-án üli meg az

89 Az összehangolás nehézségét nem kizárólag az akusztikai környezet okozta, hanem éppen annyira a kórusénekesek fegyelmezetlensége. Egy 1493. szeptember 9-én kelt bejegyzés tanúskodik arról, hogy fiatal kórusénekesek feddésben részesültek, mert csontokat és húsdarabokat dobáltak át egymásnak egyik kóruskarzatról a másikra. Wright, Craig: „Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550.” *The Musical Quarterly* 64/3 (1978. July): 295-328. 296-297.

egyház, Du Fay kompozícióiban semmilyen módon nem tűnik fel.⁹⁰ Annál inkább feltűnik Pádúai Szent Antal személye számos Du Fay-mű szövegében és liturgikus vonatkozásaiban.⁹¹ A ferences hitszónok, szent és egyháztanító Pádúai Szent Antal annak ellenére nyilvánvalóan Du Fay személyes patrónusa lehetett, hogy a tiszteletére írott mise eredetileg itáliai megrendelésre készült.⁹² A *Missa Sancti Antonii de Padua* feltételezett keletkezési ideje 1450 nyarára tehető, amikor Du Fay hivatalosan savoyai, formálisan burgundi szolgálatban állt és Itáliában tartózkodott. Jóval később azonban – hozzávetőlegesen az 50-es évek végén – Du Fay Cambrai-ban alapítványt hozott létre a Szent Antal mise évenkénti megszólaltatására és celebrálására a Cambrai-i katedrális Szent István kápolnájában.⁹³ Az idős mester végrendeletében vaskos kéziratot kottát hagyományozott a Szent István kápolnára, mely többek között a Szent Antal misét is tartalmazta.⁹⁴ A Pádúai Szent Antal tiszteletére létrehozott votív mise Du Fay első alapítványa. A Szent Antal mise az alapítvány szövegében rögzített szándék szerint a nevezett védőszent ünnepnapján évente elhangzik és e liturgikus gyakorlatot Du Fay halála után is folytatni kell. Az alapítás legvalószínűbb időpontja 1458-ra tehető – ekkor érkezik vissza Du Fay a Burgundi udvartól Cambrai-ba – bár templomi bejegyzés csak mintegy száz évvel később tanúskodik minderről.⁹⁵ A Pádúai Szent Antal mise Fallows szerint minden bizonnyal a padovai Szent Antal templom új oltárának felszentelésére íródott;⁹⁶ a remekbe szabott oltár alkotóját, *Donatello*-t Du Fay nagy valószínűséggel személyesen is ismerhette.⁹⁷ A mise padovai elhangzásáról ugyanakkor nem áll rendelkezésre egyetlen bizonyító erejű adat sem. A jelenleg elfogadott hipotézis szerint bizonyos nehézségek, például anyagi korlátok miatt a mise nem szólalhatott meg az eredeti rendeltetésének megfelelő helyen és időpontban, ilyen módon első elhangzása mégis a Cambrai-i alapítváni szertartás kezdőalkalma lehetett; ennek pontos időpontja ugyanakkor, mint láthattuk, nem ismert.⁹⁸

90 Planchart, Alejandro Enrique: „Guillaume Du Fay.” *Grove Music Online*:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008268?rkey=MGzweh#omo-9781561592630-e-0000008268-div1-15>

91 Pádúai Szent Antal tiszteletére Du Fay teljes mise-ordináriumot és propriumot komponált, továbbá Szent Ferenc liturgiájának propriumait is megírta, ezek forrásai a trentói 88-as, 90-es és 93-as jelű kódexek. A Trent 87 és 88 kódexekben található továbbá az *O proles Hispaniae / O Christi patrocinium / Doctor veritatis* motetta, valamint az ugyancsak Szent Antal személyéhez kapcsolódó, de szerzőség szempontjából vitatott *O sidus Yspanie cantilena* motetta is. I.m.

92 Wegman, Rob C.: „Musical Offerings in the Renaissance.” *Early Music* 33/3 (2005. Aug.): 425-437. 431.

93 A szóban forgó alapítváni alkalom nem csak a misét, hanem a zsolozsmát is magába foglalta, az elhangzott művek között pedig motetták éppúgy szerepeltek, mint a szent tiszteletére komponált többszólamú proprium-megzenésítések. A ceremóniát közös vacsora zárta, melynek keretében Du Fay a saját házában és saját költségéből látta vendégül a szertartás énekeseit; votív szertartások viszonylatában tehát kifejezetten nagyszabású eseményről van szó, ekkora tisztelet rendszerint a személyesen különösen fontos közbenjáró szentet övezi. Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 307.

94 Wright, *Dufay at Cambrai*, i.m., 218.

95 „Item, pro missa St Anthonii de Padua cum utiusque vesperis ex fundatione dicti Du Fay, sex pueribus et eorum magistro 10 s, residuum sociis presentibus, 41 s 8 d.” (1573-1574. Lille, Archives départementales du Nord, 4G 6751, fol. 9v) E tény mindenestre világosan mutatja, mennyire komolyan vették a votív miséket és az alapítók kívánságait még a reneszánsz kezdetén is, hiszen a Pádúai Szent Antal misét ezek szerint még Du Fay halála után száz évvel is énekelték; tegyük hozzá: Du Fay lelki üdvéért. Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 222.

96 Fallows, *Dufay*, i.m., 66-68.

97 1433-ban Rómában Luxemburgi Zsigmond koronázásán, illetve 1436-ban Firenzében a *Santa Maria del Fiore* felszentelésén is találkozhattak. U.o.

98 Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 233.

Du Fay legfontosabb és legszemélyesebb védőszentje Szűz Mária. Mindez nem rendkívüli, sőt mondhatni, egybecseng a kor emberének általános lelkeségi szokásaival. Ahogyan Cusanus hangsúlyozza, hogy „a Boldogságos Szűz szemlélése túlszárnyal minden egyéb módot”, ugyanúgy a késő-középkori hívő számára is Szűz Mária a felfoghatatlan Isten és a megtestesült, de az értelem számára szintén nehezen megközelíthető Isten-ember, Jézus után az első olyan szent, akit önmagához közel érez; bár mennyei személy, sőt bizonyos értelemben – az Isten-anya, Anyaisten (Anyaszentegyház) értelmében – elvont kozmikus fogalom, de mégis valóságos ember, gyermekét szoptató anya. Du Fay Mária-tisztelete ugyanakkor a jelek szerint a korra jellemző áhítat mértékén messze túlmutatott. A korábban említett *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* ünnep bevezetése rendkívüli fajsúlyú liturgikus döntés, és noha Du Fay ennek az új liturgiának csupán csak felkért zeneszerzője volt, nem kétséges, hogy a feladat spirituális dimenzióival a legnagyobb mértékben tudott és akart azonosulni. Van ugyanakkor még egy tényező, mely Du Fay Mária-tiszteletével kapcsolatban említést érdemel, noha első ránézésre csupán egy véletlen egybeesésnek tűnik: Du Fay édesanyjának keresztnéve, Marie. Mint tudjuk, Du Fay törvénytelen gyermek volt, aki édesapját nem ismerte és könnyen lehet, hogy kilétével sem volt tisztában. Nagyon úgy tűnik, hogy az édesapa személyazonosságát a zenetudomány sem fogja tudni beazonosítani, egyetlen egyházi dokumentum sejteti csupán azt is, hogy az illető pap lehetett.⁹⁹ A várandós anya a rosszindulatú megjegyzések, a kiközösítés és a megbélyegzés leselkedő veszélye elől Észak-Franciaországból a Brüsszel melletti Bersele tartományba menekült és nagy valószínűség szerint itt hozta világra Guillaume (Willaume) Du Fay-t;¹⁰⁰ Bersele tartomány jelentősége e tanulmány későbbi fejezetében még tovább körvonalazódik majd. Valamivel később – hónapokkal, évekkel, ezt pontosan nem tudni – Marie Du Fayt Cambrai-ba költözött gyermekével, ahol a Hubert-ek személyében támogató rokonságra találkozhatott.¹⁰¹ A kis Du Fay-t a hasonló esetek megszokott forgatókönyvének megfelelően körülbelül 6 évesen beadta a kolostori iskolába, ahol kezdetét vette

99 Egy bizonyos Jacob van Wrep pápai folyamodványáról van szó, melyben Du Fay-val kapcsolatban a következő passzus olvasható: „*de presbytero genitus*” (Archivio Segreto Vaticano RS 272, fol. 206R, 1431.). A témával foglalkozó zenetudomány egy időben megpróbálta Jehan Hubert személyében Du Fay apját beazonosítani. Ennek a feltételezésnek az alapja egyetlen megjegyzés Hubert végrendeletében Marie Du Fayt-val kapcsolatban: „*ma cousine et servante*”, továbbá az a tény is, hogy az öreg kanonok jelentős pénzösszeget hagyott Marie Du Fayt-ra, aki nem mellesleg Hubert házában lakott jó pár évig, egészen annak haláláig. A „*cousine*” itt egyszerűen az unokatestvéri rokonságra utal, Hubert és a Du Fay-ok valóban távoli rokonságban álltak egymással. Ugyanakkor a teljes szókapcsolat, a „*cousine*” és a „*servante*” együtt olyan meghitt viszonyt sejtet, mely felkeltette Edmond Dartus, az új Cambrai-i katedrális kanonokja (†1986) gyanúját egy esetleges szerelmi kapcsolat feltételezésére Hubert és Marie Du Fayt között. Az újabb kutatások ezt valószínűtlenné tették. Először is Jehan Hubert kanonok a korabeli beszámolók egyöntetű tanúsága szerint feddhetetlen erkölcsű ember volt, márpedig az egyházi jegyzőkönyvek a papok és egyéb egyházi személyek legapróbb baklövéséről is részletesen megemlékeznek. Másrészt igaz ugyan, hogy Marie pár évig Hubert házában lakott, de a feladata itt Hubert öreg és szenilis nagynénjének ápolása volt (erre utalhat a „*servante*” kifejezés), melyet a dokumentumok szerint Marie Du Fayt gondosan el is végzett. Apró adalék mindehhez, hogy Hubert Du Fay-ra semmit sem hagyott; márpedig, ha a fia lett volna... Du Fay minden bizonnyal Marie szegényének és bűnének kellemetlen bizonyítéka volt az idős és erkölcsös kanonok szemében. Planchart, *Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 118-119.

100 Planchart, Alejandro Enrique: „Concerning Du Fay's Birthplace.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* Vol.54 (2000.) 225-230. 225-226.

101 Marie a vezetéknevét még Du Fayt-ként írta, ez az alak itt-ott még a fiatal Du Fay-val kapcsolatos bejegyzéseknél is előfordul, például a Cambrai-i egyházi jegyzőkönyvekben az 1410-es évek elején. Wright, *Dufay at Cambrai*, i.m., 176-177.

Du Fay életre szóló kapcsolata a Cambrai-i katedrálissal. Egyetlen közeli rokon, illetve hozzátartozó volt csupán tehát, akit Du Fay személyesen ismert és akihez kötődött, az édesanyja. A rengeteget utazó zeneszerző időről időre visszatért Cambrai-ba, hogy édesanyjának gondját viselje. Erről tanúskodik egy savoyai bejegyzés 1434 augusztusából, melyben Du Fay engedélyt kap távozásra abból az okból, hogy „meglátogassa édesanyját”.¹⁰² Noha a Cambrai-i kolostori iskola a gyermek Du Fay-t – mint minden tanulót – elzárta a külvilágtól, így édesanyjától is, 1439-es visszatérése után pár évig mégis édesanyjával lakik. Marie Du Fayt 1444. április 23-án távozik az élők sorából, fia, az ekkor már messze földön ismert és híres zeneszerző a Cambrai-i templomban temetteti el.¹⁰³ Valószínűtlen, hogy a Mária-tiszteletben oly elmélyült zeneszerző pusztán véletlennek tekintette volna, hogy az egyetlen ismert rokona, akihez személyes kötelék fűzi éppen a Szent Szűz nevét viseli. Hogy ez a feltételezés mennyire nem légből kapott, az utolsó fejezetben nyer majd további bizonyítást.

Tekintettel arra, hogy a votív szertartás *minden járulékos eleme* az adott alkalom spirituális céljának szolgálatában áll nem csupán a zenékről érdemes szót ejtenünk, hanem éppen ennire fontosak a falakon elhelyezett képek, ikonok, Mária-ikonok. 1452-ben egy rendkívüli jelentőségű és értékű képet helyeznek el a Cambrai-i katedrális Szentháromság-kápolnájában, a *Notre-Dame de Grâce* elnevezésű Mária-ikont, mely kegyképet a Cambrai-i egyházközség Rómából kapja ajándékba és a szent hagyomány szerint Lukács apostol keze munkája. A szóban forgó ikont Fursy de Brulle Cambrai-i kanonok hozza el Rómából és adományozza a templomnak.

102 Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 33.

103 Nagy kérdés, hogy Du Fay mindezt hogyan tudta elérni. Teljesen szokatlan, hogy egy fiatalkori szegényt bélyegként hordozó asszonyt a város katedrálisában helyezzenek örök nyugalomra, egy olyan helyen, mely kizárólag a legtisztetéleméltóbb, vagy a társadalmi rangban igen magasan álló személyeknek volt fenntartva. Du Fay addigra kialakult tekintélyén túl ennek oka Marie Du Fayt rendkívül szép keresztényi életvitele és Hubert nagynénjének ápolásában tanúsított áldozatkészsége lehetett.



4. kép. *Notre-Dame de Grâce* ikon

Lukács apostolt ikonfestőnek tekinteni eszmei értelemben azonos azzal, amit az ikonográfiai hagyomány a „nem emberkéz által festett” frázissal jelöl meg. Az ikonok a korabeli meggyőződés szerint sugalmazott alkotások, melyek elevenen közvetítik a sugalmazót magát, illetve azt az érzékelhetetlen ideát, melyet az ikon érzékelhető módon megjelenít.¹⁰⁴ A szent hagyomány ugyanakkor beszél arról is, hogy Lukács apostol valóban festett egy Mária-képet, és minden Hodégétria és Eleusza ikonográfiai típusba tartozó *Istenszülő a Gyermekkel* kép a lukácsi mintát követi, illetve másolja. *Notre-Dame de Grâce* ikonból sem egy van, a Cambrai-i kegykép mintája valószínűleg az 1300-as évek elején keletkezett, majd magáról a Cambrai-i példányról is több másolat, illetve parafrázis készült. Jó Fülöp, aki személyesen is számtalanszor felkereste a kegyképet, hogy előtte imádkozzék, több „másolatot” is rendelt, melyeket áruba bocsátván – a kép

104 „A festés mestersége azonban nem mindig vált el magától a mennyei ideák szemléljétől; A Keresztény Egyház történetén aranyló szálként halad végig a szó szoros értelmében vett *szent* ikonfestészet tradíciója. A testté vált Ige első tanúságtévőitől kezdve, tovább, hosszú századokon át vonulnak a szentek, maguk az ikonfestők, és az ikonfestők, akik maguk szentek. A teljességre távolról sem törekedve, példaként utalhatunk e szent ikonfestők neveire, élükön Lukács evangelistával.” Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. (Budapest: Typotex, 2005). 79-80.

anyagi és eszmei értékét egyaránt hangsúlyozva – a Konstantinápoly visszafoglalására szerveződő kereszties hadjárat anyagi hátterét kívánta gyarapítani. A *másolat* szó azért került idézőjelbe, mert a 15. századi németalföldi mesterek, van der Weyden, Petrus Christus, Memling, csupán az alakok testtartását és a kép beosztását vették át, az arcok, a ruhák, a háttér már egyértelműen a flamand ízlést tükrözi.¹⁰⁵



5. kép. Rogier van der Weyden: Madonna a Gyermekkel



6. kép. Masolino da Panicale: Madonna a Gyermekkel

A Cambrai-i *Notre-Dame de Grâce* kegykép az *Eleusza* Istenszülő ikonográfiai kategóriába tartozik. Szemben a *Hodégétria* ikonok objektív távolságtartásával, melyeken a gyermek Jézus áldásra emeli kezét és tekintete a szemlélő tekintetével találkozik, itt az anya-gyermek kapcsolat érzelmes emberi vonásai domborodnak ki, a Gyermek és az Anya arca összeér.¹⁰⁶ A Cambrai-i kegyképen a szeretet gesztusát finoman érzékelteti a gyermek keze is, mely anyja állát érinti. Az *Eleusza* ikonok némelyikén és későbbi, főleg németalföldi parafrázisain a gyermek Jézus már nem ránk néz, hanem vagy anyjára, vagy valahová máshová. A Cambrai-i *Notre-Dame de Grâce* a lehető legszorosabb kapcsolatot mutatja a kortárs bizánci ikonokkal, a 12-14. században a Bizánci Egyház templomai számára is gyakran készülnek *Eleusza* és *Hodégétria* ikonok.¹⁰⁷

105 Van der Weyden és Dieric Bouts képein például a gyermek Jézus valóban gyermek, szemben a Cambrai-i kegykép Jézusával, aki inkább lekicsinyített felnőtt. A 15. század élethűsége áll szemben itt a 13. század szimbolizmusával.

106 Rúzsa György: *Az ikonfestészet lexikona*. (Budapest: Corvina Kiadó, 2014.) 40, 70.

107 Effenberger, Arne: „Images of Personal Devotion. Miniature Mosaic and Steatite Icon.” In: Helen C. Evans (szerk.) *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. (Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y.). (New Haven, London:



7-8. kép. Bizánci Eleusza Istenszülő ikonok, 13. sz. vége, 14. sz. eleje

Nem szabad ugyanakkor elfeledkeznünk a kép és a szemlélő kapcsolatáról, mely a 15. századi hívő számára fontosabb szempont, mint az ikon esztétikai és különösen anyagi értéke. A korabeli hívő személyesen akar részesévé válni annak a kisugárzásnak, amelyet az ikon közvetít. Annak érdekében, hogy a kép „tárgyával”, vagyis az ábrázolt szent alak ideájával a lehető legszorosabb, legközvetlenebb kapcsolatba kerüljön, a késő gótika embere egy egészen sajátos ábrázolási módot alakított ki, a *diptichont*. A képet két, jól elkülöníthető részre osztotta, melyek közül a bal oldali tábla ábrázolja a szentet, gyakran Szűz Máriát, a jobboldali magát a megrendelőt. Kettejük háttére azonban ugyanaz a helyiség, rendszerint a palota szobája, vagyis a szent és a megrendelő – ez utóbbi sokszor térdelve, vagy imára kulcsolva kezét – egy térben helyezkednek el. A helyzet lehetetlenségét szelíden érzékelteti a két képrész közötti elválasztás, gyakran külön keret.¹⁰⁸ A diptichonok *Mária a Gyermekkel* alakpárja adott esetben a *Hodégéttria*, vagy az *Eleusza* ikonográfiai típus elrendezését követi, mint ahogyan ez Rogier van der Weyden *Froimont diptichonja* esetében is így van. Bizonyos vélemények szerint Rogier van der Weyden és más németalföldi festők bizantin Madonna-ábrázolásainak egyértelműen a Cambrai-i kegykép szolgált mintájául. Akár követi a *Mária a Gyermekkel* alakpár a hagyományos ikonográfiai típusokat, akár enged az alkotó egyéni leleményének, mindenképpen a *mater misericordiae* misztériumának

Yale University Press, 2004.) 209-243. 215-217.

108 Ugyanakkor ellensúlyozza a tükör – például Memling diptichonján (9.kép) – melyen látható, hogy a szent és a megrendelő „valóban együtt, egy szobában tartózkodnak”.

kivetítését tűzi ki célul. A *mater misericordiae*, az *irgalmasság anyja* tisztelete a késő-gótikában rendkívül erős, és ez mindazok után, amit Mária közvetítő és közbenjáró szerepéről elmondtunk, nem is lehet meglepő.¹⁰⁹ Aki olyan táblakép-párt rendel, melynek egyik felén Szűz Mária, másik felén ő maga látható, saját bűneinek eltörlésében és saját lelkének üdvében reménykedik. Mondani sem kell, hogy ilyen jellegű diptichon megrendelését csak tehetős arisztokraták, vagy tekintélyes egyházi személyek engedhetik meg maguknak.



9. kép. Hans Memling: *Maarten van Nieuwenhove Diptychon* (1487)

Bruges, Sint-Janshopitaal, Memling-museum

Különös szépségű zenetörténeti adat, hogy Symon le Breton – burgundi énekmester, zeneszerző, valamint 1435-től Cambrai-i kanonok – végrendeletében Du Fay-ra hagyományozta saját diptichonját, melynek egyik felén *Mária a Gyermekkel*, másik felén ő maga, Symon le Breton volt ábrázolva.¹¹⁰ Ez a gesztus a két férfi közötti szoros barátság egyértelmű jele. Mindamellet legalább ennyire beszédes a diptichon további sorsa is. Du Fay saját végrendeletében ugyanis a képet a Szent István kápolnára hagyományozta és meghagyta, hogy nagyobb ünnepeken, valamint Symon le Breton, illetve saját maga emlékmiséin a diptichon helyeztessék el a kápolnában és a liturgiát a kép előtt celebrálják.¹¹¹

109 A *mater misericordiae* hagyományhoz elválaszthatatlanul kapcsolódó antifóna a *Salve Regina*. Buskirk, Jessica E.: „Salve Maria Gods Moeder Ghepresen.« The Salve Regina and the Vernacular in the Art of Hans Memling, Anthonis de Roovere, and Jacob Obrecht.” In: Joost Keizer, Todd Richardson (szerk.) *The Transformation of Vernacular Expression in Early Modern Arts* (Koninklijke Brill NV, 2012). 64.

110 A szóban forgó diptichon elveszett. Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 211.

111 Symon le Breton végrendelete elveszett, az általa Du Fay-ra hagyományozott ajándékokról Du Fay végrendeletéből tudunk: „*tabulam quam michi dimisit quondam dominus meus et confrater dominus Symon le Breton, ubi est ymago*

Mindenképpen indokolt analógiát látnunk a votív festmény és a votív zenemű, elsősorban motetta között és mindenekelőtt itt azok a szövegek kell eszünkbe jussanak, amelyek egyes szám második személyben fogalmazódnak és magát Szűz Máriát szólítják. A szerző személyes jelenlétét a hangokból szerkesztett „ikonképen” a trópus, a betoldott szubjektív közlés teszi különösen intenzívvé. Du Fay *Ave regina caelorum III* motettája valójában egy ilyen zenei „diptichon”, ahol a dupla táblakép osztott terét az antifóna- és a trópuszöveget egyszerre megszólaltató szólamok hang-tere szimbolizálja. Symon le Breton maga is zenész, tehát ezt az ajándékot egy zenész adja zenész kollégájának. Mindamellet muzsikusként és papként mindketten tisztában vannak vele, hogy az ikon és a motetta „jogos tulajdonosa” a bennük megszólított szent személy és közbenjáró, ebben az esetben Szűz Mária.¹¹² Du Fay Szűz Mária közbenjárását tehát nem ingyen kéri, négyzólamú cantilena motettát „ajánl fel érte cserébe”.

Craig Wright szerint Du Fay számos műve, Mária-miséje, motettája a Szentháromság kápolnában hangzott el a *Notre-Dame de Grâce* kegykép előtt, azt azonban nem tudjuk, hogy pontosan melyek.¹¹³ Nincsen tudomásunk arról sem, hogy hogyan viszonyult Du Fay a szentképekhez, hacsak nem számítjuk Symon le Breton ajándékát ebből a szempontból legalább valamennyire informatív adatnak; Breton nyilvánvalóan azzal a tudattal hagyta a diptichont Du Fayra, hogy kollégája, barátja értékeli a kép szimbolikus és spirituális értékét. Úgy tűnik, Du Fay jobban kötődött a Szent István kápolnához, mint a Szentháromság kápolnához. Ahogy láthattuk a legtöbb alapítványi miséje a Szent István kápolnához lett rendelve, köztük az az utolsó Mária-mise alapítás is, amelyről a cikk következő fejezetében lesz szó. Du Fay maga a Cambrai-i kegykép előtt rendszeresen énekelt, hiszen nap mint nap a matutinumot követő mise a Szentháromság kápolnában szólalt meg, Du Fay pedig a kórus vezetője volt, tehát részt kellett vegyen ezeken a liturgiákon.¹¹⁴ Du Fay és a *Notre-Dame de Grâce* kegykép kapcsolatáról annyit tudunk csupán, hogy kevéssel a kép érkezése és elhelyezése után testvéri közösség alakult az ikon tiszteletére, melynek Du Fay is tagja lett.¹¹⁵

Valószínű továbbá, hogy a *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* alapításakor az ünnep időzítésében szerepet játszott a kegykép tiszteletére tartott körmenet időpontja is. Michael de Beringhen a *Recollectio* celebrálását augusztus negyedik vasárnapjára írta elő, míg a kegykép körmenetét Nagyboldogasszony nyolcadján tartották; a kettő időnként egy napra esik.¹¹⁶ Ilyen módon laza kapcsolat sejthető a *Recollectio* és a *Notre-Dame de Grâce* kegykép között is. Egyáltalán nem véletlen, hogy az alapító választása a lehetséges időpontok közül augusztusra esett.

Beate Mariae Virginis cum representatione ipsius domini Symonis.” (Lille, Archives départementales du Nord, 4G 1313) Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003. Summer): 305-357. 322-323.

112 A votív képek és votív motetták közötti analógiával kimerítően foglalkozik: Blackburn, Bonnie J.: „For Whom do the Singers Sing?” *Early Music* 25 (1994.): 593-695.

113 Wright, *Dufay at Cambrai*, i.m., 199.

114 Robertson, Anne Walters: „Which Vitry? The Witness of the Trinity Motet from the »Roman de Fauvel«.” In: Dolores Pesce (szerk.) *Hearing the Motet* (Oxford University Press, 1997). 52-81. 68.

115 Wright, *Dufay at Cambrai*, i.m., 199.

116 E fejezet írásának évében, 2020-ban például egy nap választja el a kettőt: Nagyboldogasszony nyolcadja augusztus 22-e, szombat, a negyedik vasárnap pedig augusztus 23-a. A témával kapcsolatban bővebben l.: Hagg, *The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«*, i.m., 368-369.

A Mária-ünnepek többé-kevésbé egyenletesen oszlanak el az évkörben, minden fontosabb kozmológiai, természeti változást megszentelnek jelenlétükkel. Augusztus közepén nincs ilyen csillagászati sarokpont, Nagyboldogasszony ünnepe az aratási munka tetőzésekor jelenik meg; a Mennybevétel ugyanakkor a Mária-ünnepek láncolatának eszkatológiai végpontja és egyetlen logikus beteljesedése: Mária megkoronázása Mennyei Királynőjeként. Teljesen logikus, hogy a hat legfontosabb Mária-ünnepet „megkoronázó” hetedik ehhez a beteljesedéshez kell közel essék, és ugyanilyen logika alapján kerül a kegykép körmenete is az augusztusi időszakra. Ez a bizonyítéka annak, hogy emberi vonásai ellenére is a *Hodégétia* és *Eleusza* ikonok Mária-alakjában is a Mennyei Királynő, *Regina caelorum* képét vélték meglátni. Augusztusban Cambrai-ban ilyen módon három jelentős Mária-ünnep alkot szoros láncolatot, a kegykép körmenete, a templom főbúcsúja (Nagyboldogasszony) és a *Recollectio*. Hozzájuk társul negyedikként egy olyan ünnep, mely korábban nem volt Cambrai-ban szokásos és amelynek ünneplését Du Fay legfontosabb alapítása iktatja be a liturgikus naptárba: *Havas Boldogasszony* ünnepe, augusztus 5-én.

5. Az alapítvány

1470 táján Du Fay egy bizonyos Jehan du Bois nevű kanonok kollégájával közösen földterületeket vásárolt a Brüsszel közelében fekvő Bersele egyházközség területén (ma Beersel néven Brüsszel mellett található kisváros, illetve annak környezete), majd a szóban forgó vásárlásokat újabbak követték 1472 körül, ezúttal Hainaut tartományban található Wodeque környékén.¹¹⁷ A vásárlások időpontja nem teljesen világos, az 1470-es, illetve 72-es üzletről furcsamód csupán egy 1474-75-ös finansziális időszakból származó bejegyzés tudósít bennünket visszamenőleg.¹¹⁸ A szerzett földek között szántók, erdők, szőlőültetvények és egyéb mezőgazdasági területek voltak, melyek bérbeadásából befolyt összegekből a befektetők – köztük Du Fay – alapítványi szertartások anyagi szükségleteit remélték fedezni. A költséges alapítványok létrehozásának ez a módja igen elterjedt volt a 15. században, a nagyobb szabású – zenei anyagukat tekintve többnyire polifon – alapítványi misék többségét az egyházi tulajdonba került földek bérműveléséből származó pénzbevétel tartotta életben.¹¹⁹ És valóban, a szóban forgó bejegyzés megemlíti, hogy mind du Bois, mind Du Fay alapítványi szertartás létrehozására kívánják fordítani a befolyt összeget, mely szertartás mindkét alapító esetében annak emlékmiséjét jelenti.

A templomi jegyzőkönyvek gyakran hiányos és talányos bejegyzéseiből lesűrhető információk összeillesztésével lassan kirajzolódik Du Fay utolsó éveinek arculata. 1470-ből való az a bejegyzés, melyből az elveszett *Requiem*ről tudhatunk:

[1470] Simon Mellet úrnak, egy ötödik tónusú *Magnificat*-dallamnak, valamint G. du Fay mester újonnan írott *Requiem* miséjének az új kóruskönyvekbe történt bejegyzéséért. 53 szolidusz, 4 dénár.¹²⁰

Apró adalék, hogy az idézett bejegyzés nem szól arról, hogy a szóban forgó halotti misét két példányban kellene Simon mesternek lejegyeznie, márpedig a közösségi használatra szánt polifon misekompozíciók kéziratái mellé duplumot is szokás volt készíteni. Ez az első pillantásra lényegtelennek tűnő adat arra enged következtetni, hogy Du Fay *Requiem*je személyes használatra íródott, ilyen módon valamilyen votív szertartással kellett kapcsolatban legyen, ahogyan hamarosan látni fogjuk.¹²¹ Valószínűnek tűnik az is, hogy Du Fay nem csupán a halotti misét (*Missa pro defunctis*) zenésítette meg, hanem a teljes halotti szertartás zsolozsmaanyagát is. Niccolo Frigio, Francesco Il Gonzaga nagykövete beszámol arról, hogy az Aranygyapjas Lovagrend 1501. januári gyűlésén elhangzott „a Cambrai-i kanonok, a legismertebb muzsikus halotti officiuma.”¹²² Bár

117 Planchart, *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, i.m., 64.

118 Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 289-290.

119 Haggh, *The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music*, i.m., 60-68.

120 [1470] „Domino Symoni Mellet pro grossando in novis libris chory unum magnificat de quinto tono, ac pro una missa de requiem de novo compilata per Magistrum G. du Fay. Liii-s, iij-d.” Houdoy, *Histoire...*, i.m., 198.

121 Planchart, *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, i.m., 64.

122 Prizer, William F.: „Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece.” *Early Music History* Vol. 5 (1985.) 113-153. 133.

Frigio nem részletezi, indirekt módon mégis arra következtethetünk, hogy a szóban forgó *officium* is többszólamú kompozíció volt, nem csupán a *Requiem mise*.¹²³ A teljes halotti zsolozsma és mise megzenésítése két alapvető tényezőben különbözik tehát a *Recollectio* gregorián anyagának elkészítésétől, egyfelől többszólamúsága miatt, másfelől személyes irányultságából kifolyólag; a *Requiem* utóéletéről annyit tudunk, hogy az Aranygyapjas Lovagrend még több mint 25 évvel Du Fay halála után is „használta” a darabot. Barba Haggh még azt a feltételezést is megkockáztatja, hogy a halotti szertartás zsolozsmájának többszólamú – ahogyan Frigio-tól megtudjuk, háromszólamú – megzenésítésének gyakorlata Du Fay-ra vezethető vissza és későbbi, többek között spanyol szerzők hasonló munkái Du Fay hatására keletkeztek.¹²⁴

Tovább kutatva az egymásba illeszkedő elemek után ismét egy olyan bejegyzésre bukkanunk, mely utólagosan tudósít bennünket egy már korábban megírt kompozíció lejegyzéséről:

[1473-74] Hasonlóképpen, Simon Mellet, nagy vikárius úrnak, aki az új könyvekbe lejegyzett és leköttázott egy *Ave Regina caelorum* misét, egy *Ave Maria* szöveget, ezenfelül egy új Sanctust és egy *Desiderium* traktust, G. du Fay által szignózott ütemtervek megfelelően elvégzett munkájáért 53 szolidusz 4 dénár illeti.¹²⁵

Bár maga a bejegyzés Du Fay nevét csak az „ütemtervvel” kapcsolatban említi, a *Missa Ave regina caelorum* identifikációja nem kérdés. E misébe ugyanis Du Fay számos hosszabb-rövidebb részletet beemel az *Ave regina caelorum III* motettából, legjelentősebb idézet ezek közül a *Miserere supplicanti Du Fay* frázis zenei anyagának megjelenése a második Agnus Dei *Miserere nobis* szövegrészénél, ahogyan erről két fejezettel korábban szó volt. Az ilyen módon szignált kompozíció, egyben a mester utolsó befejezett műve a jelek szerint a *Requiem* közelében, a 70-es évek elején keletkezett. A *Requiem*, az *Ave regina caelorum* mise, valamint az alapítási szándék összeérnek, a fennmaradt két templomi gyászszertartás-jegyzék közül a B.39-es jelűben olvassuk ugyanis a következő mondatot:

[1474-75] Aug. 5-én, Havas Boldogasszony ünnepén ünnepi mise mondassék ugyanazon Szűz Mária tiszteletére Magistro Guillermo Du Fay kanonok, pap számára élete végéig, halála után pedig az ő emlékére [...].¹²⁶

123 Frigio talányos megfogalmazásában „[Du Fay] komponált egy halotti *officiumot* és egy *misét* három szólamban.”, ám hogy csupán a *mise* volt-e háromszólamú, vagy az *officium* is, nem derül ki egyértelműen. I.m., 133.

124 Haggh, Barbara: „The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music.” *Journal of the Royal Musical Association* 120/1 (1995.) 1-43. 2.

125 [1473-74] „Item domino Symoni Mellet magno vicario pro scribendo et notulando in novis libris unam missam super *Ave regina celorum ac pro prosa Ave Maria necnon novum sanctus et tractus Desiderium soluti fuerunt pro dictis partibus in quadam cedula declarata signata G. du Fay, liij-s iiij-d.*” (AN, 4 G 4681, fol. 24') Houdoy, *Histoire...*, i.m., 200.

126 [1474-75] „Die quinta Augusti in quaquidem solemnitas agitur sancte Marie ad Nives fiet de eadem beata maria missa celebris pro magistro Guillermo du fay Canonico sacerdote quamdiu vivet et post decessum eius obitus [...].” (CBM) MS B.39, fol. 56r *Planchart, Guillaume Du Fay, i.m.*, 290.

A másik jegyzékből (B.170.) kiderül az is, hogy polifon miséről van szó, melyet a kis vikáriusok (*socii*) énekeltek a Szent István kápolnában, továbbá az alapító 1474. november 27-én bekövetkezett halálát követően a Mária-misé valóban felváltotta a halotti officium.¹²⁷

Du Fay utolsó Cambrai-i alapításáról van szó, melynek datálása adatok hiányában nem egyszerű. Az alapítvány letételének pontos dátumáról nem áll rendelkezésre információ, teintettel arra, hogy a fent idézett gyászszertartás-jegyzékek cikkelyei dátum nélküliek. Barbara Hagg és Enrique Planchart a rendelkezésre álló – kissé ellentmondásos – adatok alapján az 1470-es dátumot tartja legvalószínűbbnek, ami nem azt jelenti természetesen, hogy abban az évben maga az alapítványi mise meg is valósult.¹²⁸ A földvásárlások a jelek szerint lassan haladtak és a pénzbevétel is alulmúlta a várakozásokat, amit bizonyít az is, hogy 1472-ben Du Fay a hiányzó pénzüsszeget saját vagyonából pótolta ki:

[1472-73] Hasonlóképpen, a kórus pénztárosától a 30 szegény számára kiosztott 30 fehér kanonoki kenyérért a G. du Fay mester által alapított ünnepi misén, mely a jövőben az ő emlékmiséje lesz és amely augusztus 5-én kerül megünneplésre, mivel azonban ebben az évben a nevezett úr a fent említett alamizsnát saját pénzből fedezte, ezért e helyütt – semmi.¹²⁹

Úgy tűnik, a *Requiem* kész volt már ekkor, az *Ave regina caelorum* mise viszont nem, az 1472-ben ilyen módon jelentős anyagi áldozatok árán megvalósult alapítványi szertartáson valószínűleg gregorián mise szólt.

Du Fay szóban forgó alapítása több szempontból is sajátos és a templom szokásos gyakorlatától eltérő. Az 1470 körül tervbe vett és a következő évben, de legkésőbb 1473-ban meg is valósított alapítványi mise Du Fay lelki üdvét és *post mortem* sorsát hivatott szolgálni oly módon, hogy életében e napon Mária-mise szólal meg, halála után pedig ugyanezen a napon minden évben *Requiem*. Az élő alapító Mária-miséje halála után emlékmisévé alakul át. Az alapítványi szertartásnak ez a változata Európa-szerte ismert és szokásos, annál kevésbé az Cambrai-ban, noha nem előzmény nélküli. Az első feljegyzett Cambrai-i alapítvány, mely hasonló tervet követ Fursy de Brulle kanonok nevéhez fűződik, aki a *Notre Dame de Grace* kegyképet adományozta a templomnak. Brulle alapításának dátuma 1450, nem sokkal később hasonló alapítványt hoz létre Gilles Carlier is, a *Recollectio* szövegének megalkotója, Du Fay közeli jó barátja.¹³⁰ Nem kizárt,

127 MS B.170. A gyászszertartás részletes leírását a B.39-es jelű jegyzékben találjuk (fol. 31v), ebből kiderül, hogy a kis vikáriusokon kívül a gyermekek kórusa és mesterük is részt vett a liturgikus zene megszólaltatásában. Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380-1500*. (Oxford University Press, 1993.) 285.

128 Planchart, *Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 122., valamint Strohm, i.m., 285. 42.lj.

129 [1472-73] „Item a bursario chori pro elemosina fundata per venerabilem virum magistrum Guillerum du Fay huius ecclesie canonicum de xxxa albis panibus canonicalibus distribuendis xxxta pauperibus fiende in die sue misse sollempnis loco sui obitus futuri qui celebrabitur quinta augusti et quia hoc anno idem dominus solvit dictam elemosinam ex suis propriis denariis ideo hic – nichil.” LAN, 4G 7765 (1472–1473) fol. 4r. Planchart, Guillaume Du Fay, i.m., 294.

130 Planchart, *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, i.m., 65.

hogy Du Fay alapítványának jellegéhez Carlier emlékmiséje szolgáltatta a mintát, noha egy nem éppen jelentéktelen részletben különböznek. Míg Carlier körülbelül 60 évesen tette le alapítványát (Cambrai esperese igen nagy kort ért meg, 1390 körül született és 1472-ben halt meg), addig Du Fay 73 éves korában kezdett foglalkozni először a mise terveivel. Hozzá kell tenni, hogy hat megélt évtized is jelentős kornak számít ebben az időben, ilyen összefüggésben a 73 éves mester döntése korszakos összehasonlításban is rendkívül későinek tűnik. A halál gondolata természetesen már az *Ave regina caelorum III* fohászaiban is kibukkan, ám az emlékmise részleteinek kidolgozása, mely misében az itt maradtak imádkoznak az eltávozott lelki üdvéért és a tisztító tűzben történő szenvedésének lerövidítéséért Du Fay esetében meglepően idős korban valósul csak meg. A végrendelet, mely az *Ave regina caelorum III*-at *ars moriendi* motettának írja elő még az előzőeknél is később, 1474. július 7-én születik.¹³¹

Du Fay utolsó alapítványa nem csupán jellegében rendhagyó, hanem időzítésében is. Az *Ave regina caelorum* votív misét ugyanis egy Cambraiban majdnem ismeretlen ünnepnapra írja elő alapítója, augusztus 5-re, Havas Boldogasszony ünnepére. A szóban forgó ünnep Európa-szerte ismert volt, különösen Itáliában, de Németalföldön is, többek között Bruges-ben, ez utóbbi helyszín jelentősége hamarosan világossá válik. Havas Boldogasszony ünnepe a 358-ban Rómában bekövetkezett csodára emlékezik, melynek során a forró augusztusi napon hó esett az Esquilinus-dombon. A történet szerint egy igen vallásos és istenfélő római arisztokrata és felesége álmot látott, melyben Szűz Mária felszólítást adott számukra, hogy azon a helyen, melyen másnap hó hullik, templomot emeljenek az ő tiszteletére. Másnap hajnalra az Esquilinus-domb egy pontját valóban hó borította. A házaspár azonnal értesítette Liberius pápát, aki a hagyomány szerint a helyszínre érkezvén a hófoltba húzta bele az új bazilika, a *Santa Maria Maggiore* alaprajzát. Havas Boldogasszony ünnepét Cambrai-ban egyáltalán nem ülték meg, ez az ünnep Du Fay számára máshonnan lehetett ismert és más miatt lehetett fontos.¹³² Az itáliai hagyomány szerint a *Santa Maria Maggiore* bazilika egyfajta előképe minden későbbi Szűz Máriának szentelt templomnak, így a firenzei *Santa Maria del Fiore*-nak is. A firenzei dómot a *Santa Maria Maggiore* „testvértemplomának” tekintették, ebben az értelemben vetődhetett fel valamifajta rejtett asszociáció a *Santa Maria del Fiore* felszentelése és a *Santa Maria Maggiore* alapítása között. Azt a sejtést, miszerint Firenzében, az 1436-os ünnepségen ennek tudatában voltak, igazolni látszik Du Fay *Nuper rosarum flores* kezdetű dómszentelési motettájának szövege, illetve annak egyik talányos frázisa:

¹³¹ Houdoy, *Histoire...*, i.m., 414.

¹³² Havas Boldogasszony ünnepével kapcsolatos első és utolsó bejegyzés, mely Cambrai templomainak jegyzőkönyveiben található Du Fay alapítványi miséje. L. Planchart, *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, i.m., 66.

<i>Nuper rosarum flores</i>	Imént virágzó rózsát
<i>Ex dono pontificis</i>	Hozott nekünk a főpap
<i>Hieme licet horrida</i>	E zord tél dacára, mely
<i>Tibi virgo caelica</i>	Tenéked, mennyei szűz,
<i>Pie et sancte deditum</i>	A kegyesen felajánlott
<i>Grandis templum machinae</i>	Hatalmas építményű
<i>Condecorarunt perpetim</i>	Templomot örökre díszíti.

Rómában a „forró nyár dacára” hó esett, itt, Firenzében a „zord tél dacára” illatos rózsza virágzik, ez utóbbi Mária-attribútum is, noha ebben a konkrét esetben aranyból van. Az aranyrózsza egy különös értékű és magas presztízű pápai ajándék, melyet a szentatya csak ritkán és alapos indokkal ajándékoz arra érdemesnek talált egyházközség, vagy templom számára. Firenze a legnagyobb mértékben megérdemli ezt az ajándékot, hiszen kevéssel korábban megmentette IV. Jenő életét az ellene Rómában fellázadt Colonnáktól. Az aranyrózsza egyfelől hála-ajándék, másfelől jel, mely egyszerre közvetíti a Szűzanya szándékát és emlékeztet a *Santa Maria Maggiore* csodás alapítására, noha illatát ezúttal drága illóolaj biztosítja.¹³³ IV. Jenő jó okkal tekintett a *Santa Maria del Fiore* bazilikára úgy, mint a legelső pápai székhely, a *Santa Maria Maggiore* utódjára: a római viszonyok miatt ekkor kénytelen rezidenciáját jó néhány évre Firenzében berendezni. Nem kizárt tehát, hogy Du Fay ezt a különleges Mária-ünnepet a firenzei esemény kapcsán ismerhette, és utolsó, bizonyos érelemben legfontosabb alapíványi liturgia-alkalmának megtervezésekor az életmű egyértelmű csúcspontjaként megélt dómszentelés juthatott eszébe.¹³⁴

Van ugyanakkor Havas Boldogasszony ünnepének, illetve Du Fay alapítási döntésének egy másik különös kapcsolódási pontja is, mely a mester életére nézvést nem kevésbé jelentős. Mint e tanulmány korábbi fejezeteiben említettem, Du Fay szoros kapcsolatot ápolt a burgundi udvarral, illetve annak uralkodójával, Jó Fülöppel, majd Fülöp halála után Merész Károllyal, és bár e kapcsolat mindvégig formális maradt – Du Fay soha nem állt hivatalosan a burgundiak szolgálatában, ellentétben Binchois-val – a Cambrai-i kanonok-zeneszerzőt az udvarnál már-már családtagnak tekintették. Ennek ismeretében legalábbis figyelemre méltó az a tény, hogy a Jó Fülöp által alapított Aranygyapjas Lovagrend egyik legfontosabb ünnepe éppen Havas Boldogasszony, augusztus 5-e volt.¹³⁵ A szövevényes összefüggések megértése érdekében legelőször is célszerű felidéznünk, hogy a lovagrend jelképe miért éppen az aranygyapjú lett. A aranygyapjú történetét egy antik görög monda beszéli el nekünk: Poszeidón és Theophané nászából egy aranyszőrű kos született. A kos később feláldozták Kolkhisz vidékén és gyapját egy fára akasztották, bízva abban,

133 Sándor László: *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában.* DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.) 3-9.

134 Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, i.m., 169, 286.

135 1450-ben Bruges-ben testvéri közösség alakult Havas Boldogasszony tiszteletére. A közösség taglétszáma gyorsan növekedett, 1470-re már mintegy ezer tagot számlált. A tagok között volt Merész Károly is, aki a testvéri közösség legfontosabb ünnepének ugyancsak augusztus 5-ét írta elő. A közösség saját oltárral rendelkezett a Bruges-i *Mi Asszonyunk* templomban. L. Strohm, Reinhard: *Music in Late Medieval Bruges*. (Oxford University Press, 1985.) 47-48.

hogy varázserejével megvédi az országot minden ellenségtől. Egy Iaszón nevű ifjú, az argonauták vezére azonban levágta a kincset őrző sárkányt és elrabolta az aranygyapjút. Az ókori mondának van egy ószövetségi megfelelője is, Gedeon (Gideon) gyapja. Gedeonnak megjelenik álmában egy angyal és közli vele, hogy neki kell legyőznie a midianitákat. Gedeon bizonyosságul jelet kér az angyaltól: egy gyapjút helyez ki a mezőre és azt kéri, hogy a gyapjú reggelre váljon harmatossá, míg a föld körülötte maradjon száraz. Reggel látja, hogy pontosan kérése szerint történt minden. Ekkor a jel fordítottját kéri: a gyapjú maradjon száraz és a föld legyen harmatos, e második csoda is bekövetkezik. Természetesen egy kevés asszociációs erőfeszítéssel könnyen megsejthetjük Havas Boldogasszony szimbolikájának és a két gyapjú-történet értelmezhetőségének kapcsolatát. Az aranygyapjú mitológiai történetét már a középkorban is keresztény előképnek tekintették: Krisztus a feláldozott bárány, az arany szín pedig királyi, isteni szimbólum. Ezt a megközelítést erősítette Gedeon története, mely ugyanakkor fontos értelmezési többlettel is gazdagodott, az álomban érkező angyal ugyanis hamar az angyali üdvözlés előképévé vált. A gyapjú, melyre a harmat hullott csakhamar Mária szűzi tisztaságának jelképévé lett, e bonyolult jelképhálózatba az Isten alá szálló, „harmatozó” Igéje éppúgy beletartozott, mint a feláldozott bárány nagypénteki passiója.¹³⁶ Az összefüggésekben és megfelelésekben gondolkodó középkori észjárás nem mulaszthatta el a hőeséstől kifehéredő földdarab képét belevonni e hálózatba; és ahogyan a megnedvesedő gyapjú az angyali üdvözlés és a szűzi szülés előképévé vált, úgy lett a hóborította földdarab az alapítás szimbóluma, legyen az egy templom, vagy akár egy új lovagrend.

Az Aranygyapjas Lovagrend mindenkori nagymesterének, az 1470-es évek elején éppen Merész Károlynak nyakában lógó aranygyapjú tehát egyszerre Krisztus- és Mária-szimbólum, miközben bizonyítéka az alapítás isteni sugalmazottságának és jelképe Krisztus erejének, aki a lovagok kardcsapásait és politikai döntéseit irányítja. Az ugyanakkor nemigen illeszkedik e bonyolult, mégis egységes szimbólumrendszerbe, hogy Du Fay augusztus 5-re saját emlékmiséjét is előírja, mely a hátralevő életében celebrált Mária-miséket váltja majd fel halála után. Az emlékmise gyászszertartás, melyen halotti officium és Requiem-mise hangzik el. Miközben Mária személye köztudottan az eltávozott lelkek legfontosabb segítőtje és közbenjárója, e tény Du Fay sajátos időpontválasztását mégsem magyarázza önmagában, mint ahogyan az Aranygyapjas Lovagrendhez fűződő kapcsolata, vagy a firenzei dómszentelés pompázatos eseményére történő visszaemlékezés sem. Legyenek bármennyire fontos tényezők is ezek egy ember pályájának alakulása szempontjából, a lélek *post mortem* sorsa jelentőségét tekintve ezekkel nem összevethető, úgy is mondhatnánk, hogy egy helyi értékkel magasabb szinten esik latba. Olyan magyarázatot kell találnunk, melynek egzisztenciális jelentősége van az ember életében. E magyarázattal Planchart állt elő: minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy augusztus 5-e Du Fay születésnapja.¹³⁷

136 Ezt bizonyítja többek között Josquin des Prez *Ut Phoebi radiis* kezdetű Mária-motettája, melynek káprázatos szójátékokat rejtő szövege ontja a gyapjú és a Szűz közötti szimbolikus megfeleléseket, és amely minden bizonnyal az Aranygyapjas Lovagrend 1501-es brüsszeli találkozásán hangzott el. Prizer, *Music and Ceremonial in the Low Countries...*, i.m., 129-131.

137 Du Fay születési évével és azon belül születésének napjával kapcsolatos kutatómunkával kapcsolatban l.: Planchart, *Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, i.m., 117-124.

A dokumentumokból kitűnik, hogy augusztus 5-én Cambrai-ban már volt egy alapítványi szertartás, melyet Du Fay alapításának kedvéért áthelyeztek máskorra. Egy korábban létrehozott alapítvány áthelyezése ugyanakkor nem szokványos – pontosabban majdhogynem példa nélküli – és vagy csak kellemetlenségek árán, bizonyos konfliktusok vállalásával kivitelezhető, vagy két, egymással igen szoros barátságban álló személy között képzelhető el. Mivel a korábbi alapítványtevő – egy antwerpeni főesperes, vagyis olyan személy, aki rangban jóval a Cambrai-i kanonok felett állt – élt még akkor, amikor Du Fay a saját alapítványát létre kívánta hozni, ez utóbbi joggal feltételezhető.¹³⁸ Ami számunkra önmagában is árulkodó adat kell hogy legyen, az éppen a dátum fontossága, melynek érdekében Du Fay egy ilyen csere lebonyolítására is hajlandó. Mi másért lenne ennyire lényeges a Cambrai-ban majdnem ismeretlen Havas Boldogasszony ünnepnapjának „megszerzése”, ha nem éppen azért, mert Du Fay születésének napja esik ekkorra? Mint említettem, Du Fay törvénytelen gyermek, édesapjának kilétét nem tudja, távoli családtagjai közül is csak keveseket ismer. Édesanyjával, Marie Du Fayt-val tartja a kapcsolatot annak haláláig, 1444-ig. Teljesen életszerű feltételezni, hogy a vég nyilvánvaló közeledtével (hiszen 73 éves ekkor), a teljes életútra mintegy madártávlatból rátekintve egy különleges és varázslatos Mária ünneppel „véletlenül” egybeeső születési dátum különös jelentőséggel válik számára aktuálissá. A véletlenek lehetőségével nem különösebben számoló középkori ember az isteni gondviselés hallatlan következetességében megnyugodva tudatosíthatja e dátum és a hozzá tartozó ünnep gyakori felbukkanásainak jelentőségét életpályája korábbi, fontos szakaszaiban, sorsfordító pillanataiban. Du Fay Havas Boldogasszony napján született, Havas Boldogasszony rejtőzött a firenzei dómszentelés ünnepi szimbolikájában, Havas Boldogasszony volt az egyik legfontosabb ünnepe annak az uralkodónak és annak a Lovagrendnek, mely élete során megismert számos mecénása közül a legszorosabban vonta magához őt zeneszerzőként, papként, emberként. Du Fay aligha siklott el a megfelelések e hallatlan következetességgel egymásba illeszkedő hálózata felett.

A *Missa Ave regina caelorum* számos kéziratos forrásban fennmaradt, ám ezek egyike sem tartalmazza a teljes művet. A teljességhez legközelebb a brüsszeli 5557-es jelű kódex áll, ebben ugyanakkor az első fólió szakadása miatt hiányzik a Kyrie Tenor-szólamának egy része.¹³⁹ A csodálatos kivitelű és kifogástalan állapotban fennmaradt Modena D kódexben kimarad az egyik Kyrie szakasz;¹⁴⁰ hamarosan látni fogjuk, hogy a Kyrie sajátos szerkezete komoly fejtörést okozott a scriptoroknak, nem kizárt, hogy a Modena D hiányossága is ezzel az anomáliával magyarázható. A vatikáni könyvtárban őrzött S. Pietro B80-as jelű kézirat ugyancsak nagyon tetszetős kivitelű, ám ebben az esetben a Sanctus jelentős része és a teljes Agnus hiányzik.¹⁴¹ A B80-ból egyszerűen kivettek néhány fóliót és újabbakkal helyettesítették őket, ilyen módon a kézirat tartalmaz egy Agnus-t, az ugyanakkor nem a *Missa Ave regina caelorum* Agnus-a. Végül a poznań-i 7022-es jelű kézirat csupán néhány töredéket őrzött meg a miséből.¹⁴² Tudomásunk van mindezek felül

138 Planchart, *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, i.m., 67-68.

139 B-Br MS 5557 fol. 110v-120v

140 MS α.M.1.13 fol. 159v-176r

141 MS S. Pietro B.80 fol. 9v-25r

142 PL-Pu 7022 (Lvov fragments) fol. 1v-2v, 5r-8v

további két elveszett kéziratról. Az egyik létezéséről a fent idézett 1473-74-es templomi bejegyzés tudósít bennünket, e kódex másolója magától értetődően Simon Mellet volt, aki az elvégzett munkájáért a honoráriumot meg is kapta. A másik kézirat – jelen témánk szempontjából egyértelműen a legfontosabb, hiszen Du Fay saját példányáról van szó – a végrendelet végrehajtási dokumentumában kerül említésre Du Fay hátrahagyott ingóságainak listájában a következő megjegyzés kíséretében:

Hasonlóképpen, különböző zeneműveket tartalmazó 6 könyv, melyet az eltávozott Burgundia legnemesebb hercegének adományozott, minthogy azonban ez az ajándék még életében készült és ő csupán visszatartotta használatukat, e helyütt nem számítanak.

- Egy kis könyv karmazsinvörös borítóval és réz csatokkal.
- Hasonlóképpen, négy viszonylag nagy méretű könyv, bennük különböző zenedarabokkal.
- Hasonlóképpen, egy kis könyvecske benne chansonokkal (chansonier).
- Hasonlóképpen, egy imádságos zenéket, valamint az *Ave regina caelorum* misét tartalmazó könyv.¹⁴³

A felsorolt hat kötetet egy futár vitte a Burgundi udvarba Du Fay halála után mintegy 8 hónappal, 1475 júliusában. Mielőtt belebonyolódnánk abba a kérdésbe, hogy a fennmaradt kéziratok mennyiben informálnak bennünket az elveszett kódexekben lejegyzett mise feltételezett eredeti formájáról célszerű a rendelkezésünkre álló anyagok nyilvánvaló hibáival kezdenünk. Jól láthatóan zavarba hozta a scriptorokat a mise Kyrie-szakaszának szokatlan héttagú formája. A brüsszeli 5557-es jelű kódexben található ismétlődő jelek nyilvánvalóan a kottamásoló igényét tükrözik, mely beidegződés alapján a scriptor a három *Kyrie*, három *Christe*, három *Kyrie* kilenctagú alapsémát kívánta viszontlátni.¹⁴⁴ Bizonyára felmerült benne a kérdés – mit ahogyan felmerül bennünk is – hogy a *Missa Ave regina caelorum* Kyrie-szakasza miért héttagú, Du Fay miért zenésíti meg csupán kétszer a kezdő Kyriét és miért csupán kétszer a *Christe*-szakaszt, miközben a záró *Kyrie* a szokásos rendnek megfelelően háromszor hangzik fel.

143 „Item VI livres de divers chanteries que avoit donnez ledit deffunct a tres excellent prince monseigneur le duc de Bourgogne, ad cause que ce don fu fait en son vivant et n'avoit retenu que l'usance d'iceulx n'ont point est 6 prisez et pour tant icy riens.

Ung petit livre a vermeille couverture et agrapes de keuvre.

Item III livres d'une grandeur de diverse chanterie.

Item I petit livret de chanchons.

Item I livre des loenges de musique et le messe Ave regina celorum.”

(AN, 4 G 1313, pp. 6-7, 66) Wright, *Dufay at Cambrai*, i.m., 217-218 és 227-228.

144 Du Fay, Guillaume: „Missa Ave regina caelorum.” Planchart, Alejandro Enrique (Ed.): *Opera Omnia* 03/07 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011). 39.



10. kép. Du Fay: *Missa Ave regina caelorum* – Kyrie. B-Br MS 5557 fol. 110v részlet

Mivel a liturgikus mozzanatok ritmikája és számszerű szimbolikája oly merev és kőbevéssett, hogy gyakorlatilag e rend megbontása példa nélküli, az egyébként köztudottan hagyományhű és szabálytisztelő Cambrai-i kanonoknak jó oka kellett legyen arra, hogy e hagyományt mégis felülírja. Döntésére két magyarázat is adható. Mivel a teljes életműben egyszer sem fordul elő, hogy Du Fay a mise szakaszain végigfutó cantus firmus-dallamot megtörné és abban egy vagy több frázist megismételne, a hetes tagolás igen valószínű magyarázataként vehető fel az antifóna-dallam folyamatos és töretlen végigvezetése. A teljes Kyrie-tételen ugyanis végigfut az egész antifóna-dallam oly módon, hogy egyetlen frázisa sem hangzik el kétszer – ellentétben a brüsszeli kódex lejegyzésével, ahol a beiktatott ismétlőjelek következtében ez a folyamat több ponton is megtörik.

	Kyrie	Antifóna	Szólam-szám
1.	Kyrie I	<i>Ave, regina caelorum</i>	4
2.	Kyrie II	<i>Ave, Domina angelorum</i>	4
3.	Christe I	<i>Salve radix sancta Ex qua mundo lux es orta</i>	4
4.	Christe II	×	3 (alt. 2)
5.	Kyrie III	<i>Gaude [virgo] gloriosa, Super omnes speciosa</i>	4
6.	Kyrie IV	×	3 (alt. 2)
7.	Kyrie V	<i>Vale, valde decora, Et pro nobis semper Christum exora</i>	4

1. táblázat. A *Missa Ave regina caelorum* Kyrie-szakaszának cantus-firmus elosztása

A Kyrie hetes felosztásában nem csak önmagában a 7-es szám szokatlan, éppen ennyire rendhagyó a Kyrie és a Gloria-tétel szerkezeti analógiája. A Gloria ugyancsak héttagú, az antifóna pedig hasonló módon törés és ismétlés nélkül fut végig a tételen:

	Gloria in excelsis Deo	Antifóna	Szólam-szám
1.	Et in terra pax	<i>Ave, regina caelorum</i>	4
2.	Gratias agimus tibi	<i>Ave, Domina angelorum</i>	2
3.	Domine Deus, rex caelestis	<i>Salve radix sancta Ex qua mundo lux es orta</i>	4
4.	Domine Deus, Agnus Dei	×	2
5.	Qui tollis peccata mundi	<i>Gaude [virgo] gloriosa, Super omnes speciosa</i>	4 CF duettel indul
6.	Qui sedes ad dexteram Patris (Tu solus altissimus)	<i>Vale, valde decora,</i> ×	4 (3)
7.	Cum Sancto Spiritu (Amen)	<i>Et pro nobis semper Christum exora</i>	4 Cantus coronatus

2. táblázat. A Missa Ave regina caelorum Gloria-szakaszának cantus-firmus elosztása

A Kyrie szerkezete tehát a Gloria szerkezetére rímelt, e két tétel párhuzamos tervezése valószínűnek tűnik. Arra a kérdésre ugyanakkor nem adtunk választ, hogy miért éppen a 7-es szám. A 7-es, mint korábban többször is szóba került, Mária-szimbólum.¹⁴⁵ Lévén Mária-mise, a 7-es számszimbólum szervező elvként történő működésbe hozása teljességgel indokolt, noha Du Fay ezt példának okáért a *Ecce ancilla Domini*-miséjében nem tette meg. Ha a Kyrie és a Gloria héttagú szerkezetét Mária-szimbólumként magyarázzuk, akkor egy olyan jelenséggel találjuk szemben magunkat, ahol a közbenjáró szent számszimbóluma fontosabb a szerző számára, mint az általa egyébként rendkívüli módon tisztelt és féltve őrzött liturgikus hagyomány. Tekintettel arra, hogy jelen írás egyik legfontosabb kérdése a *Missa Ave regina caelorum* elhangzási alkalmának kinyomozása, érdemes már most hangsúlyozni, hogy e sajátos szerzői döntés a szóban forgó kérdés megválaszolásában is segítségünkre lehet; e pontra később még visszatérek.

Már a Kyrie és a Gloria tételekben is megsejthetünk a miseszöveg és az antifóna mondatainak kölcsönhatásából létrejövő rejtett teológiai üzeneteket, ám a szövegpolyfónia lehetőségeit – ahogyan látni fogjuk – Du Fay a Credo-ban bontakoztatja ki leggazdagabban. Jelentéstöbblet jön létre az első *Christe eleison* frázis és a *Salve radix sancta, ex qua mundo lux est orta* találkozásánál: a fény, mely a gyökérből, az alaptól, a forrásból – Szűz Mária méhéből – a

¹⁴⁵ L. az 52. lábjegyzetet!

Földre árad maga Krisztus. Hasonlóan beszédes módon lép kölcsönhatásba a *szent gyökér* képe a Gloria-tétel *rex caelestis* szókapcsolatával, hiszen a mennyek *Királya* e világi formáját, földi testét attól a Szűz Máriától kapta, aki később mennyek *Királynőjévé* emeltetett. A leggazdagabb jelentéstöbblet mindamellert egyértelműen a Credo szövegtalálkozásai mentén jön létre. Figyelemre méltó, hogy mind a Gloria, mind a Credo nagyformája a kéttagú motetta-szerkezet hagyományát követi, tempus perfektumban indít, majd a tétel felének közelében tempus imperfektumra vált, ez utóbbi szakasz végéhez közeledvén bizonyos szólamokban kolorálás, vagy a 3-as szám kiírása segítségével triolálás mozgást alkalmazva kelti a hallgatóban a gyorsulás érzetét. A latens kétszövegűség – a *mise cantus* firmust hordozó szólamait is minden bizonnyal az adott *mise-tétel* latin szövegével énekelték – ugyancsak a motetta jellegzetessége, ilyen módon mindkét nagy tétel, a Gloria és a Credo is gyakorlatilag motettaként van megírva. Jól tudjuk, hogy a motetta egyik legkorábbi és legfontosabb tulajdonsága a szövegpolyfónia eszközeivel megvalósítható jelentéstöbbletek létrehozása volt már a műfaj születésekor is. A 3. táblázat részletesen mutatja a Credo szövegtalálkozásait, itt csupán három pontot emelek ki. A *Salve radix sancta* frázis a Szentlélektől és Szűz Máriától történő megtestesülés képével találkozunk: ismételten a gyökér, a forrás, melyből az Ige e világi, látható formáját nyeri. Az antifóna *Salve radix sancta* szövegrésze egy másik változatban, *Salve radix, salve porta*-ként is ismert volt, noha Du Fay egyik feldolgozásában sem használja ez utóbbi alakot. Nem kizárt ugyanakkor, hogy a *kapu*, mely kinyílván az isteni Logoszt engedi beáramlani az időbeli világba ugyancsak belevonódhatott a már önmagában is igen komplex szimbólumhálózatba. Továbbá: a *passus et sepultus est, et resurrexit tertia die* (szenvedett, eltemették, feltámadt) misztériuma a forrása annak a fénynek, mely a földi világra sugárzik: e mondat az *Ex qua mundo lux est orta* frázissal találkozunk. Végül: a Katolikus Egyház megvallásával esik egybe az antifóna búcsúformulája, *Vale, valde decora*, hiszen tudjuk, hogy a menybe felvett és megkoronázott Szűzanya ekkor az Egyház királynőjévé is válik, voltaképpen ő maga az Anyaszentegyház, ahogyan ezt a középkori ikonográfia számos példája illusztrálja.¹⁴⁶

146 Különösen szép példája ennek Herrad von Landsberg: *Hortus deliciarum – Regina Ecclesia*.
https://archive.org/details/gri_33125010499123/mode/2up

Credo in unum Deum,	Men- zúra	Szólam- szám	Cantus firmus
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium, Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum,	○	4	<i>Ave regina caelorum,</i>
et ex Patre natum, ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero,	○	2	
genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	○	4	<i>Ave domina angelorum,</i>
Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.	○	2	
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.	○	4	<i>Salve radix sancta,</i>
Crucifixus etiam pro nobis	○	2	
sub Pontio Pilato; passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundem Scripturas,	○	4	<i>Ex qua mundo lux est orta.</i>
et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.	⊕	3	
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.	⊕	4	<i>Gaude [virgo] gloriosa,</i>
	⊕	2	<i>Super omnes</i>
Qui cum Patre et Filio	⊕	3	<i>[speciosa] (Bassus)</i>
simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.	⊕ ³ ○	2 (3)	<i>speciosa.</i>
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	⊕	4	<i>Vale, valde decora,</i>
Et exspecto resurrectionem mortuorum,	⊕	4 (3)	<i>Et pro nobis semper [Christum] exora.</i>
et vitam venturi saeculi.	⊕	2	
Amen.		4	<i>Amen.</i>

3. táblázat. A Missa *Ave regina caelorum* Credo-szakaszának cantus-firmus elosztása

A Sanctus legharmonikusabban illeszkedő szövegátalkozása egyértelműen a két örömujjongást kifejező frázis egyidejűsége: *Osanna in excelsis* és *Gaude gloriosa*. Elgondolkodtató ugyanakkor a *Salve radix sancta* beágyazódása a *Pleni...* és a *gloria tua* közé. A *Pleni sunt caeli et terra* frázist ugyanis a középkorban gyakran értelmezték Szűz Máriára mutató kijelentésként: ahogyan az ég és a Föld *telve van* az Isten dicsőségével, úgy volt „telve” Szűz Mária méhe is a megtestesült Igével.¹⁴⁷ Itt, ebben a konkrét esetben azonban a *Pleni...* és a *Salve radix* nem esik egybe, e két frázis egymás után szólal meg külön-külön duett-szakaszban. Ennek okát pusztán csak találgatni lehet; a szövegérthetőség aligha lehetett szempont, tekintettel arra, hogy a misében a kölcsönzött cantus firmus-dallamot is az eredeti miseszöveggel énekelték; voltak ugyanakkor vidékek, különösképpen Itália, ahol szokás volt a misében is a saját szövegével szólaltatni meg a cantus firmust, éppenséggel tehát nem teljesen elvethető, hogy Du Fay a *Missa Ave regina caelorum* külföldi megszólalásával is számolt. A misében jelenlévő személyes szálak ugyanakkor e feltevésnek ellentmondani látszanak. A *gloria tua* és az *Ex qua mundo lux est orta* frázisok viszont már egybeesnek, kihangsúlyozva ezzel a *dicsőség* és a *fény* (mint Krisztus-szimbólum) lényegi kapcsolatát.

Sanctus	Men-zúra	Szólam-szám	Cantus firmus
Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus, Sabaoth,	○	4	<i>Ave regina caelorum, Ave domina angelorum,</i>
Pleni sunt caeli et terra,	○	2	
	○	2	<i>Salve radix sancta,</i>
gloria tua.	○	4	<i>Ex qua mundo lux est orta.</i>
Osanna in excelsis.	○	4	<i>Gaude [virgo] gloriosa, Super omnes speciosa.</i>
Benedictus, qui venit in nomine Domini.	⊕	2	
Osanna in excelsis.	⊕	4	<i>Vale, valde decora, Et pro nobis semper Christum exora.</i>

4. táblázat. A *Missa Ave regina caelorum* Sanctus-szakaszának cantus-firmus elosztása

A második Agnus Dei szakaszba – mint korábban említettem – Du Fay beemeli az *Ave regina caelorum III* motettájának „*Miserere supplicanti Du Fay*” frázisát, egészen pontosan annak

¹⁴⁷ Ryschawy, Hans – Stoll, Rudolf W: „Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores.” *Music-Konzepte* 60 (1988: April): 3-66. 44.

hangjait, hiszen a misében a szóban forgó zenei anyagnak a „*miserere nobis*” szöveget kell hordoznia; ezzel elérkeztünk vizsgálódásunk sok szempontból legfontosabb pontjához. Az „*irgalmazz nekünk*” formula itt ugyanis a legszemélyesebb módon változik át az „*irgalmazz esdeklő Du Fay-nak*” fohásszá. Mivel a mise Agnus-a saját szövegével éneklendő, a kompozíció megszólalásakor a háttérben, elfüggönyözött módon jelen lévő személyes könyörgésről egyetlen ember tud biztosan, maga Du Fay. Zenei szempontból az adott pillanat ugyanakkor annyira feltűnő – nem kevésbé, mint a motetta esetében – hogy az előzmény nélkül és homofon ritmikával megszólaló Esz-hangra (c-moll szerű területre, amennyiben használhatjuk a dúr-moll terminológiát egy 15. századi zenemű esetében) a szakmabeliek nyilvánvalóan felfigyeltek; az sem kizárt, hogy a kollégák ismerték a forrásként szolgáló motettát, ilyen módon ráismerhettek arra.

A második Agnus említett pillanatának van előzménye a misében, méghozzá a Gloria-szakaszban, azon belül – nem meglepő módon – a *Qui tollis peccata mundi* mondatrésznél. Emlékeztünk rá, hogy itt a mise szövege az antifóna *super omnes speciosa* frázisával találkozik, egészen pontosan csak annak első két szavával: „mindenek felett”. A szóban forgó részlet szünettel elválik az előzményétől és hosszú záróhanggal a folytatásától is, e zenei megoldás világosan kommunikálja a hallgató felé a pillanatnyi szöveg, illetve teológiai üzenet kiemelt fontosságát. A „*miserere nobis*” szavaknál mind a négy szólam egységesen, homofon módon, semibrevisekben mozog, valamint a ficta-k (ezúttal főként leszállítójelek) segítségével felépülő harmóniák is emlékeztetnek a második Agnus *miserere nobis* pillanatára.

113

mun - di, mi - se - re - re no - - - bis.

di, mi - se - re - re no - - - bis.

per - - - om - - - nes,

per - - - om - - - nes,

Érdeemes megjegyezni azt is, hogy a második Agnus-ban megjelenő idézet háromszólamú, hasonlóan a motetta analóg szakaszához, ilyen módon a második Agnus *miserere nobis* pillanata egyike lesz a teljes mise kevés háromszólamú részletének. Tekintettel arra, hogy Du Fay elveszett Requiemje és halotti officiuma is háromszólamú volt – minek utána egy darabig későbbi szerzők Requiem-jei is háromszólamúak, példának okáért Ockeghemé – figyelembe véve továbbá azt is, hogy „saját” Requiem-jéről van szó, tehát ismételten erős személyes dimenziókat is érintő kompozícióval van dolgunk, érdemes pillantást vetni arra, hogy a szerző milyen esetekben, a mise mely pontjain alkalmazza a háromszólamúságot. Ezzel összefüggésben célszerű vizsgálni a kolorált, illetve triolás területeket is, ahol általában egy imperfektum környezet változik (vissza) rövid időre perfektté; e két jelenség, nevezetesen a kolorálás következtében létrejövő perfekció, valamint a háromszólamúság nem ritkán egybeesnek. A kérdést leegyszerűsítve, itt arra vagyunk kíváncsiak,

hogy milyen szövegi esetekben alkalmazza a szerző a 3-as szám szimbolikáját mind a szólamszám, mind a ritmika tekintetében.

A Kyrie ebből a szempontból irreleváns, hiszen egyfelől a szövegi ismétlődések miatt a szólamszám változása nem informatív, másfelől a Kyrie két háromszólamú szakaszát a cantus firmus szüneteltetése eredményezi; nem beszélve arról, hogy a második Christe és a negyedik Kyrie kétszólamú változatban is énekelhető.¹⁴⁸ A Gloria-ban nincsen háromszólamú szakasz – leszámítva a rövid *Tu solus Altissimus* részletet, ebbe inkább „belelóg” az őt megelőző antifóna-dallam vége – és lényegét tekintve nincsen a Sanctus-ban sem. Az második Agnus imént elemzett *miserere nobis* frázisán kívül gyakorlatilag csupán a Credo-t kell vizsgálnunk ebből a szempontból.

A Credo első terjedelmes háromszólamú szakasza az „*et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.*” szöveget hordozza. A szóban forgó terület végén a *non erit finis / nem lesz vége* szavaknál kolorálást látunk, mindhárom szólam triolás mozgásba kezd, bizonyos óvatossággal azt is mondhatnánk, hogy *táncossá* válik. Itt a 3-as szimbolika két szinten is, a szólamszám és a ritmika síkján is érvényesül. Tekintettel arra, hogy a 3-as szám a Szentháromság nyilvánvaló szimbólumán túl minden tökéletességnek a jelképe is könnyen adódik a magyarázat, miszerint a végtelen (*non erit finis*) és a véges minőségi különbsége hangsúlyozódik ki ezen a ponton. A végtelen ugyanis tökéletes a végeshez való viszonyában; míg „ég és Föld elmúlnak”, az Ő „országának nem lesz vége”. Hogy érthetővé váljon a kor világfelfogása érdemes felidézni a Máté-evangélium egyik mondatát a nyolc boldogságból: *Beati mundo corde / Boldogok a tiszta szívűek*, ahol is a *mundus*, -a, -um melléknév szótöve a *világ* jelentésű *mundus* főnévvel azonos, ezzel összefüggésben a *mundus* melléknév nem csak azt jelenti, hogy tiszta, hanem azt is, hogy *igaz, valódi*. A végtelen „ország” a valódi a végessel szemben, ez utóbbi a valóságból csupán töredékesen, *imperfekt* módon részesül.

Nem szokták hangsúlyozni a Credo szóban forgó részletével kapcsolatban, hogy Du Fay itt rendkívül modern, mondhatni korát megelőző módon újszerű eszközzel él, *szófestést alkalmaz*: az *et ascendit in caelum* szavakra a Cantus-szólam egyenletes brevisekben lépked felfelé, és nem kevesebb, mint szeptim távolságot halad, miközben a Contratenor-szólam imitálja őt. Ezzel egyidőben a Bassus terclépésekkel emelkedik egyenletes semibrevis értékekben mozogva. A szófestés technikájának megjelenését a szaktudomány többnyire Josquin személyéhez köti. Josquin *Gaude virgo, mater Christi* kezdetű motettájának *Gaude Christo ascendente* szakaszánál Du Fay megoldásához elgondolkodtató módon hasonló dallamrajzolatot találunk: a Mennybemenetel képét Josquin is egyenletes ritmusértékekkel felfelé haladó hangokkal vizualizálja, itt a Tenor nagy

148 A második Christe kánonként is énekelhető, melyet a kéziratban a *Longa fugat bino, terno brevis in diapason* utasítás ad az előadók tudtára: a később belépő szólamnak egy longával lemaradva, vagyis a második longán, illetve harmadik brevisen – mivel a longa imperfekt – kell indulnia, szó szerint kergetnie (*fugat*) az első szólamot oktáv (vagy prím) távolságban. A kottában találunk itt egy további szólamot is két változatban, az elsőt akkor kell választani, ha a felső szólamot kánonban éneklük (*Concordans cum fuga*), ebben az esetben az eredmény háromszólamú, a másikat pedig akkor, ha a felső szólamot nem teszük kánonba, hanem egymagában szólaltatják meg (*Concordans sine fuga*), ez utóbbi esetben az eredmény csupán kétszólamú. A negyedik Kyrie legalsó szólama opcionálisan elhagyható, csak akkor éneklendő, „ha tetszik”, „*si placet*”.

szextet, a Bassus pedig egy teljes oktávot halad. Josquin megoldása az imitáció alkalmazásában is hasonlít Du Fay-éra, felmerül tehát a kérdés, hogy ismerhette-e Josquin Du Fay miséjét. A *Gaude virgo, mater Christi* datálásáról annyit lehet csupán tudni, hogy Petrucci 1505-ben megjelent motettagyűjtemény-kiadásában már benne van, ám minden bizonnyal ennél jóval korábban, akár már az 1480-as években keletkezhetett. Ha ez a datálás jó nyomon jár, akkor könnyen lehet, hogy a *Gaude virgo, mater Christi*-t a *Missa Ave regina caelorum*-tól alig több, mint egy évtized választja el. Loyset Compère *Omnium bonorum plena* kezdetű motettájának szövege számos korabeli zeneszerző nevét említi, olyanokét, akik szorosabb-lazább kapcsolatban álltak a Cambrai-i katedrálissal. A motetta szövege elsőként és megkülönböztetett tisztelettel szól Du Fay-ról, majd további szerzők nevének felsorolása után Compère önmagát is a Szűzanya pártfogásba ajánlja. A felsorolt szerzők között szerepel *des Prez* neve is, ugyan a keresztnév feltüntetése nélkül, de nincs okunk kételkedni abban, hogy a szerző itt *Josquin*-re céloz. Jól tudjuk, hogy Josquin papi pályafutásának egyik első állomása a Cambrai-i egyházkerület volt, és mivel konkrét adataink vannak arról, hogy Tinctoris is és Ockeghem is többször felkereste az idős Du Fayt Cambrai-ban, életszerűtlen feltételezni, hogy Josquin ilyen közelségből ugyanezt ne tette volna. A fiatalabb generáció mindent megtett, hogy az idős mester informális tanítványa lehessen, e mester-tanítványi viszonyt későbbi motetták szövegeiben többen nyíltan vállalják. Patrick Macey megjegyzi, hogy Compère szóban forgó motettájának elhangzási alkalma akár a Cambrai-i templom 1472-es felszentelése is lehetett.¹⁴⁹ Ha ez igaz, akkor a szálak különösen szerencsésen érnek össze, hiszen a feltételezések szerint a templomszentelési misén maga a *Missa Ave regine caelorum* is elhangozhatott – ahogyan erről még részletesen szó lesz. Josquin tehát nem csupán a kottát ismerhette könnyű szerrel, hanem hallhatta is a művet. E momentum kiterjedtebb kutatást érdemelne, ugyanis könnyen lehet, hogy a szövegfestő retorikai technikák ősatyjának tekintett Josquin az ötletadó szikrát Du Fay-tól nyerhette. Valamennyire irodalmian úgy fogalmaztam – tekintettel arra, hogy a *figura* és az *affektus* kifejezéseket a német barokkal foglalkozó zenetudomány szeretné fenntartani magának – hogy az *Ave Regina caelorum III* motetta „*miserere labentis Du Fay*” és „*miserere supplicanti Du Fay*” frázisain felhangzó váratlan és fájdalmas zenei pillanat a zenetörténet első két *affektusa*. Ezzel összhangban felvethető az is, hogy a *Missa Ave regina caelorum* „*et ascendit in caelum*” szakasza a zenetörténet első *figurája* (a másodikat már *Josquinnél* találjuk).

149 Montagna az általa felvetett két lehetséges elhangzási alkalom, egy ünnepi szentmise a francia király és a burgundi uralkodó részvételével Cambraiban 1468. október 16-17-én, illetve az 1472-es templomszentelés közül ez utóbbit tartja valószínűbbnek. Montagna, Gerald: „Caron, Hayne, Compère: A Transmission Reassessment.” *Early Music History* 1987/7 (1987.) 107-157. 111. A témával kapcsolatban l. továbbá: Macey, Patrick, Noble, Jeremy, Dean, Jeffrey, Reese, Gustave: „Josuiqn Des Prez.” *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014497?rskey=Y0kTp2&result=3#omo-9781561592630-e-0000014497-div1-0000014497.1>



11. kép. Du Fay: *Missa Ave regina caelorum* – Credo. B-Br MS 5557 fol. 110V részlet. A képen jól látható a három emelkedő (anabatikus) figura az *et ascendit*, az *et iterum venturus* és a *non erit finis* frázisoknál; ez utóbbi kolorálva (fekete hangjegyekkel).

További két ponton jut érvényre a 3-as szimbolika a Credo-ban, nevezetesen a *Qui cum Patre et Filio simul adoratur* szakasznál – itt nyilvánvaló Szentháromság-szimbólumként –, végül az *Et exspecto resurrectionem mortuorum* mondatnál. Miközben ez utóbbi szöveg az antifóna *semper* (mindig, örökké) szavával találkozik – vagyis a háromszólamúság éppúgy az örökkévalóság szavánál jelenik meg, mint a fent vizsgált részletben is –, feltűnő, hogy a feltámadásba vetett remény szavai milyen erővel kerülnek kihangsúlyozásra komplex szimbolikai arzenál bevetésével. Ezen a ponton a vizsgálódó tekintet látóterébe önkéntelenül is beúszik Du Fay síremléke, mely még a szerző életében készült saját útmutatása szerint. Ezen a domborművön Du Fay a sírból kilépő feltámadt Krisztust szemléli:



12. kép. Du Fay síremléke. A zeneszerző a bal alsó figura.

A halál közeledtével, az életút végét az *ars moriendi* szabályai szerint gondosan megtervező ember számára az üdvtörténetet beteljesítő momentum, a feltámadás adja a legnagyobb reményt. Egy olyan alapítványi céllal létrehozott és megkomponált misében, mely segítségével a szerző tisztítóüzbeli szenvedéseit reméli lerövidíteni, és amelyet halála után a *Requiem*-mise fog felváltani teljesen életszerű a feltámadás misztériumának kihangsúlyozása zenei eszközökkel; a síremlék bizonyítja, hogy a Megváltó művének beteljesülése és a feltámadás feletti szemlélődés különösen fontos volt Du Fay számára. Az *Et exspecto resurrectionem mortuorum* szöveg egy olyan négyzólamú szövetben tűnik föl először, ahol a lassan mozgó két alsó szólam és a valamivel fürgébb felső szólam között egy rövid, beszúrt és kolorált zenei anyag „hadarja el” a teljes mondatot. Ez a rendkívül furcsa, fanfár-szerű, szinte a kürtjel felhívására emlékeztető dallamocska 16 hangot számlál, mely a középkori számszimbolikában közismert teremtés-jelkép. A teremtés bűnbeesés következtében megbomlott művének helyreállítása a feltámadáskor valósul meg; miközben van jogalapunk egy ilyen értelmezést felvetni, mindez természetesen nem lehet több találgatásnál. A szóban forgó dallamocska mindamellert igen feltűnő jelenség, és szünet választja el őt az előzménytől és a folytatástól is; ez – ahogy korábbi példán is láthattuk – a korabeli zenei kiemelés leggyakrabban alkalmazott eszköze.¹⁵⁰

262

Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -
 Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum,
 et pro - no - bis, pro - no - bis
 et pro - no - bis

A szóban forgó néhány brevis hosszúságú részletet egy kétszólamú szakasz követi, majd a *resurrectionem mortuorum* szavak újbóli, ezúttal lényegesen lassabb feltűnése generálja a háromszólamúságot.

Jól látható, hogy a szerző rendkívüli gonddal emeli ki a szöveg teológiai üzenetének azokat a részleteit, melyek minden alapítványi misének a legfontosabb pontjai. A votív szertartás az alapító lelkének sorsa érdekében szólal meg, annak utolsó útját hivatott segíteni a spiritualitás, a rítus, a szimbólum, és adott esetben a kontemplatív ima segítségével. Az alapító közbenjáróhoz, leggyakrabban Szűz Máriához könyörög, segítségét kéri a tisztítóüzből gyötrelmei alól történő

150 Fontos megjegyezni, hogy a három vizsgálható kéziratos forrás közül – a Poznaíni kézirat nem tartalmazza a Credo-t – csak a Modenaiában látható a szövegalírás a fenti módon. A brüsszeli 5557-es kódexben a szóban forgó helyen a „Confiteor” szó van feltüntetve, miközben látható, hogy ebben a kéziratban a szövegalírás csupán jelzesszerű. A B80-ban a „Confiteor” sokkal korábban van, a vizsgált frázis alatt egyáltalán nincsen szöveg. Az *Et unam sanctam...* kezdetű szövegszakasz mondatainak, valamint a zenei anyag szüneteinek összehangolásával jól kikövetkeztethető az egyes mondatrészek megszólalási helye, és gyakorlatilag kizárható – pontosabban énekelhetetlen – minden, a Modenai szövegalírástól eltérő megoldás.

feloldozásért (*miserere*), hogy a lélek végül eljuthasson a feltámadásra és a színelátásra (*visio Dei, contemplatio Dei*). Ez és nem más a votív mise rendeltetése. A késő középkori szerző úgy szerkeszti meg misekompozícióját, hogy annak hangjai megszólalásukkor e cél érdekében lépjenek működésbe.

Enrique Planchart 1972-es cikkében felvetette, hogy a *Missa Ave regina caelorum* a Cambrai-i katedrális felszentelésének ünnepi miséjére íródott és ekkor is hangzott el 1472. július 5-én.¹⁵¹ Több mint 20 évvel később Rob C. Wegman terjedelmes tanulmányt jelentetett meg a *Missa Ave regina caelorum* kézirat forrásainak elemzéséről és az ezekkel kapcsolatos kutatási eredményeiről, melyben cáfolta a templomszentelési mise teóriáját.¹⁵² Érvei között szerepelt annak a ténynek a hangsúlyozása, miszerint a Cambrai-i templomszentelésre nem Mária-ünnepen került sor, ezért a liturgiával nem volt kompatibilis a *Missa Ave regina caelorum* cantus firmusa. A Cambrai-i katedrális ugyanakkor Máriának szentelt templom, *Notre Dame Sainte Marie de Cambrai*, főünnep pedig a Mennybevétel, Nagyboldogasszony napja, augusztus 15. Az *Ave regina caelorum* antifóna két legfontosabb liturgikus rendeltetése Nagyböjt és Nagyboldogasszony, utóbbi esetben a dallam többnyire egy *Alleluia*-toldalékot is kap, ahogyan Du Fay első *Ave regina caelorum* feldolgozásánál láthattuk. Éppen a Cambrai-i templom esetében a *Missa Ave regina caelorum* nagyon is alkalmasnak tűnik a szentelési mise funkciójának betöltésére; ez önmagában tehát nem cáfolja, persze nem is bizonyítja a templomszentelési elhangzás teóriáját. Wegman a fenti hipotézis ellen hozza fel a mise Kyrie-tételének számos alternatív megszólaltatási lehetőségét is, ami szerinte bizonyítéka annak, hogy Du Fay nem egyetlen konkrét alkalomra szánta művét, márpedig a templomszentelés konkrét alkalom, mely megköveteli az előadási keretek pontos rögzítését.¹⁵³ Wegman az első, aki felveti a *Missa Ave regina caelorum* és Du Fay alapításának kapcsolatát – dacára annak, hogy a *Missa Ave regina caelorum* keletkezésének pontos dátuma nem ismert – és aki szerint a mise kifejezetten az alapítványi liturgia számára íródott.¹⁵⁴ Ebben az esetben a mise rendkívül erős személyes falhangjai azok, melyek alkalmatlanná teszik olyan közösségi és nagy nyilvánosságú liturgián történő megszólaltatásra, mint amilyen a templomszentelés is.

Wegman forrásanalízisének van ugyanakkor egy egészen különleges felfedezése, mely végül utat nyitott a mise elhangzási körülményeire vonatkozó leginkább elfogadott hipotézis felé. Wegman észrevette, hogy a brüsszeli 5557-es jelű kódexben látható egy javítás és egy utólag betoldott szakasz éppen a második *Agnus* cantus firmusának *miserere supplicanti* Du Fay frázisánál. A szóban forgó javítás olyannyira felkeltette a cikk írójának érdeklődését, hogy az érintett fóliót ultraibolya-vizsgálatnak vetette alá, így láthatóvá vált a javítás előtti eredeti állapot. Kiderült, hogy a brüsszeli 5557-es kódexben a scriptor eredetileg kihagyta a *miserere supplicanti*

151 Planchart, Alejandro Enrique: „Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions.” *The Musical Quarterly* 58/1 (Jan., 1972.) 1-23. 21.

152 Wegman, Rob C.: „Miserere supplicanti Dufay: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's *Missa Ave regina caelorum*.” *The Journal of Musicology* 13/1 (Winter, 1995.) 18-54.

153 I.m., 46.

154 Ezzel természetesen Wegman némileg ellentmond önmagának, az alapítványi mise ugyanis éppen annyira konkrét alkalom, mint a templomszentelés. Igaz ugyan, hogy az alapítványi liturgia évente ismétlődik, ám a templomszentelés évfordulóit is szokás volt megünnepelni. Ez önmagában tehát nem magyarázat a Kyrie egyes szakaszainak opcionális megszólaltatási módjaira.

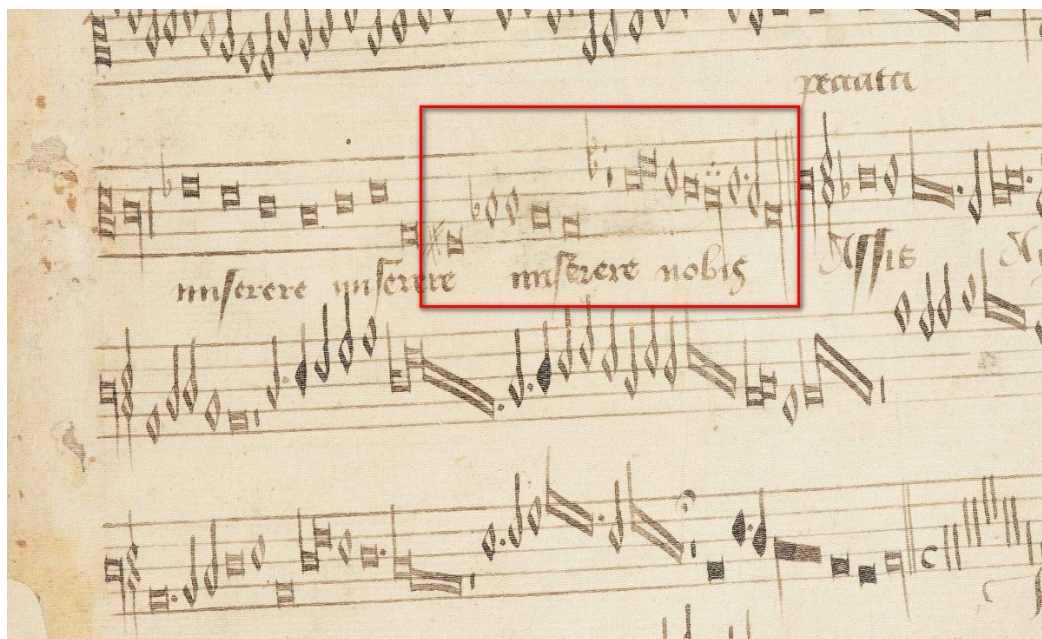
Du Fay mondatból a tulajdonnevet, a „*Du Fay*”-t hordozó hangokat és a hiányzó zenei anyagot egy egyszerű kadenciális zárlattal helyettesítette.¹⁵⁵ Természetesen a mise elhangzásakor – különösen, ha az templomszentelésen szólalt meg – az antifóna-dallam szóban forgó szakaszára nem énekelték volna rá a *miserere supplicanti Du Fay* szavakat, helyette a *miserere nobis* miseszöveget használták volna. Az *Agnus*-ba beágyazott antifóna-dallamrészlet eredeti szövegével azonban legalább egy ember, maga *Du Fay* tisztában volt, ilyen módon a tulajdonnév kihagyása, majd visszavezetése igen fajsúlyos kérdéseket vet fel.

Aki a nevet kihúzta, bizonyosan *Du Fay* volt, másképpen fogalmazva, a szerző valami miatt kihúzta saját nevét, pontosabban az eredetileg saját nevét hordozó hangokat a miséből. Miért tette? A második kérdés nem kevésbé izgalmas: miért írta vissza valaki a Burgundi udvarnál – az 5557-es jelű kódex ugyanis a Burgundi udvarban készült – a tulajdonnevet a darabba és egyáltalán honnan tudta, hogy az eredetileg ott volt?

A rendelkezésre álló információk egybevetésével a következő magyarázat bizonyult a legvalószínűbbnek, egyben legéletszerűbbnek: *Du Fay* az 1470-es évek elején alapítványi mise létrehozására szánja el magát, tudatosítva azt, hogy valószínűleg egyik utolsó, ha nem az utolsó alapításáról van szó, ráadásul olyan fajsúlyos alkalomról, mely saját lelki üdve érdekében – még életében, de halála után is – a leghatékonyabban képes majd működésbe lépni. Az alapítványban legfontosabb védőszentjét, Szűz Máriát szólítja meg, és a szertartást egy olyan Mária-ünnepre datálja, ami személyes élete szempontjából többszörösen is fontos: mindenképp ez a dátum saját születésnapja. Megkomponálja a liturgia miséjét (*Missa Ave regina caelorum*) és a *Requiemet* is, mely majd a Mária-misé a szerző halála után felváltani hivatott. A mise cantus firmusának kiválasztásánál természetesen merül fel annak a korábban írott motettájának az emléke, melyben saját halála Istennek tetsző körülményeiért könyörög és amelyet talán már akkor *ars moriendi* motettájának szánt. Hogy személyes érintettségét tovább erősítse, a motettából nem csak a cantus firmust használja fel – ez önmagában még nem is teremtene kapcsolatot a motetta és a mise között – hanem egy konkrét szakaszt, méghozzá a legfontosabbat és legszemélyesebbet hangról hangra átemeli a mise ebből a szempontból legalkalmasabb részletébe, az *Agnus Dei*-be. További lépésként földvásárlásokba kezd, hogy a nagyszabású – hiszen polifon misét megszólaltató – alapítványhoz szükséges pénzalapot előteremtse. Az újonnan szerzett földek ugyanakkor anyagi értelemben nem hozzák meg a hozzájuk fűzött reményeket, a pénz nem gyűlik össze időben, a mise nem tud megszólalni sem 1470-ben (kérdés, hogy ekkor már készen volt-e), sem 71-ben. Nincs adat arról sem, hogy az alapítványra komponált mise 1472-ben már megszólalhatott-e. A korábban idézett bejegyzés informál bennünket arról, hogy *Du Fay* saját zsebből pótolta a hiányzó pénzüsszeget az alapítványi misékkal egyébként rendszeren együtt járó alamizsna osztogatáshoz, mivel pedig a szóban forgó bejegyzés az 1472-73-as pénzügyi évről való, az eset nyilván 1472 augusztusában történt. E tény ugyanakkor nem bizonyítja, hogy ekkor polifon mise szólalt volna meg, az alapítványi liturgia gregorián misével is celebrálható volt. 1472 júliusában ugyanakkor sor kerül a Cambrai-i templom felszentelésére, az ünnepi ceremónia méltó

155 I.m., 48-49.

megünnepléséhez pedig szükség volna egy nagyszabású, impozáns (polifon) misére. A *Missa Ave regina caelorum* tökéletesen alkalmas e feladat betöltésére egyetlen pontja kivételével: a személyes utalás nem való egy közösségi liturgia miseszövegébe. A zenei szöveget legkevésbé károsító változtatással ennek okán kihúzásra kerül a szerző saját nevét hordozó néhány hang, helyette Du Fay egy egyszerű kadencia beiktatásával varrja el a megszakadt szálakat. Végül 1473-ban és 74-ben megszólal a *Missa Ave regina caelorum* Havas Boldogasszony ünnepén, eredeti rendeltetésében és eredeti alakjában, majd 1475. augusztus 5-én – feljegyzés van róla – már a *Requiem*. Az „eredeti alakot”, azt, amelyik a tulajdonnevet is tartalmazza minden bizonnyal megőrizte legalább egy kézirat. A brüsszeli 5557-et arról a forrásról másolhatták, amelyikben a „templomszentelési változat” volt látható, a brüsszeli scriptor nem ismerhette az eredetit, azt ugyanis bár Du Fay eleve arra szánta, hogy majd a Burgundi uralkodó tulajdonába kerüljön, amíg élt, „visszatartotta”, ahogyan ezt a végrendeletet végrehajtó dokumentumból megtudtuk.¹⁵⁶ Könnyen lehet, hogy a „templomszentelési változatot” az a kódex őrizte meg, melyet Du Fay a Szent István kápolnára hagyott, ezt azonban bizonyítani nem tudjuk, hiszen a szóban forgó kézirat elveszett. 1475 júliusában azután egy futár eljuttatja a mise „személyes eredeti” példányát a Burgundi uralkodóhoz, Merész Károlyhoz, aki felnyitva a küldeményt és összehasonlítva az általuk másolt 5557-tel meglepve tapasztalja a különbséget.¹⁵⁷ Mivel számára Du Fay személye rendkívül fontos volt, a Burgundi udvarnál őt már-már családtagnak tekintették, az uralkodó rendelkezik, hogy az 5557-be vezessék vissza a szerző tulajdonnevet hordozó hangokat. A scriptor gondosan kikaparja a kadenciát és beírja a kéziratba a hiányzó frázist.



13. kép. Du Fay: *Missa Ave regina caelorum* – Agnus 2. B-Br MS 5557 fol. 120r részlet. Bekeretezve a (vissza)javítás. Láthatóan a *Bassus* „B” betűje a korrekció áldozata lett.

156 L. a 143. lábjegyzetet!

157 Wegman, *Miserere supplicanti Dufay*, i.m., 18.

6. Az utolsó órák

„Hasonlóképpen akarom és rendelem, hogy miután a szentségek számomra kiszolgáltattak és haldoklásom jelei feltűnnek, amennyiben az idő engedi a templomi szolgák közül nyolcan az ágyam közelében éneklejék visszafogott hangon a *Magno salutis gaudio* himnuszt – melynek fejében 40 párizsi szolidusz legyen a fizetségük – miután pedig a himnuszt befejezték, az énekes fiúk magiszterükkel és két további társukkal pontosan ugyanilyen módon énekeljék el az *Ave Regina caelorum* motettámat – melynek fejében 30 szoliduszt kapjanak.”¹⁵⁸

Az idézett mondatok Du Fay 1474. július 7-én kelt végrendeletéből valók és az *ars moriendi* hagyományának ismerete és figyelembevétele nélkül aligha értelmezhetők. Az előírt két zenemű együttvéve – az énekesek száma alapján valószínűsíthető, hogy a *Magno salutis gaudio* himnusz esetében is Du Fay többszólamú feldogozásáról és nem gregorián dallamról van szó – mindössze talán 10 perc hosszúságú, életszerű feltételezni tehát, hogy „ha az idő engedte volna”, Du Fay halálos ágyánál ennél jóval több gregorián dallam hangzott volna el. Könnyen lehet, hogy e feltételezett dallamokat az *ars moriendi* gyakorlatát jól ismerő egyházi énekesek számára egyszerűen fölösleges volt előírni, ők azokat a szokásoknak megfelelően maguktól is megszólaltatták volna. A hirtelen halál ugyanakkor nem tette lehetővé, hogy e két mű az előírt pillanatban és funkcióban valóban elhangozzék. Másnap, a szerző gyászszertartásának végén, a *Requiem* után énekeltek el őket mintegy kilencven helyi és száznál is több máshonnan érkezett pap jelenlétében.¹⁵⁹ Az *Ave Regina caelorum III* tehát ebben a pillanatban kétséget kizáróan *ars moriendi* motettává vált, noha – ahogyan említettem – szerzője minden bizonnyal már megírásakor így tekintett rá.

A *Magno salutis gaudio* himnusz kiválasztása ugyanakkor kérdéseket vet fel. A virágvasárnapi processzió dallamaként a választás tematikai szempontból érthetőnek tűnik, Jézus jeruzsálemi bevonulása és az eltávozó lélek Új Jeruzsálembé való bevonulásának vágya azonosul; mintha az első valamifajta előképe és bizonyos értelemben – legalábbis a Megváltóra váró szenvedés és kereszthalál értelmében – feltétele is lenne az utóbbinak. A lélek megdicsőülését ugyanakkor megelőzi a tisztító tűz szenvedése, ennek enyhítése és lerövidítése érdekében foháskodik a szerző Szűz Máriához az *Ave Regina caelorum III* motettában. A *Magno salutis gaudio* himnusz helyett számos más dallam, illetve szöveg is választható lett volna. Miért éppen ez? Miközben az emberi életet egyfajta zárándoklatnak, útnak, úton járásnak teintették, hasonlóképpen értelmezték az élet és a halál „között megtett utat” is. A körmenet, ünnepi menet, processzió szimbolikája hasonló értelmet hordoz, akárcsak Jézus jeruzsálemi bevonulása, mely az esemény

158 „Item volo et ordino quod postquam ecclesiastica sacramenta michi fuerint ministra et ad agoniam tendere videbor, si, hora pati possit, sint octo ex sociis ecclesie juxta lectum meum qui, submissa voce canent hymnum *Magno salutis gaudio*, pro quo lego XL solidos P. (Parisienses), quo hymno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de *Ave Regina Caelorum* pro quo eis lego XXX solidos.” Houdoy, *Histoire...*, i.m., 411.

159 Wright, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, i.m., 219-220.

történeti tényszerűségén messze túlmutató módon volt értelmezhető a beteljesedés felé tartó zarándoklat utolsó előtti útszakaszaként; az utolsó szakasz értelemszerűen a keresztút. Az eltávozni készülő lélek az élet zarándoklatának erre a végső, vagy egyik végső szakaszára készül. A dallam kiválasztására adódik ugyanakkor egy további magyarázat is, egy olyan személyes motiváció, mely dokumentálatlansága és dokumentálhatatlansága okán nem lehet több egyfajta gondolatjátéknál. A *Magno salutis gaudio* himnusz szövegét Nagy Szent Gergely pápának tulajdonították.¹⁶⁰ Noha e feltételezés tudományosan nem bizonyított, a korabeli egyházzenei hagyomány valóban a himnusz szerzőjeként tekintett I. Gergely pápára. Du Fay síremlékének feliratán a szerző a *musicus* szóval határozza meg önmagát, vagyis a zenészi, sőt zeneszerzői munkára, mint élete legfőbb hivatalára és hivatására tekint. Az alkotói identitás tudatosításának e példája nem csupán azért figyelemre méltó, mert mint ilyen, az egyik első a zenetörténetben, hanem azért is, mert Du Fay – ahogyan számos, ma zeneszerzőnek tekintett kollégája – mindenek előtt pap. Az egyházzene előállítása – legyen az egyszerű gregorián, vagy polifon kompozíció – a papság magától értetődő feladata. E tevékenységet az öndefiníció megfogalmazásakor kiemelni, sőt a papi hivatás fölé emelni szokatlan és feltűnő jelenség. Du Fay, a *musicus* egész földi élete során a gregorián ének szolgálatában és bázisán gyakorolta alkotómunkáját, annak a gregorián éneknek melyet Szent Gergely sugalmazott szellemi termékének tekintett a középkori hagyomány. A gregorián ének nem e világi eredetének meggyőződését egyszerre magyarázta és támogatta Szent Gergely legendája, miszerint a pápának maga a Szentlélek diktálta a gregorián énekanyag dallamait. Ebben az esetben sem lényeges, hogy Gergely pápának a gregorián *dallamok* keletkezéséhez semmi köze nincsen; miközben természetesen tudjuk, hogy a már létező gregorián énekek szövegeinek összegyűjtésében és a gregorián korpusz terjesztésében végzett munkája túlbecsülhetetlen. Szándékozott-e az élete utolsó útjára készülő mester a *Magno salutis gaudio* himnusz kiválasztásával élete legfontosabb hivatalának e zenetörténeti és liturgiátörténeti gyökerére visszaemlékezni? Ez aligha valószínű.

A himnusz Gergely-kapcsolata teljesen más jellegű magyarázat lehetőségét veti fel, mely egyfelől csupán feltételezés, másfelől ha be is bizonyosodna igazsága – ami nem valószínű – ettől még helyes értelmezése nem válna könnyebbé. Du Fay egyetlen, általa ismert és hozzá lelki értelemben mindvégig közel állt földi rokona, az édesanyja, Marie Du Fayt 1444. április 23-án, Szent Gergely napján halt meg.¹⁶¹ Ha komolyan felvetjük, hogy a himnusz kiválasztásában szerepet játszhatott az édesanyjára való emlékezés, e kérdést legalábbis kellő óvatossággal kell kezeljünk, ezzel ugyanis olyan személyes szálakat vonunk be a vizsgálódásunkba, melyek keresése ugyan e tanulmány legfontosabb célkitűzése, ugyanakkor értelmezésük számos tévedési lehetőséget rejt magában. Mindenek előtt tisztázni kell, hogy az *ars moriendi* határozottan óva intette a haldoklót attól, hogy halála pillanatában a földi dolgokkal, valamint élete földi társaival, barátaival, rokonaival a legkisebb mértékben is foglalkozzék. A 15. század elején, valószínűleg a konstanzi zsinaton született *Tractatum artis bene moriendib*en ezt olvassuk: „Ha az ember a halálán van és a vég már gyorsan közelít, ne foglalkozzon sem barátaival, sem feleségével, sem gyerekeivel, sem

160 Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 196.

161 Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 34.

vagyonnal, sem semmiféle világi javakkal, csak a lelkével [...]”¹⁶² Constanza nővér korábban említett beszámolójából valószínűsítjük, hogy a haldokló leány anyját kitiltották a kolostorból, nehogy a leány figyelmét Istenről önmagára terelje.¹⁶³ Nem valószínű, hogy Du Fay mindezt másként gondolta volna. Amennyiben mégis feltételezni próbáljuk, hogy a Gergely-himnusz kiválasztásában az édesanya halálának napja szerepet játszhatott, valószínűleg tévedésbe esünk, ha ezt kizárólag valamifajta érzelmi kötődés kifejeződésének tartjuk. Ha egyáltalán számolhatunk ezzel a lehetőséggel, akkor azt csakis a véletlen fogalmát kizáró emberi alapállás, a felsőbb akarat hallatlan következetességét felismerő tudat megnyilvánulásaként értelmezhetjük. A szellemi ember életszemlélete, vagy inkább élet-szemlélése, kontemplációja felismeri a saját életét behálózó összefüggésrendszert, a földi létnek értelmet adó kristályszerkezetet. E felismerésre válaszként műalkotást hoz létre, és alkotó tevékenysége közben minden szellemi energiáját az általa megtapasztaltakhoz hasonlóan komplex és koherens összefüggésrendszerek, szimbólumhálózatok létrehozására fordítja. Du Fay személyes védőszentje és közbenjárója Szűz Mária, akinek nevét édesanyja viseli. Marie Du Fayt nem dobta el őt magától, hanem kolostori iskolába adta, hogy a gyermek – akkor még talán nem is feltételezett – tehetsége kibontakozhassék. E döntés következménye lett Du Fay egyedülállóan hatalmas karrierje, az Isten dicsőségére ajánlott egyházzenei szolgálatának hallatlanul magas minősége. A szellemi ember válasza e felismerésre a *véletlen* lehetőségének kizárása és a csodálat.

Az itt leírtak természetesen csupán feltételezések, gondolatjátékok és következtetések eredményei, ugyanakkor a korabeli szellemi ember gondolkodásáról és életgyakorlatáról árulkodó adatok, források birtokában egyáltalán nem tűnnek alaptalannak. Egy *Ave regina caelorum III* fajsúlyú mű lényegét képező személyes dimenzióit a jelen korban megértenünk azért rendkívül nehéz, mert komoly szellemi erőfeszítések árán is csak küzdelemmel tudunk elvonatkoztatni attól a prekoncepciótól, hogy egy ilyen motetta *műalkotás*. A kontemplációs motetta és az *ars moriendi* motetta sokkal inkább az alkotó önrealizálása (szándékosan kerülve itt a romantika esztétikájának jellemzésére fenntartott *önmegvalósítás* szót). A kompozíciós munka elsősorban és a végeredmény mindennemű hivatalos funkcionalitását messze megelőzően az önmegismerés eszköze, mely a kontemplatív szellemiség értelmezésében a Legbenső Isten megtalálásával egyenértékű. Mindez akkor is igaz, ha nyilvánvaló, hogy a kész zenemű az egyén határait átlépve a közösség felé is küldetéssel bír. A közösség is egyénekből áll, akiket a zenemű az önmegismerésre és az önrealizálásra hív, akkor is, ha a közösség egyes tagjai maguktól nem lépnének e küzdelmes útra. A komponálás személyes céljai ugyanakkor nagyságrendekkel fontosabbak ennél. Az a gyanú, hogy ez utóbbi kijelentés csupán feltételezés volna szerte foszlik minden olyan rejtett belső jelenség feltárásakor, mint amilyen a saját név kitörlése is volt a *Missa Ave regina caelorum* templomszentelési változatából. A késő középkori zeneszerző mindenek előtt az Istennek és önmagának komponál, valamifajta felfoghatatlan, misztikus összefüggést sejtve meg e két cél között.

162 Nosow, *Az ének és az ars moriendi*, Laczkó Zsuzsa (ford.), i.m. 62.

163 Szent Ágoston a *Vallomások IX.* könyvének 11. fejezetében édesanyja halála kapcsán beszél ugyanerről.

Az egyébként rengeteget utazó Du Fay 1458 után már nem utazik többet, innentől haláláig Cambrai-ban tartózkodik; hasonlóan Bach-hoz, aki ugyancsak számos „állomás” után Lipcsében tölti életének utolsó két és fél évtizedét. Tudjuk, hogy Cambrai-ban nem volt hangszerhasználat, a tisztán vokális egyszólamú gregorián és többszólamú egyházi polifónia ápolásával és előállításával teltek Du Fay utolsó évei. Ebben az időszakban veszi kezdetét Du Fay életében bizonyos döntések sorozata, melyek vizsgálatára és a segítségükkel megsejthető emberi tényezők feltárására vállalkozott a jelen tanulmány. Ezek a döntések egy minden elemében felépített és tudatos életprogram logikus folytatásának, bizonyos értelemben lezárásának tűnnek. Az életgyakorlat folyamatát 67 évesen a halál szemlélésének irányába fordítani megegyezik a kor szokásos gyakorlatával, sőt ahogy megállapítottuk, Du Fay esetében a kortársakhoz képest még viszonylag későn is történik. Az *Ave regina caelorum III* megírása az első e döntések között, ezt követi az alapítvány terve, majd a nehézségek leküzdése után az alapítvány tető alá hozása. Újabb láncszem a *Requiem* és a *Missa Ave regina caelorum* megkomponálása, végül a végrendelet és az utolsó nap eseményei, melyen a 10 évvel korábban megírt motetta a maga elsődleges funkciójában a tervek szerint meg is szólalt volna. A lélek további sorsa érdekében már az itt maradtak tesznek meg mindent, amit az eltávozott kívánt, illetve a liturgikus szabályrendszer előírt. A legfontosabb mindebben az életgyakorlat és annak kontemplatív természete. Az alkotások jellege és minősége is e gyakorlat következménye, egy olyan szemléletmódé, mely az alkotómunkát és magát a létrejött eredményt is önmagával azonosnak, egyfajta önrealizációnak, önszemlélésnek tekinti. Du Fay tevékeny életet élt, szüntelenül alkotott, miközben ellátta a rá bízott liturgikus szolgálatot is. Noha – mint láthattuk – a tevékeny életet minőségében alárendelték a szemlélődő életnek, a kor jelentős teológusai hangsúlyozták a „tevékeny szemlélődés” lehetőségét is.¹⁶⁴ A kontempláció megvalósulhat a tevékenységben is, és e ponton nyilvánvaló hangsúlyt kap a *szemlélődő alkotás*. Du Fay az 1463 után meghozott személyes és alkotói döntéseit e tevékeny szemlélődés keretein belül hozta meg, és ha ezek vizsgálatakor hitelesek kívánunk maradni, csakis e szempontrendszer figyelembevételével értelmezhetjük őket. Az *ars moriendi* is csak úgy zárhatja le hitelesen és hatékonyan az életutat, ha abban az *ars vivendi* valósul meg. A műalkotás, mint *ars* remekmű-volta nem önmagában, valamifajta spontán zsenialitás elkerülhetetlen következményeként, hanem az *ars vivendi* megvalósulása által és következtében realizálódhat. A késő középkor szellemi embere számára az *ars vivendi* kontemplatív természetű, függetlenül attól, hogy megvalósulása aktív, vagy passzív módon történik. Ahogyan Plótinosz tanítja: „Így tehát nyilvánvalóvá lett előttünk, hogy az alkotás szemlélődés, olyan szemlélődés eredménye, mely megmarad szemlélődésnek, és nem cselekedett semmi mást, hanem pusztán az által alkotott, hogy szemlélődés.”¹⁶⁵

164 Többek között *Jean Gerson*, a kor jelentős teológusa ír erről *La montaigne de contemplation* c. művében, ahol önmagát, mint a Párizsi Egyetem elfoglalt és szorgalmas professzorát a tevékeny módon szemlélődők közé sorolja. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, i.m., 152.

165 Ἡ ποίησις ἄρα θεωρία ἡμῖν ἀναπέφανται· ἔστι γὰρ ἀποτέλεσμα θεωρίας μενούσης θεωρίας οὐκ ἄλλο τι πράξισης, ἀλλὰ τῶι εἶναι θεωρία ποιησάσης. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post03/Plotinos/plo_en38.html 3.8.3. Plótinosz: *Enneászok*. 3.8. In.: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Horváth Judit, Perczel István (ford.), i.m., 67.

A művek kéziratos forrásainak adatai és internetes elérhetőségei:

Ave regina caelorum I

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

Ave regina caelorum II

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

Ave regina caelorum III

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

Missa Ave regina caelorum

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

Felhasznált irodalom:

- Aquinói Szent Tamás: *Compendiun theologiae. (A teológia összefoglalása)*. Bolberitz, Czopf, Janka, Mázsár, Székely (ford.) Budapest: Magyar Könyvklub, 1987.
- Augustinus Hipponensis: *De civitate Dei*. <https://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>
_____ : *Sermo 252*.
https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_349_testo.htm
- Blackburn, Bonnie J.: „For Whom do the Singers Sing?” *Early Music* 25 (1994.): 593-695.
- Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Karasszon Dezső (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Buelow, George J.: „Affektenlehre (Theory of the Affects).” *Grove Music Online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253?rskey=D5BhE2>
- Buskirk, Jessica E.: „»Salve Maria Gods Moeder Ghepresen.« The Salve Regina and the Vernacular in the Art of Hans Memling, Anthonis de Roovere, and Jacob Obrecht.” In: Joost Keizer, Todd Richardson (szerk.) *The Transformation of Vernacular Expression in Early Modern Arts* (Koninklijke Brill NV, 2012).
- Chesterton, Gilbert K.: *Aquinoi Szent Tamás*. Budapest: Szent István Társulat, 1986.
- Craft, Robert, Strawinsky, Igor: *Beszélgetések*. Pándi Marianne (ford.) Budapest: Gonolat, 1987.
- Cumming, Juliet E.: *The Motet in the Age of Dufay*. Cambridge University Press, 1999.
- Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. (Cusanus Portal) web: <http://www.cusanus-portal.de/>
_____ : *De visione Dei*. (Jasper Hopkins ford.) Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, 1985.
_____ : *Sermo VIII*. (Cusanus Portal); web: <http://www.cusanus-portal.de/>
- Dobszay László: „Az egyházzene mai problémáiról.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010. 297-306.
- Du Fay, Guillaume: *Ave regina caelorum I*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 01/04 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
_____ : *Ave regina caelorum II*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 01/05 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
_____ : *Ave regina caelorum III*. Alejandro Enrique Planchart (szerk.): *Opera Omnia* 01/06 Santa Barbara: Marisol Press, 2011.
_____ : „Missa Ave regina caelorum.” Planchart, Alejandro Enrique (Ed.): *Opera Omnia* 03/07 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011).
- Effenberger, Arne: „Images of Personal Devotion. Miniature Mosaic and Steatite Icon.” In: Helen C. Evans (szerk.) *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. (Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y.). (New Haven, London: Yale University Press, 2004). 209-243.
- Eriugena, Johannes Scotus: *Vox spiritualis aquilae*. (A lélek sasmadarának hangja.) *Homília Szent János evangéliumának prológusához*. Alácsi Ervin János, Németh Bálint (ford.) Gödöllő:

- Sursum Kiadó, 2018.
- Fallows, David: *Dufay*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Budapest: Typotex, 2005.
- Le Goff, Jacques: *The birth of purgatory*. Arthur Goldhammer (ford.) Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Haggh, Barbara: „Nonconformity in the Use of Cambrai Cathedral. Guillaume Du Fay's Foundations.” In: Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer (szerk.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages*. Oxford University Press, 2000. 386-387.
- _____: „The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music.” *Journal of the Royal Musical Association* 120/1 (1995.) 1-43.
- _____: „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music.” In: Knighton, Tess, Fallows, David (szerk.): *Companion to Medieval & Renaissance Music*. Oxford University Press, 1992. 60-68.
- _____: „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457-1987.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1/4 (1988): 361- 373.
- Houdoy, Jules: *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*. (Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880.)
- Hugh of St. Victor: *Didascalicon*. Jerome Taylor (fordította és a bevezetőt írta) New York and London: Columbia University Press, 1961.
- _____: *Selected Spiritual Writings*. Aelred Squire O. P. (ford.) New York: Harper & Row, Publishers, 1962.
- Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon*. web: <https://www.thelatinlibrary.com/hugo/hugo5.html>
- Kalvesmaki, Joel: *Formation of the Early Christian Theology of Arithmetic. Number Symbolism in the Late Second and Early Third Century. B/2. Odd and Even Numbers as Male and Female*. PHD disszertáció, Catholic University of America, 2006. (Kézirat).
- Kovács Dénes: „Az »ars moriendi« táblák üzenete.” *Kharón. Thanatológiai Szemle* (2010/4.)
- Macey, Patrick, Noble, Jeremy, Dean, Jeffrey, Reese, Gustave: „Josuiqn Des Prez.” *Grove Music Online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014497?rskey=Y0kTp2&result=3#omo-9781561592630-e-0000014497-div1-0000014497.1>
- Monory M. András és Tillmann J. András: „Ezredvégi beszélgetések Dobszay Lászlóval.” In: Kovács Andrea (szerk.) *Dobszay László válogatott írásai. II*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010. 643-650.
- Montagna, Gerald: „Caron, Hayne, Compère: A Transmission Reassessment.” *Early Music History* 1987/7 (1987.) 107-157.
- Nosow, Robert: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. Cambridge University Press, 2012.

- _____: „Az ének és az ars moriendi.” Laczkó Zsuzsa (ford.) *Pannonhalmi Szemle* VII/4 (1999.) 51-63.
- Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Panofsky, Erwin: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Szegedy-Maszák Mihály (ford.) Budapest: Corvina Kiadó, 1986.
- Panofsky, Erwin: „A »Kunstwollen« fogalma.” In: Tellér Gyula (ford.) *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay*. Cambridge University Press, 2018.
- _____: „Du Fay and the Style of Molinet.” *Early Music* 37/1 (2009. 02): Oxford University Press. 61-72.
- _____: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003. Summer): 305-357.
- _____: „Concerning Du Fay's Birthplace.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* Vol.54 (2000.) 225-230.
- _____: „Notes on Guillaume Du Fay's Last Works.” *The Journal of Musicology* 13/1 (1995. Winter). 55-72.
- _____: „The Early Career of Guillaume Du Fay.” *Journal of the American Musicological Society* 46/3 (1993. Autumn): 341-368.
- _____: „Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy.” *Early Music History* 1988/8 (1988. October): 117-171.
- _____: „What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay.” *Early Music* 16/2 (1988. 05): 165-175.
- _____: „Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions.” *The Musical Quarterly* 58/1 (Jan., 1972.)
- _____: „Guillaume Du Fay.” *Grove Music Online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008268?rskey=MGzweh#omo-9781561592630-e-0000008268-div1-15>
- Plótinosz: *Enneászok*. 3.8. In: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Horváth Judit, Perczel István (ford.) (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.)
- Prizer, William F.: „Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece.” *Early Music History* Vol. 5 (1985.) 113-153.
- Robertson, Anne Walters: „Which Vitry? The Witness of the Trinity Motet from the »Roman de Fauvel«.” In: Dolores Pesce (szerk.) *Hearing the Motet* (Oxford University Press, 1997). 52-81.
- Rothenberg, David J.: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- _____: „The Marian Symbolism of Spring, ca. 1200-ca. 1500: Two Case Studies.” *Journal of the American Musicological Society* 59/2 (2006. Summer): 319-398.
- Rúzsa György: *Az ikonfestészet lexikona*. Budapest: Corvina Kiadó, 2014.

- Ryschawy, Hans – Stoll, Rudolf W: „Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores.” *Music-Konzepte* 60 (1988: April): 3-66.
- Sándor László: „Szimbolizmus Du Fay korai Mária-motettáiban.” *Parlando* 2023/4.
- _____ : „Anima mea liquefacta est. Du Fay Mária-cantilenái és a kontempláció.” *Parlando* 2023/3.
- _____ : „Motetta a templomban, templom a motettában.” *Parlando* 2023/1.
- _____ : *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.)
- _____ : „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 2019/6.
- Solomon, Maynard: *Mozart*. Barabás András (ford.) Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.
- Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380-1500*. Oxford University Press, 1993.
- _____ : *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford University Press, 1985.
- Wegman, Rob C.: „Musical Offerings in the Renaissance.” *Early Music* 33/3 (2005. Aug.): 425-437.
- _____ : „Miserere supplicanti Dufay: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's Missa Ave regina celorum.” *The Journal of Musicology* 13/1 (Winter, 1995.) 18-54.
- White, Eric Walter: *Stravinsky. A szerző és művei*. Révész Dorit (ford.) Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Wright, Craig: „Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475-1550.” *The Musical Quarterly* 64/3 (1978. July): 295-328.
- _____ : „Dufay at Cambrai – Discoveries and Revisions.” *Journal of the American Musicological Society* 28/2 (1975. Summer): 175-229.
- Wilson, Blake, Buelow, George J., Hoyt, Peter A.: „Rhetoric and Music.” *Grove Music Online*: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001omo-9781561592630-e-0000043166#omo-9781561592630-e-0000043166>