

Sándor László:

Du Fay: *Balsamus et munda cera*



Du Fay *Balsamus et munda cera* szövegkezdetű motettája azon kevés művek egyike, melyek elhangzási időpontját és a megírásukra alkalmat adó esemény részleteit pontosan ismerjük. 1431. április 7-én, Fehérvásárnapot megelőző szombaton került sor a római *Santa Maria in Trastevere* bazilikában a viasz Agnus Dei-k kiosztására mise keretében, a misét személyesen IV. Jenő pápa celebrálta. A szóban forgó tárgy egy kisméretű ovális medál, mely az Isten Bárányát ábrázolja dombormű-szerűen, anyaga pedig az előző évi húsvéti gyertya beolvasztásából nyert viasz, krizmával és olajjal vegyítve. Minden újonnan beiktatott pápa pontifikátusának első évében, majd azt követően minden hetedikben ünnepélyes keretek között szolgáltatott ki viasz Agnus Dei-eket kardinálisoknak, prelátusoknak, és olyan világi személyeknek, akiket érdemesnek talált rá.¹ A viasz Agnus Dei készítése mindig Nagycsütörtökön történik. Egy erre kijelölt helyiségben a gyertyamester vegyíti össze az anyagokat megfelelő arányban, majd önti ki a formát és préseli bele a mintát. Az elkészült viasz-talizmánok egy ládában várakoznak, míg maga a pápa fel nem szenteli őket valamikor Nagycsütörtök és a Húsvét utáni első szombat közötti időben.



Viasz Agnus Dei

¹ Különös szépségű adat, hogy Du Fay is rendelkezett viasz *Agnus Dei* medállal, melyet végrendeletében barátjára, kollégájára, Symon le Breton Cambrai-i kanonokra hagyományozott: „*Item lego tabulam quam michi dimisit quondam dominus meus et confrater dominus Symon le Breton, ubi est ymago beate Marie virginis cum representatione ipsius domini Symonis, magnis vicariis ut ponatur diebus festivis et in diebus sui et mei obituum super altare. Item lego Agnum Dei, quem habui ab eodem domino Symone le Breton, ymagini beate Marie de Gratia in capella trinitatis ut ponatur cum aliis jocalibus.*” (AN, 4 G 4681.) Houdoy, Jules: *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*. (Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880.) 411.

A motetta felső szólamainak szövege V. Orbán pápa költeménye (1362-1370). V. Orbán a fentihez hasonló liturgikus mozzanatok kíséretében viasz Agnus Dei-ket szenteltetett meg, melyeket a hexameterben írott vers kíséretében V. Palaoilogosz bizánci császárnak szándékozott elküldeni, hogy ezzel a szakrális ajándékkal a császárt a két egyház újraegyesítésére kérje. A vers szövege megjegyzi, hogy a viasz Isten Báránya védelmező és gyógyító hatalommal bír, távol tarja a rosszindulatú erőket, védelmet nyújt a gonosz kísértéseivel szemben és megóv a betegségektől:

<i>Balsamus et munda cera cum chrismatis unda</i>	Balzsam és viasz tiszta szentelt olajjal [keverve]
<i>Conficiunt agnum, quem do tibi muneri magnum</i>	Alkotja a Bárányt, melyet az ő jóságából most nektek adok ajándékkul,
<i>Fonte velut natum, per mystica sanctificatum:</i>	Mintha csak a forrásból született volna, megszenteltetett a misztériumokban:
<i>Fulgura de sursum depellit et omne malignum.</i>	A villámot a magasból eltéríti és minden gonoszságot elhárít.
<i>Praegnans servatur, sine vae partus liberatur;</i>	A várandós asszony megtartatik, a szülés jajszava tőle elvétetik.
<i>Portatus munda servat a fluctibus undae,</i>	Ki tiszta maradt, megvéd az árvíztől,
<i>Peccatum frangit ut Christi sanguis et angit,</i>	Krisztus vére a bűnt összetöri és megfojtja,
<i>Dona refert dignis, virtutem destruit ignis,</i>	A méltóakhoz visszafordul, a tűz erejét megtöri,
<i>Morte repentina servat Sathanaeque ruina.</i>	Megvéd bennünket a hirtelen haláltól és a Sátán rombolásától.
<i>Alleluia.</i>	Alleluja.
<i>Si quis honoret eum, retinet ab hoste triumphum.</i>	Ki tiszteli őt, győzedelmeskedik majd ellenségei felett.
<i>Alleluia.</i>	Alleluja.

A cantus firmus, a Tenor szólamban megszólaló rövid gregorián dallamkivágat szövege, pontosabban a szöveg szentírási eredete és kontextusa magyarázattal szolgál arra is, honnan az a hallatlan erő, mely a védelmező és gyógyító hatást biztosítja egy egyszerű kis kegytárgy számára. E varázslatos erő forrása Krisztus alászállása a poklokra és a pokol fejedelmének legyőzése.

A négy evangélium nem tartalmaz utalást arra vonatkozóan, hogy Krisztus a halála és feltámadása között eltelt három napban alászállt volna a poklokra, erről egyedül Nikodémus apokrif evangéliuma tudósít bennünket, a szóban forgó jelenet itt gondos részletességgel és látomászerűen, az Apokalipszis stílusára emlékeztető módon kerül leírásra.² Dürer híres metszetén azt a pillanatot látjuk, amikor Krisztus kivezeti a pokolból azokat az igazakat, akik a megváltás előtt távoztak az élők sorából.³

2 Nikodémus evangéliuma, másik elnevezése szerint *Pilátus aktái* több különálló korpuszból és különböző szövegváltozatok összefésülése után valamikor az 5. század környékén került összeállításra. A passió-fejezet valószínűleg ekkor is íródott, de a *pokolra szállás* gondolata és hagyománya ennél sokkal régebbi, minden bizonnyal visszanyúlik az őskeresztény korba. A 325-ös niceai zsinat illeszti be a hitvallásba az „alászállt a poklokra” frázist.

3 Bár a hagyomány itt is a *pokol* kifejezést használja, ez a „hely” nem azonos a pokol jelenlegi örök kárhozat



Dürer: Apokalipszis

A cantus firmus szövege mindössze ennyi: *Isti sunt Agni novelli / Íme az új bárányok*. A szövegrészlet bibliai forrása a jelenések könyvének 7. fejezetében olvasható és azt a pillanatot idézi, amikor a pokolból kivezetett igazak hófehér ruhába öltözve a „királyiszék” körül zengik dicsőítő éneküket. Ők az *új bárányok*, hiszen a jelenet korabeli vizuális elképzelése szerint Krisztus, mint vállára vett bárányokat viszi fel az igazakat a mennyországba. Ők azután „megmosták az ő ruháikat, és megfehéřítették ruháikat a Bárány vérében.” A pokolra szállás tehát két irányú, aláereszkedő és felszálló, a keresztény teológiában is rögzült görög kifejezésekkel élve katabatikus és anabatikus; ez a momentum rendkívül lényeges lesz a motetta elemzése szempontjából.

1431. április 7-én, Fehérvásárnapot megelőző szombaton a megszentelt Agnus Dei-eket tartalmazó ládát a Vatikánból átszállították a római *Santa Maria in Trastevere* bazilikába, ahol az ünnepélyes szentmisét tartották. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy miért pont ide. Ennek oka egyrészt az lehet, hogy IV. Jenő mielőtt a pápai trónt elfoglalta volna a Santa Maria in Trastevere bazilikában szolgált. A másik, ennél lényegesen mélyebb ok a bazilika ikonográfiai üzenetéből olvasható ki. A templom apszisának mozaik-díszítése a Bárányt ábrázolja, ahogyan mindkét oldalról hófehér bárányok (*agni novelli*) közelítenek felé, jobbról is és balról is hat-hat bárány. A felettük lévő sávban a Pantokrátor Krisztus ül szentjei körében, az apszis frontális boltívének legtetetjén pedig egy kereszt látható, az alján két görög betű: A és Ω. A mozaik-együttes a Jelenések könyve 7.

értelemben vett meghatározásával. Ez a Seol sötét birodalma, ahová az eltávozott lélek kerül, és ahol Hádész uralkodik, ugyanakkor nem nélkülızi Isten vigyázó tekintetét, nem „Isten háta mögötti” hely.

fejezetbeli jelenet minden részletre kiterjedően hűséges ábrázolása:

Azután látám, és ímé egy nagy sokaság, amelyet senki meg nem számlálhatott, minden nemzetből és ágazatból, és népből és nyelvből; és a királyiszék előtt és a Bárány előtt állnak vala, fehér ruhákba öltözve, és az ő kezeikben pálmaágak; és kiáltanak nagy szóval, mondván: Az idvesség a mi Istenünké, aki a királyiszékben ül, és a Bárányé! Az angyalok pedig mindnyájan a királyiszék, a Vének és a négy lelkes állat körül állnak vala, és a királyiszék előtt arccal leborulának, és imádnak az Istent, ezt mondván: Ámen: áldás és dicsőség és bölcsesség és hálaadás és tisztesség és hatalom és erő a mi Istenünknek mind örökkön örökké, Ámen. Akkor felele egy a Vének közül, és monda nékem: Ezek, akik a fehér ruhákba vannak öltözve, kik és honnét jöttek? És mondék néki: Uram, te tudod. És monda nékem: Ezek azok, akik jöttek a nagy nyomorúságból, és megmosták az ő ruháikat, és megfehéřítették ruháikat a Bárány vérében. Ezért vannak az Isten királyiszéke előtt; és szolgálnak neki éjjel és nappal az ő templomában; és aki a királyiszékben ül, kiterjeszti sátorát felettök. Nem éheznek többé, sem nem szomjúhoznak többé; sem a nap nem tűz rájuk, sem semmi hőség: Mert a Bárány, aki a királyiszéknek közepette van, legelteti őket, és a vizeknek élő forrásaira viszi őket; és eltöröl Isten az ő szemeikről minden könnyet.

(Jel 17,9-17)

A viasz Agnus Dei-k átadására keresve sem lehetett volna alkalmasabb helyszínt találni a Santa Maria in Trastevere szentélyének ikonográfiai környezeténél; mindamelllett a templom további helyiségei és díszítőelemei is bekapcsolódnak a rítus szimbólumhálózatába. A szertartás előtt a viasz Agnus Dei-eket áthelyezték a ládából egy díszes tálcára. Mikor az esperes a papság kíséretében a szent tárgyakat tartó tálcával kilépett a sekrestyéből, át kellett haladjon egy kör alakú labirintuson, mely a sekrestye előterének padlódíszében volt megformálva. A labirintus a chartres-i katedrális labirintusának mintáját követte a képen látható módon.



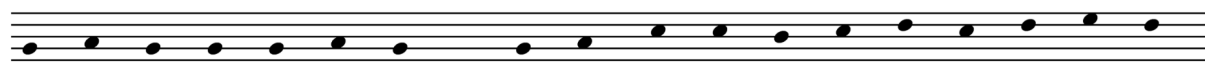
Chartes-típusú labirintus

Fontos megemlíteni, hogy a Chartres-típusú labirintusoknak és általában a gótikus katedrálisok padlózatán elhelyezett labirintusoknak egyetlen útvonaluk volt, mely a labirintus belső középpontjába, illetve onnan kifelé vezetett. Aki végigment egy ilyen labirintuson, az először befelé, másodszer kifelé haladt, a labirintus szimbolikáját sejtető megfogalmazással élve először *alászállt* a terület belsejébe, majd *felszállt* (kijutott) onnan a külső világba. Craig Wright hatalmas és alapvető írásműve foglalkozik a korabeli labirintusok szerteágazó szimbolikájával.⁴ Wright-tól megtudhatjuk, hogy a régi liturgikus gyakorlatban, különösen a húsvéti ünnepkör bizonyos pontjain a papság időről időre végighaladt a labirintusokon, bonyolult csigavonalban eljutott a labirintus közepéig, majd ugyanazon a kacsakaringós útvonalon kijutott onnan; az sem volt ritka, hogy ezt a szimbolikus útvonalat egyfajta körtánc mozdulataival tette meg. Wright nem tér ki arra, hogy itt, az 1431-es Agnus Dei-átadás alkalmával a processzió csupán keresztülhaladt a labirintus kör alakú területén, vagy követte-e a hosszú csigavonalat – könnyen lehet, hogy erről nem maradt fenn írásos dokumentum. Mindenesetre a legnagyobb mértékben tudatos döntésnek tarthatjuk a processzió templomon belüli útvonalának megtervezését; ez az útvonal legalábbis érintette azt a képi szimbólumot, a kör alakú labirintust, mely jelképiségében a lehető legszorosabb összefüggésben van Krisztus pokolra szállásával, a Bárány imadásának Apokalipszis-béli jelenetével, valamint egyáltalán az Isten Báránya teológiájának teljes horizontjával.

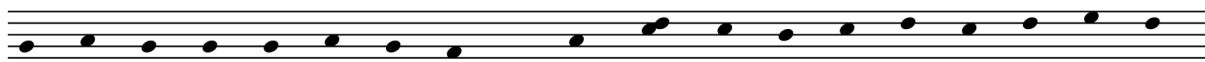
Az esperes, ahogyan kezében a viasz Agnus Dei-ket tartó tálcával a főoltár felé közeledik, háromszor éneklí egyre hangosabban, végül már szinte ordítva, hogy *Isti sunt agni novelli* (*Íme az új bárányok*), melyre a pápai kórus mindháromszor válaszolja: *Deo gratias, Alleluia*. Minden bizonnyal ezt követően szólalt meg a motetta; az Agnus Dei-k átadása máskülönben csendben történt volna, e csendet töltötte ki a mű. A *Balsamus et munda cera* motetta cantus firmusa, mint látjuk azonos az esperes által énekelt szavakkal: *Isti sunt agni novelli*. Maga a Tenor szólam által hordozott cantus firmus-dallam az *Isti sunt agni novelli* kezdetű responzórium első 18 hangja; e responzórium liturgikus rendeltetése szerint a Fehérvásárnapot megelőző szombat reggeli zsolozsmáján kellett elhangozzék, Itália bizonyos vidékein a középkorban a nagyhét szerdáján énekelték. Az „első 18 hang” megfogalmazás mindamelllett nem egészen pontos. Bár Du Fay cantus firmusa valóban 18 hangot számlál, a dallam hozzáférhető kottás forrásai között egyetlenegy sincsen, mely hangról hangra azonos volna a motettában szereplő változatnál.



Du Fay: *Balsamus et munda cera*; cantus firmus: *Isti sunt agni novelli*



Lucca kóruskönyv



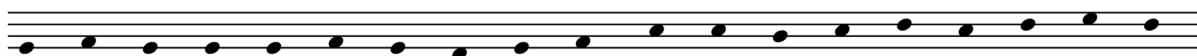
Domonkosrendi antifonále a 13. századból

4 Wright, Craig: *The Maze and the Warrior*. (Cambridge: Harvard University Press, 2004.)

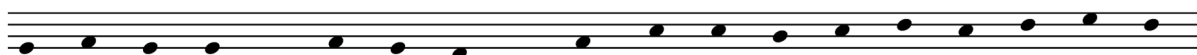


Római antifonále

Craig Wright közöl egy olyan dallamváltozatot, mely egészen közel áll Du Fay verziójához. Ennek a dallamnak a kéziratos forrását, az MS 178-at, melyet jelenleg a Yale University *Beinecke Rare Book and Manuscript* könyvtára őriz, ez ideig még nem digitalizálták teljes terjedelmében, emiatt a szóban forgó dallamváltozatot nem állt módomban ellenőrizni. Mindamellet a szerző megjelölése szerint egy 15. század elejéről származó firenzei antifonáriumról van szó, melyet az 1435-ben Firenzébe került Du Fay akár még ismerhetett is:



Planchart, a rendelkezésére álló adatok alapján egy általa legvalószínűbbnek tartott dallamváltozatot rekonstruál, mint Du Fay vélt forrását, ám ez sem egyezik hangról hangra Du Fay cantus firmus-ával:



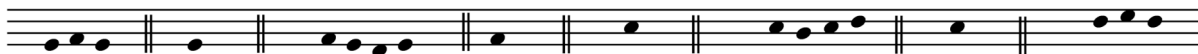
Minden jel arra mutat, hogy Du Fay saját döntésből apró módosítást eszközölt a számára forrásként rendelkezésre álló dallamváltozaton. Egy ilyen döntés egyáltalán nem ritka a korabeli zeneszerzői gyakorlatban, azt azonban fontos tudni, hogy a gregorián éneket különleges tisztelet övezte a kezdetektől egészen a 16. századig, és ez a tisztelet érezhető a cantus firmusok kezelésének módjában is. A szerző a mű egyik szólama, sok esetben a Tenor szólama számára kiválasztott gregorián dallam-kivágot számos zeneszerzői eljárásnak veti-vetheti alá, de olyan eset gyakorlatilag nem fordul elő, hogy elvenne a dallam hangjaiból, megrövidítené, megcsonkítaná az általa kiválasztott dallamrészletet, olyan biztosan nem, hogy számottevő mennyiségű hangot eltüntetne belőle. A tridenti zsinat egyik kiegészítő rendelkezésének következtében történik majd meg a gregorián történetében először az a korábban elképzelhetetlen esemény, hogy liturgikus dallamok tömegét fosztják meg minden díszüktől, elsősorban a melizmatikus elemektől, mely döntés éppen az említett tisztelet csökkenése miatt tekinthető drámai fordultnak.

Nem jelenthető ki biztosan, de nagyon úgy tűnik, hogy a cantus firmus dallam nyolcadik, G-hangja az a hang, melyet Du Fay saját hatáskörében beszúrt a gregorián-kivágot hangjai közé, cserébe – talán – kihagyta a dallam számos változatában szereplő 5. hangot, mely ugyancsak G; felfoghatjuk úgy is, hogy az 5. hangot áthelyezte a 8. helyre, így valóban nem vett el a dallamból egyetlen hangot sem. Ekkora módosításra a késő középkori zenetörténet számos példát szolgáltat, amit viszont a legfontosabb megvizsgálunk, hogy miért hozta meg Du Fay ezt a zeneszerzői döntést a cantus firmus megszerkesztésénél, illetve miért pont ezt a döntést hozta meg. A válasz a cantus firmus-dallam hangjainak csoportosításában rejlik. A motetta-komponálás második lépése –

bonyolult állásánál az egyik játékos hirtelen észreveszi, hogy egyetlen lépésből mattot tud adni.

Mindenek előtt meg kell ismételnünk, hogy a cantus firmus-dallam hangjegyeinek száma sem magától értetődően 18. Ahogyan a fenti kottapéldákból látjuk, a rezponzorium korabeli forrásai alapján a cantus firmus lehetne 17 és 19 hangú is, a rendelkezésünkre álló kódexek ebből a szempontból is eltéréseket mutatnak. Valószínű, hogy a hangjegyszám esetében is tudatos szerzői döntés eredményét látjuk, ennek egyik bizonyítéka a 18 hang 2×9 hangra való tagolása közbeiktatott szünet segítségével. A 2×9 szimbolikájával kapcsolatban a szakmabelieknek eszükbe juthat az a bizonyos két J-betű, melyet a kompozíciós munka megkezdése előtt Bach gyakorta felírt a partitúra tetejére. A két J-betű egyfelől a *Jesu Juva* fohász rövidítése, másfelől maga a J (vagy I) a német és latin abc 9. betűje. Nem tudjuk, hogy a latin abc „I”, illetve „J” betűit – melyek kompatibilitásuk révén egyaránt lehetnek az abc 9. betűi – értelmezték-e a *Jesu Juva*, vagy *Ihesu Juva* rövidítéseként a 15. században, azt azonban tudjuk, hogy a 9-es szám a 10-es számrendszer összes egyjegyű minőségének megjelenítőjeként a teljesség egyik fontos szimbóluma volt az egész középkor folyamán. A 9-es szimbolika rendkívüli erőt és lendületet nyer Areopagita Szent Dénes a 9 angyali rendet bemutató *De coelesti hierarchia (A mennyei hierarchiáról)* című műve után. Itt azonban csupán az egyik információ a 9-es szám jelenléte, a másik, éppen ennyire fontos tényező önmagában a két csoport léte, melyek, ahogyan hamarosan látni fogjuk egymással is rejtett motivikai rokonságban állnak.

A dallam mindkét felének további szünetekkel történő tagolása különös szépségű tükör-szimmetrikus struktúrát eredményez: a dallam elején és végén három-hangú motívumok állnak, tőlük „befelé haladva” a szünet után (illetve előtt) egy-egy önmagában álló hangot találunk; tovább haladva befelé négy-hangú motívumok következnek, majd ismét mindkét „oldalon” egyetlen önmagában álló hang vezet el bennünket a két dallam-fél belső találkozási pontjához (a „zenei labirintus” belsejéhez; de erről majd később).



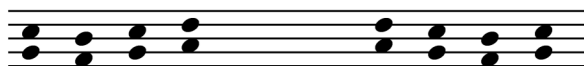
3	1	4	1	1	4	1	3
---	---	---	---	---	---	---	---

A hangjegyek csoportosításából megszülető aránysor kristályosan egyszerű, úgy is mondhatnánk, hogy emblémaszerű, és amilyen egyszerűen, ugyanolyan hűséggel közvetíti számunkra a kor püthagoreus világképét, azt a mély hitet, mely analógiát lát a teremtett világ harmóniája és a zenei konszonanciák arányszámai között. A püthagoreus 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, 1:3, 1:4 alapvető arányszámok közül itt egyedül a 2-es számot tartalmazóakat nem találjuk. Ugyanakkor a számjegyek előfordulását számolva már megkapjuk őket is, hiszen a teljes dallamsorban a 4 és a 3 tagú csoport 2-szer, míg az egymagában álló hang 4-szer fordul elő. A dallam felében ugyanez az arány 1:1:2.

(Zárójeles megjegyzés, hogy a szünetek hossza – melyre a ritmika vizsgálatánál térhetünk majd vissza – a következő számsorozatot adja ki: 3:2:1:1:1:2:3. Túl azon, hogy a már jól ismert püthagoreus arányszámok megkapó szépségű és egyszerűségű tükör-szimmetrikus sorban jelennek itt meg, felfigyelhetünk arra is, hogy e számjegyek összege 13; erre a pontra hamarosan

visszatérek.)

A dallamsort tehát 7 szünet tagolja 8 hangcsoportra, amennyiben az egyes hangokat is hívhatjuk ebben az esetben „hangcsoport”-nak. A csoportok kialakításának terve mindamellet nem kizárólag az általuk létrejövő arányszámsorozaton alapul, ugyanennyire fontos szervező elv a hangcsoport-párok motivikai rokonsága. Ezen a ponton nyer magyarázatot a G-hang áthelyezése is és éppen ezért itt kell szóba hozzuk a mű egyetlen kéziratot forrásában található szerzői bejegyzést. A *Balsamus et munda cera* motettát a Q15-ös jelzésű bolognai kódex őrizte meg, melyben a Tenor cantus firmus után a következő két latin nyelvű utasítást találjuk: 1: „A Tenor szólam hangozzék el perfekt modus-ban és imperfekt tempus-ban, majd hasonlóképpen retrográd mozgásban (visszafelé).” 2: „A Tenor hangozzák el fele idő alatt hasonlóképpen retrográd mozgásban [is], majd érje el a záró fekete hangjegyeket.”⁶ Mielőtt az utasítás ritmikára vonatkozó megjegyzéseit vizsgálnánk ejtsünk pár szót a retrográd mozgásról! A latin mondat arra ad tehát utasítást a Tenor-szólam énekes számára, hogy amint a 18 hangú dallamsor végére ért, énekelje el a sort hátulról visszafelé, úgy is mondhatnánk, hogy szólaltassa meg a 18 hangot fordított sorrendben. Amennyiben ismételt pillantást vetünk a cantus firmus kottapéldájára láthatjuk, hogy a 18 hangú dallam számos eleme visszafelé énekelve is ugyanúgy szól, mint eredeti irányában tekintettel arra, hogy a hangcsoport-párok egyes tagjai között is rectus-versus (rectus-retrogradus), vagyis oda-vissza viszony van. A kezdő és a záró három-hangú motívum azonos, csak különböző hangmagasságokról indul, a második tiszta kvinttel magasabban, mint az első; mindkét három-hangú motívum önmagán belül is rectus-versus tulajdonságú, vagyis mindkét irányban megszólaltatva ugyanúgy hangzik. Az egyes, önmagukban álló hangokat természetesen nem tudjuk motívumként vizsgálni, annál inkább a négy-hangú csoportokat. A két négy-hangú motívum egymáshoz képest ismét rectus-versus, oda-vissza viszonyt képez, a második motívum ebben az esetben az elsőhöz képest kvárttal magasabban szól. Ahogyan óvatosan megpróbáljuk rekonstruálni a motetta cantus firmusának alkotói folyamatát, szinte kínálkozik az a feltételezés, hogy Du Fay a dallamforrásra rátekintve először a 11-12-13-14. hangok által kirajzolt motívumot vette észre és különítette el fejben (ez a második négy-hangú csoport), de a dallam első felében nem talált e motívum versus-párjaként működtehető másik négy hangot (itt fontos nyomatékosítanunk, hogy a retrográd mozgás a lehető legfontosabb elsődleges szempont kellett legyen a cantus firmus megtervezésénél; ez a kijelentés a retrográd mozgás szimbolikájának vizsgálatánál hamarosan bizonyítást nyer). Ezen a ponton kellett észrevegye, hogy ha a G-hangot eredeti helyéről (?) áthelyezi a 8. helyre, létrejön a két négyes csoport közötti keresett rectus-versus viszony.



Bár a Tenor szólam énekes utasítást kap arra, hogy a cantus firmus dallamot szólaltassa meg visszafelé is, már az eredeti irányában énekelte dallamon belül is rendkívül precízen végiggondolt és megvalósított belső összefüggésrendszer jön létre a kis hangcsoport-párok közötti rectus-versus

⁶ „I. Tenor dicitur de modo perfecto et tempore imperfecto, simili modo retrogradendo. II. Tenor dicitur per semi et eodem modo retrograditur accipiendo pro fine nigras.”

viszony miatt. Ilyen komplex belső összefüggés-hálózat jellemzi majd sok évszázaddal később Anton Webern műveinek 12-fokú alapsorait (*reihéit*), mint például az Op. 24-es Koncert alapsorát. A következő kottapéldán a szóban forgó reihe látható, a felső sorban maga a reihe, mely a mű „cantus firmus”-át képezi, az alsó sorban pedig annak demonstrációja, hogy a 12 hangból álló sor valójában egy 3-hangú motívum inversus, retrogradus, illetve retrogradus-inversus fordításaiból jön létre:



Anton Webern: Op. 24. Koncert – reihe

A dallam-fordítások szimbolikája nem igényel különösebb magyarázatot, mindamelllett a lehetséges megközelítések egyik iránya elegendően szemléletes ahhoz, hogy érdemes legyen felidézni. Egy adott egyszólamú dallam négy alakban kerülhet leírásra: alaphelyzetben, tükör-, rák, illetve ráktükör fordításban, latin terminológiával *rectus-*, *inversus-*, *versus-* (vagy *retrogradus-*), illetve *versus-inversus* (*retrogradus-inversus*) alakban. Amennyiben a zenei anyagban a hangmagasságot a *tér*, a hangok hosszúságát, illetve egymás után következését az *idő* szimbólumának tekintjük – ahogyan korábban ezt így is tettük – akkor a fordítások során nem más történik, mint hogy a tükörfordítás jelképesen a teret, a rákfordítás pedig az idő irányát fordítja meg, a ráktükör fordítás értelemszerűen mindkettőt egyszerre. A *Balsamus* esetében tükörfordítást nem találunk, így csupán a teljesség kedvéért érdemes egy mondatban kitérnünk arra, hogy amennyiben a mi földi létünk tere voltaképpen a *világ*, amelyben élünk, a szimbolikusan megfordított tér nem lehet más, mint a *túlvilág*, a transzcendencia. A vizsgált motettában ugyanakkor a retrográd mozgás szimbolikája aktuális, itt tehát még a tér megfordításánál is elvontabb jelképiséggel állunk szemben, az idő irányának megfordításával, ami viszont éppen annyira kifejezheti az idő nemlétének vízióját is. Ez utóbbi gondolat megjelenítésére a zenének nem marad más eszköze, mit a „visszafordított idő”, a visszafordított dallam technikája tekintettel arra, hogy a zene markánsan időbeli jelenség, az idő pedig csupán az egyik irányban telik.

A késő középkor polifon műzenéjében a retrográd mozgás nem ritkán kerül alkalmazásra olyan esetekben, amikor a zenemű szövege vagy rendeltetése az Isten Báránya misztériumával kapcsolatos. Az „Isten Báránya, ki elveszi a világ bűneit” a világba jött, majd keresztalála által távozott a világból, alászállt, felemelkedett (*katabaszisz*, *anabaszisz*). Az Emberfia továbbá meghalt a kereszten, majd harmadnapon feltámadt, ismét alászállt és felemelkedett. A szent hagyomány szerint az Isten Báránya a halál és a feltámadás között eltelt három napban „alászállt a poklokra”, majd felemelkedvén onnan magával hozta mindazokat az igazakat, akik halálukkor nem részesülhettek még a Megváltás erejéből. A katabatikus-anabatikus, alászálló-felszálló, lüktető, pulzáló, lélegző mozgás láthatóan az Isten Báránya misztériumának minden részletében, három

szinten is megjelenik. A mise folyamatában az Agnus Dei ordinárium-tétel elhelyezése ugyancsak e kétirányú mozgással összhangban történik, hiszen a mise maga is két részből áll, a katabatikus tanító részből, melyben Isten Igéje leszáll az emberekhez, illetve az anabatikus áldozati részből, melyben a misztériumban elmerülvén az emberi elme emelkedik fel Istenhez. Míg a mise katabatikus felét egy hármas szerkezetű ordinárium-tétel, a Kyrie indítja, addig az anabatikus részt egy ugyancsak hármas szerkezetű ordinárium-tétel, az Agnus Dei zárja; e két szélső misetételtől – a motetta elemzési módjához hasonlóan – gondolatban „befelé” haladva két himnikus tételt találunk, a Gloriát és a Sanctust, e kettő között középen pedig egyetlen hosszú ordinárium-tételt, a Credot, mely ismételten hármas szerkezetű és amelynek középpontján szólal meg a keresztény hit meghatározó alapja, a keresztre feszítés drámája ismét hármas valóságában: szenvedett-meghalt-feltámadt. Az Agnus Dei egy tükrös szerkezetű, rectus-versus struktúrájú tételrend utolsójaként szólal meg a misén, szimmetrikus kapcsolatban az ordinárium-sort nyitó Kyriével; bizonyos értelemben maga is a Kyrie retrográdja, a megkezdett mű beteljesítője, a távozása annak, aki a világba jött, felemelkedése annak, aki alászállt.

Nem lehet meglepő, hogy a többszólamú misekompozíciók zeneszerzői megoldásai között a retrográd mozgás legtöbb esetben az Agnus Dei tételekben található. Érdekes adat, hogy 1431. április 7-én a viasz Isten Báránya átadásának miséjén egy Agnus Dei-kompozíció is elhangzott, melyben a Tenor-szólam hasonlóképpen retrográd mozgásra vált, mint a *Balsamus* esetében.⁷ A retrográd mozgás és az Isten Báránya misztériumkör jelképi kapcsolata teljesen nyilvánvaló, és az is bizonyos, hogy ez a kapcsolat különösképpen felizzik akkor, amikor az adott rituális aktus szövegében is felidézi Krisztus pokorra szállásának képét. A zeneszerző e szimbolikus kapcsolatot mélyen és tudatosan átéli, nem egyszerűen zeneszerzői-szimbolikai kötelességet teljesít. Minden olyan példa csodálatos bizonyítékát adja ennek a kijelentésnek, ahol a zenei szimbolika alkalmazására nem kötelezte a szerzőt semmilyen kívülről érkező elvárás. Ilyen példát éppen Du Fay életművében találunk: a *Balsamus* után három évtizeddel írott *L'homme armé* miséjének *Gloria* tételébe Du Fay beemeli, vagy még pontosabban beszúrja – tekintettel arra, hogy mindkét mű négyszólamú – a *Balsamus et munda cera* motetta rövid részletét. A beszúrt mű tematikája látszólag nem illik a *Gloria* szövegéhez, ám a beszúrás helye magyarázatot ad a látszólagos ellentmondásra: az idézet ugyanis a „qui tollis peccata mundi”, „ki elveszed a világ bűneit” mondatrésznél található.

A retrográd mozgás szimbolikájának van még egy eleme, melynek említése a *Balsamus* megértése szempontjából elengedhetetlenül fontos. A zene a természetéből fakadó, fentebb már érintett okok miatt alkalmatlan a körmozgás, a ciklikusság közvetlen kifejezésére. A kör-szerű, önmagába visszatérő, a kezdő és végpontot összekapcsoló mozgás visszaadásra a zenében ismételten csak a retrográd mozgás áll rendelkezésre. A vágy a körmozgás zenei megjelenítésére azért is erős, mert a kétirányú, alászálló-felszálló, katabatikus-anabatikus mozgást a korabeli észjárás egyszerre ciklikus, kör-szerű mozgásként is elképzelte. Nem csupán az Isteni misztérium az, mely az ember számára e kétirányú pulzáló jellegében érthető meg, hanem maga a teremtett

⁷ A szóban forgó Agnus Dei-kompozíciót Bessler még Du Fay-nak tulajdonította. A stílári elemzés ugyanakkor valószínűsíti, hogy a mű egy Du Fay életművét jól ismerő, de nála fiatalabb szerző (csodáló, tanítvány) alkotása lehet. Az 1430-as évek elején a pápai kórusban és a pápa körül tevékenykedő zeneszerzők ismeretében ez a személy nemigen lehet más, mint Benoit Sirede. L. Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay. The Life. The Work.* (Cambridge University Press, 2018.) 482-483.

világ is így működik; az Isten „lélegzése”, a világ mindig önmagába és önmagához visszatérő pulzálásának forrása. Magát a természetet, mint önnön életterét az ember kör-szerű és ciklikusan ismétlődő valóságként tapasztalja meg. Minden egyes nap kezdete a reggel, mely a Nap „körútját” követve az este és az éjszaka után visszatér önmaga kezdetéhez, az újabb reggelhez. Minden egyes év kezdete a tavasz, amely után a zodiákus körútján végig haladó Napot követve a természet visszatér önnön kezdőpontjához, az újabb tavaszhoz. Az éjszaka retrográdja a nappalnak, az őszt retrográdja a tavasznak. Délig a Nap emelkedik (anabaszisz), déltől kezdve ereszkedik (katabaszisz). December 22-től a napfény növekszik (anabaszisz), június 22-től a napfény csökken (katabaszisz). Az ember önnön lényében is ugyanezt a kétirányú folyamatot tapasztalja meg, érett felnőttkoráig életének „fénye” és életerejé növekszik, öregedvén csökken. Sokkal kisebb léptékben, saját testében ugyanezt a mozgást leli meg, szíve lüktet, lélegzése pulzál, a mellkas emelkedik (anabaszisz) és ereszkedik (katabaszisz). A létezés ciklikussága, hullámozása, pulzálása az egyik nézőpontból oda-vissza mozgásként, míg másik nézőpontból körmozgásként tapasztalható meg, és hangsúlyozni kell, hogy e két mozgástípus és a belőlük levezethető szimbólumok között csupán a szemlélet iránya tekintetében van különbség. A zenei retrográd fordítás ilyen módon mindkét mozgás kifejezésére alkalmas és egyaránt értelmezhető a visszafelé tartó egyenes irány és a visszafelé hajló félkör szimbólumának. Mi sem szemlélteti jobban Boethiusnak az egész középkor folyamán megkérdőjelezhetetlen tételét, miszerint a zene a teremtői harmónia földi rezonanciája, mint a retrográd mozgás másik elnevezése, a *rákfordítás*. Mivel a zene a boethiusi tanítás értelmében arra hivatott, hogy a teremtett világ harmonikus rendjét imitálja – tekintettel arra, hogy ebben a fejezetben a zene szellemei természetét demonstráljuk, ezt különösképpen is ki kell hangsúlyoznunk – nem elégséges a *rákfordítás* megnevezésének magyarázatára a rák sajátos oldalirányú, illetve visszafelé-mozgására hivatkoznunk. A zenei szimbolika mindig a teológiai-kozmoszi szimbolikával összhangban és analógiában kerül alkalmazásra, ezért inkább azt a kérdést kell feltennünk először, hogy a rák csillagképet miért hívják éppen így. A válasz egyszerű: a Nap a tavaszpont után, „győzedelmeskedvén a sötétség felett” egészen a nyári napfordulóig emelkedik és itt, a rák csillagképben „fordul vissza”, indul el hanyatló, ereszkedő útvonalán, melyen két évszak elteltével ismét visszajut a kezdőponthoz. A *rákfordítás* tehát egyszerre kapta a nevét az állatról és a csillagképről. A csillagászati-kozmoszi, a teológiai és a zenei szimbolika együtt rezdül és együtt lélegzik elválaszthatatlan hármasságban; ezzel a hármassággal együtt „lélegzik” az önmagát szellemi lényként szemlélő alkotó ember is.⁸

Valószínű, hogy a körtáncok – melyekről az emberi civilizáció kezdetétől fogva ismerünk példákat és ábrázolásokat – a világmindenség körmozgására adott emberi válaszként jöttek létre. Számos körtánc létezik, melyben a forgás mindig csak az egyik irányba és mindig jobbra halad. Ilyenek a moldvai héjszák is, melyek vagy minden esetben jobbra forognak, vagy az oda-vissza mozgások jobbra irányuló lépései nagyobbak a balnál annyival, hogy általuk a „nagy” forgás végül mégis csak jobbra halad. Ezek a táncok a világegyetem mozgásával összhangban vannak, hiszen a

⁸ A teljesség kedvéért ehhez érdemes hozzátennünk, hogy a Nap a tavaszpontot, vagyis a tavaszi napéjegyenlőség pontját (március 21.) a Kos csillagképben hagyja el, ekkor kezdenek hosszabbodni a nappalok és rövidülni az éjszakák; jelképes megfogalmazásban ekkor győzedelmeskedik a fény a sötétség felett. A tavaszpontot követő első Holdtölte után ünnepeljük Húsvétot, mikor az áldozati Bárány (Kos!) feláldozza önmagát, majd harmadnapon feltámad.

világ is csak az egyik irányba forog, az idő is csak a múlt felől a jövő felé telik.⁹ Van azonban az univerzumban egyetlen jelenség, mely visszafordulásra is képes, ez pedig a bolyongó csillagok, vagy más néven *bolygók* mozgása. Már az ősidőkben különös érdeklődéssel figyelt fel az ember arra a jelenségre, hogy a csillagok közt öt égi objektum időnként megfordítja mozgásirányát és ilyenkor az állócsillagokkal ellentétben, sőt velük szemben – ma már tudjuk, hogy *látszólag* – retrográd irányban halad. Említettem, hogy a viasz Agnus Dei-k átadásának miséjén a sekrestyéből induló processzió keresztülhaladt a sekrestye előtti padlózatán ábrázolt labirintuson. Craig Wright már többször hivatkozott könyvében leírja azt is, hogy a körtáncok egyike – és egyben azon kevés táncok egyike, melyet a klérus maga lejtett a templomban liturgikus keretek között – a labirintus körül, sőt egészen pontosan a labirintusban kapott helyet.¹⁰ A gótikus templomok labirintusaival kapcsolatban két, már említett jellegzetességet érdemes itt emlékeztetünkbe idéznünk: a gótikus labirintusok többségének alaprajza kör alakú, és egyetlen út vezet bennük, tehát aki belép a labirintusba és hűségesen követi a padlóra rajzolt útvonalat, majd megfordulván ugyanezt az utat kifelé is végigjárja, az egészen biztosan ki is fog jutni belőle. Az útirány a labirintus legbelsejébe visz, majd onnan kifelé (katabaszisz, anabaszisz). Mielőtt a labirintus belső középpontjának szimbolikáját szóba hoznánk, maradjunk még egy pillanatra a köralaknál! Közhely, hogy a középkorban minden kör alakú alkotás számos lehetséges jelentése mellett jelképezi a világmindenség kör alakú voltát is, így a labirintus is. Ám míg a kozmosz folyamatos forgó mozgást végez – legalábbis a földön álló ember szemszögéből nézve – addig a labirintus mozdulatlanul áll a templom padlózatán. A labirintus akkor „jön mozgásba”, amikor maga az ember mozog benne, praktikusán a labirintus-tánc során. A táncolók (hangsúlyozom, hogy papok), egymás kezét fogva alkotnak láncot és énekelve táncolva haladnak lassan végig a labirintus egyetlen útvonalán, először befelé a középpont felé, később kifelé. A bonyolult, minduntalan irányt váltó csigavonalszerű útirány miatt feltűnik, hogy bár a táncsor minden tagja ugyanazon az úton halad (ugyanabba az „irányba”), az ember-alkotta lánc bizonyos szakaszai mégis időről időre szembemennek egymással, a most már jól ismert megfogalmazás szerint egymáshoz képest *rectus-versus* viszonylatba kerülnek. Könnyű elképzelnünk mindezt, ha egy *lánc-lánc-eszterlánc* gyermekjátékra gondolunk. A láncot vezető táncos csigavonalban tekereg a kör középpontja felé, a többi táncos kézen fogva követi őt. Mikor középre ért, hirtelen megfordul és a csigavonal szakaszai közötti szűk és ugyancsak csigavonalú ösvényen „kitekeredik” a körből. Fölülnézetből rátekintve két egymásba fésült forgást látnánk, ahol a voltaképpen ugyanarra haladó táncosok mégis rendre szembemennek egymással. A gótikus labirintus útvonala ennél lényegesen bonyolultabb, de a jelenség mégis jól szemléltethető az említett példával.

Ahogy most már világosan látható, a *Balsamus et munda cera* motetta cantus firmusának belső retrográd motivikai viszonylatai a mű megszólalási alkalmának szimbólumrendszerével tökéletes összhangban vannak; ugyanilyen harmonikusan illeszkedik az Isten Báránya jelképrendszerébe a cantus firmus visszafelé éneklésére utasító bejegyzés. A Tenor két szinten is

9 Érdekes felfigyelnünk a világegyetem latin elnevezésének az *univerzumnak* a belső logikájára. Az univerzum szó kétféleképpen értelmezhető: *verso*, 1.: *fordít, fordul, forog*, ebben az esetben az *egy* (uni), mely forog, illetve ami az *egy* körül forog; illetve: *versus: valami felé*, ebben az esetben pedig az *egy* felé tartó, az *egyre* mutató.

10 Wright, *The Maze and the Warrior*, i.m., 138-151.

megvalósuló retrográd mozgása ugyanakkor „tud” a labirintus szerteágazó szimbolikájáról is. Az alászálló-felszálló mozgás itt a labirintus közepébe bejutó, majd onnan kijutó személy útként realizálódik. A görög mitológiai hagyomány szerint ez a személy Thészeusz, aki a labirintus belsejében a Minótauroszt győzi le. A keresztény teológia számára adoptált labirintusban Krisztus maga az, aki a „mélyben” legyőzi az alvilág fejedelmét, de legyőzi magát a bűnt is keresztthalála által. A középkor derekán a labirintus belsejében győzedelmeskedő hőst számos esetben páncélos-fegyveres katonaként ábrázolták függetlenül attól, hogy a kép témája Daidalosz útvesztője, vagy a keresztény labirintus. A szörnyeteget (Minótauroszt, Sátánt, bűnt) legyőző hős nem más mint a „fegyveres ember”, *l'homme armé*. Jól tudjuk, hogy a nem liturgikus – ami ebben az időben egyet jelent azzal, hogy nem gregorián – hanem világi cantus firmusok közt a 15. században egyértelműen a legnépszerűbb és a legtöbbet használt dallam a *L'homme armé*. Több mint 40 *L'homme armé* misét ismerünk mintegy 20 szerzőtől. A *L'homme armé*-dallam kikristályosodott formáját valamikor az 1430-as évek elején nyerte el, pár évvel az Aranygyapjas Lovagrend alapítása után. A *L'homme armé*-dallam és az Aranygyapjas Lovagrend vélhető kapcsolatát a zenetudomány hamar felvetette. Az MS VI E jelű nápolyi kéziratban megőrzött dallamváltozat 30 perfekt brevisből és egy záróhangból áll, a dallamot alkotó időegységek tehát számolhatók 30-nak és 31-nek is.¹¹ Az Aranygyapjas Lovagrend az 1433-34 körül eszközölt taglétszámbővítése után további fennállásának nagy részében éppen harminc tagot számlált, melyet harmincegyedikként irányított az aktuális Burgundi uralkodó, a *L'homme armé*-dallam keletkezésekor éppen Jó Fülöp. Nagyon valószínű, hogy Ockeghem és Du Fay *L'homme armé* miséi Jó Fülöp megrendelésére készültek 1460 vége, 1461 eleje környékén, kevéssel az után, hogy II. Piusz pápa keresztshadjárat szervezésére szólította fel az európai uralkodókat. Minden valószínűség szerint mindkét mise 1461 májusában hangzott el az Aranygyapjas Lovagrend nagyszabású Saint-Omer-i találkozásán.¹² Du Fay *L'homme armé* miséjének ismételt felidézése témánk szempontjából azért is rendkívül fontos, mert Agnus Dei-tételének harmadik szakaszában, az „Isten Báránya, ki elveszed a világ bűneit, adj nekünk békét!” mondatnál a Tenor által hordozott *L'homme armé*-dallam rákfordításba kerül – hasonlóan a *Balsamus* Tenorjához – majd a tétel végén ismét eredeti irányban, ám kétszeres sebességgel hangzik el a latin nyelvű utasításnak engedelmességgel: „*Cancer eat plenus sed repeat medius.*” („*Haladjon a rák végig, majd térjen vissza fele idő alatt [dupla tempóban].*”).

A korszakkal foglalkozó zenetudósok többsége egyetért abban, hogy a fegyveres ember, a *l'homme armé* nem más, mint maga Krisztus.¹³ A jelképiség mindazonáltal nem ennyire egyszerű. Az ellenség, akivel fel kell venni a harcot 1461-ben nem oly elvont képzeletbeli tényező, mint az ördög, vagy a kísértő, vagy az ember önnön gyarlóságai, hanem egészen konkrétan a Bizáncot 1453-ban elfoglaló török. Persze jól tudjuk, hogy a korabeli ábrázolásokon sem mindig Krisztus harcol, de Ő az, aki a fegyveres ember kardcsapásait vezeti, Ő harcol a katona fegyverével. Az

11 A konkrét hosszúságot, vagy másképpen mérhető időtartamot, egzakt ritmusértéket nélkülöző záróhang számolhatósága kérdés volt már a maga korában is. A záróhang ilyenfajta kétértelműsége kiváló terepe a rejtett szimbolika közvetítésének, mely szimbolika sajátos jellemvonása éppen a kétértelműség.

12 Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of *L'homme armé*.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003: Summer) 305-357.

13 A fegyveres ember alakja mögött időről időre a sárkányt legyőző Mihály arkangyal is feltűnik. Wright, *The Maze and the Warrior*; i.m., 178-184.

Aranygyapjas Lovagrend harmincegyedik tagja, azaz vezére harcra készül a török ellen – az másodlagos kérdés, hogy erre a harcra soha nem indul el – és nem saját fegyverével, hanem Krisztus kardjával kíván harcolni, azzal a karddal, mely a pokolra szálláskor az alvilág erői felett is győzelmet aratott.

Kérdés persze, hogy a *Missa L'homme armé* Agnus Dei-tételében a Tenor retrográd mozgására adható magyarázat valóban ennyire egyszerű-e. A rákfordítás ebben az esetben az Agnus Dei harmadik mondatánál történik, majd ott, ahol a felső szólamok szövege a „*dona nobis pacem*” („*adj nekünk békét*”) frázishoz ér a *L'homme armé*-dallam ismét eredeti, rectus-irányban szólal meg, ám felgyorsul kétszeres tempóra. A jelenség a híres Du Fay-kutatót, Planchart-t is gondolkodóba ejtette: itt békéről van szó, nem harcról, továbbá vajon mi a magyarázata a tempó-gyorsulásnak (ezt a kérdést egyébiránt a *Balsamus* harmadik szakasza esetében is feltehetjük, hiszen a Tenor eredeti, majd retrográd irányban történő második elhangzása ott is dupla tempóban történik). Planchart felhívja a figyelmünket arra, hogy Du Fay számára a Feltámadás misztériuma valami oknál fogva személyesen is nagyon fontos lehetett. Ezt bizonyítják részben alapítványi imaszándékai, de ezt bizonyítja a síremléken található dombormű is, mely még életében készült, minden bizonnyal az ő saját útmutatásai alapján. A síremléken Du Fay térden állva szemléli a sírjából kiemelkedő, feltámadó Krisztust. A retrográd mozgás zenei szimbolikája felidézi a harcra Emberfia katabatikus, alászálló útját az alvilág sötétségébe, a labirintus középpontjába, a Minótauroszt, az ördög, a bűn démoni világába, a visszafordított dallam felmutatja a békét hozó Emberfia anabatikus, felszálló útját, a feltámadást és Isten Országának eljövételét; mi tudná a zene szimbolikus eszköztárában ragyogóbbá és örömtelibbé tenni e kettős irány felszálló ágát, magának a feltámadásnak az örömhírét, mint a kétszeres tempó!¹⁴

Immár jó ideje próbáljuk felfejteni a retrográd mozgás, az anabatikus-katabatikus pulzálás, a labirintus belseje felé, majd ismét a kijárata felé vezető út szimbolikájának szövetét, és úgy tűnhet, hogy már bizonyára minden szálát érintettünk. Hátra van azonban még egy elem, mely bizonyos értelemben a legfontosabb az összes ide kapcsolódó szimbolikai tényező közt, hiszen ez az elem az ember saját személyes életét érinti. A gótika korának teológusai között nem egy akad, aki az emberi életet a labirintusban megtett úthoz hasonlítja. A labirintus útvesztője az élet nehézségeit és próbatételeit jelképezi, a labirintus belseje felé való közeledés nem egyéb, mint elmélyülés az élet hiábavalóságában, a világ talmi értékeiben, egy szóval a bűnben. Ebből logikusan következik, hogy a kivezetőút mindennek éppen az ellenkezője, a felemelkedés a valódi világosságra, az emberi gyarlóságokból, a bűnből való feltámadás, hazatalálás. A természet körforgására való rákapcsolódás a megszületés által, a részesülés a napszakok, évszakok és életszakaszok körkörös, ciklikus, pulzáló ritmusában, az elvegyülés az élet ambivalens forgatagában nem egyéb, mint egy önmagamtól – mert itt már egyes szám első személyben kell fogalmazni – *távolodó* út megvalósulása, míg a harcra katona győzelme a szörnyeteg felett, Ariadne fonalának visszafejtése, a változás világának

14 Itt fontos megjegyeznünk, hogy nem volna jogunk elmélkedni önmagában a dupla tempó szimbolikája felett, ha a sebesség növekedésének jelenségéhez itt nem társulna sok egyéb zenei szimbólum egyszerre, úgy mint a retrográd mozgás, az Agnus Dei tétel, mint a jelenség otthona, valamint a *L'homme armé* dallam jelenléte. A gyorsulást eredményező menzúraváltás ugyanis majdnem mindegyik menzurális motettának és számos misekompozíciónak velejáró jellegzetessége. Jelen példánkban a szimbólumok torlódása az, ami csodálatra ad okot és ami megengedi messzemenő következtetéseink levonását.

kilátástalan útvesztőjéből való kijutás, egy szóval a retrográd mozgás egy önmagam felé *közeledő*, önmagamhoz visszavezető út, vissza a kezdethez, az eredethez: „μετανοείτε” „*metanoejte*”, „*forduljatok vissza*”, mondja Keresztelő Szent János a farizeusoknak.

Az 1631-ben megjelent *A világ labirintusa és a szív paradicsoma* című írásában Comenius a zarándok és Isten párbeszédében jeleníti meg az emberi élet alászálló-felszálló útját. Szembesülvén a világ hiábavalóságaival, az emberek becstelenségével és rosszindulatával, a bűn mindenütt jelenlévő csábításával a csalódott zarándok kétségbeesésében így kiált:

Ó, bár meg se születtem volna, bár sose mentem volna keresztül az élet kapuján. Az élet megannyi hiábavalósága után sötétség és rettenet az osztályrészem. Ó, Isten, Isten, Isten! Ha Isten vagy, könyörülj rajtam!

E feljajdulásra váratlanul maga az Isten válaszol:

Vissza! Vissza oda, ahonnan jöttél, szíved házába és zárd be az ajtót magad mögött! Hol voltál, fiam? Hol késlekedtél oly sokáig? Merre vándoroltál? Mit kerestél a világban? Elégedettséget? Hol másutt kerested volna ezt, mint Istenben? És hol másutt kutatnád Istent, mint az Ő saját templomában? És hol máshol volna az Ő temploma, mint az élő templomban, melyet magának előkészített, a te saját szívedben? Néztelek, fiam, tévelygő vándorlásodban; de nem akartalak tovább tévúton látni és visszahoztalak önmagadhoz bevezetvén téged önmagad szívébe.

Érdekes lenne végigkövetni egy szimbólum történetét a kitapintható kezdetektől napjainkig. Érdemes lenne látni, hogyan vált az emberi szív a Szellem, a Pneuma („mely tűzszerű áramlat”)¹⁵ vér-tűz attribútumú központjából az egymásra következő korszakokon át lassan-lassan napjaink szentimentális érzelmi központjává a kipukkanó rózsaszín lufiszív primitív formájában. A szív még a 17. század protestáns teológusa számára is templom, az élő Isten temploma, melyet Ő maga készített bennünk létezésünk kezdetén. Itt lakik Isten Igéje, Logosza, Szelleme. Ez az oda-vissza út célja, az anabaszisz-katabaszisz végállomása, az eredet és a vég, az Alfa és Ómega. Az Isten Országának bejárata, ami „bennetek van”.¹⁶

Comenius annak a szemléletnek egyik kései képviselője, mely a kereszténység történetében Szent Ágostonnal indul és a korábbi fejezetben már említett *belső ember*-szimbólumának

15 Krüszipposz, sztoikus filozófus megfogalmazása. L., Vanyó László: *Theologia greca*. (Budapest: Pázmány Péter Hittudományi Akadémia Jegyzetosztálya, 1992.)

16 „ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ ἐντὸς ὑμῶν ἐστίν” „regnum Dei intra vos est” „Isten Országá bennetek van.” Szándékosan idéztem először görögül, majd latinul ezt az ismert szentírásbeli mondatot, bizonyítékul arra, hogy a „köztetek van” fordítás helytelen. Mind az *intra*, mind az *ἐντὸς* annyit jelent, hogy *bent*, *belül*. A „köztetek” csak valamilyen rendkívül csavart logika alapján volna kihámozható, valahogy úgy, hogy ez a „valahol” a Jézust hallgató személyek által közrezárt területen belül, a személyek „között” volna. Ám Jézus megelőző mondata úgy szól, hogy „Sem azt nem mondják: Ímé itt, vagy: Ímé amott van.”, vagyis éppen az Isten Országának térszerű meghatározhatóságát tagadja. Az sem képzelhető el, hogy hallgatósága között volna egyvalaki, aki birtokolná az Isten Országát szemben a többiekkel. Ez nem csak azért valószínűtlen, mert Jézus itt a farizeusokhoz beszél, hanem azért is, mert a „köztetek” kifejezésére a görögnek és a latinak is van másik szava: *μέσος* és *medius* (lásd: Jn 1,26: „...köztetek van, akit ti nem ismertek...”).

formájában fejeződik ki. Az *önmagam* felé vezető utat persze már jóval Szent Ágoston előtt az élet, mint személyes zarándoklat egyetlen érdemleges és ésszerű útirányának tartották. Semmi lényegi különbség nincsen az utazó hősök eposzai és a labirintus belsejében harcoló katona jelképisége között. Odüsszeusz ugyanazt az utat járja be, mint mindenki, aki az élet labirintusába betéved és saját belső Ariadné-fonalát követve ki is akar jutni onnan. Az Alfa és Ómega misztériuma, az út elejének és végének egybeesése, a kör önmagába visszatérése és az idő relativitása fejeződik ki az utazó hősök történeteiben még jóval később, Peer Gynt értelmetlen bolyongásaiban is. A belső ember, a belső önmagam megtalálása jelképes értelemben út és zarándoklat, de a cél egyáltalán nincs messze, sőt megtalálásának problematikája éppen végtelen közelségéből adódik. A szóban forgó eposzok hősei mérhetetlenül hosszú utat tesznek meg, míg végül felismerik, hogy egyetlen lépést sem kellett volna tenniük. A végtelenül közeli végtelenül messzinek tűnik. Ez a felismerés ragyogja be a misztikus szerzők mondatait és Cusanus Istennel folytatott párbeszédét is, akinek egyetlen misztikus írásában, a *De visione Dei*-ben található a következő néhány mondat:

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

Ó Uram! [...], szabadságom tárgyává tetted azt, hogy önmagam lehessek, ha szándékozom. Így, ha nem vagyok önmagam, Te sem vagy az enyém. Ha ugyanis akkor is az enyém volnál, ha én nem akarnék önmagam lenni, korlátoznád szabadságomat, mivel csak akkor lehetsz enyém, ha én is önmagamé vagyok. És minthogy e döntést szabadságomba helyezted, nem korlátozod azt; ehelyett a döntésemre vársz, hogy önmagamé legyek. Rajtam múlik és nem Rajtad, Ó Uram, ki nem takarékoskodsز legnagyobb jóságoddal, hanem nagylelkűen kiárasztod mindenkire, aki képes befogadni azt. De Te, Uram, magad vagy a Te jóságod.¹⁷

A „légy önmagad, s én a tied leszek.” tanítás komolyan vétele a szerző részéről az alkotásában való személyes jelenlét és személyes érintettség maximális intenzitását eredményezi. Nincs az alkotott műnek egyetlen pontja sem, melyet az alkotó ne élne át annak legteljesebb mélységében, így a retrográd mozgás szimbolikájának az egyénre kivetíthető értelmezése és következménye a legkevésbé sem hagyja őt érintetlenül. Konkrét alkalomra írott, megrendelésre készült, funkcionális zeneművel van dolgunk, melynek ilyen módon a tanítói üzenete, a másik személy tanítására, akár meggyőzésére irányuló szerepe egyáltalán nem elhanyagolható, pláne nem letagadható. Mindamellettt éppen ennyire fontos, ha nem fontosabb tényező a szerző saját elmerülése az

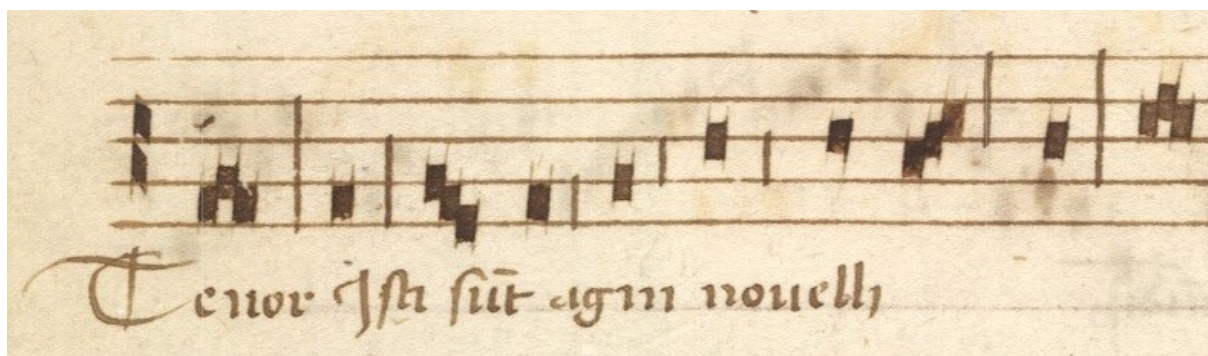
17 „Immo quomodo dabis tu te mihi, si etiam me ipsum non dederis mihi? Et cum sic in silentio contemplationis quiesco, tu, domine, intra praecordia mea respondes dicens: Sis tu tuus et ego ero tuus. O domine, suavitas omnis dulcedinis, posuisti in libertate mea, ut sim, si voluero, mei ipsius. Hinc nisi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

alkalmazott szimbólumok valóságában, a saját gondolati „gyakorlatának” önmagára visszaható ereje; a saját visszafordulása, a saját „megtérése” szelleme templomába, önmaga belső középpontjába.

Mindezen szimbolikai szempontok és bonyolult „áthallások” ismeretében már csak egyetlen tisztázandó pont marad számunkra, egyetlen rejtett szimbólum leleplezése a feladatunk, mielőtt a cantus firmus időbeli tényezőire, tehát „ritmikájára” fordítanánk a figyelmünket. Kimutattuk, hogy a 9-es szám alkalmazása a szimbólumok kultúrtörténetében hosszú múltra tekint vissza, mely történetnek valahol a kezdőpontjánál – legalábbis abban a pillanatban, amikor a 9-es szám a keresztény teológiai szimbólumok között kifejezést nyer és rögzül – Areopagita Szent Dénes 9 angyali rendjét találjuk. De még mindig nem találtuk meg a választ arra a kérdésre, hogy a motetta cantus firmusának hangjegyszámai esetében miért nem csupán egyszer, hanem kétszer 9 az eredmény, miért került ez a kitüntetett jelentőségű szám kétszeri alkalmazásra. A kulcs ebben az esetben is a pokolra szállás misztériumának figyelembevételében rejlik; miközben egy ennyire célzott szimbolikai egyezés kimutatásánál, melyre a következőkben kísérletet teszünk valamennyi bizonytalanság mindenképpen számításba veendő – bár a szerzői tudatosságnak és a szimbólum tudatos alkalmazásának bebizonyítása egyes vélemények szerint nem minden esetben a legfontosabb kérdés, úgy gondolom, hogy éppen itt nagyon is sokat nyernénk azzal, ha erre biztos választ adhatnánk – maga az egyezés annyira pontos és lényegre törő, hogy kimutatása a legenyhébb megfogalmazás szerint is elgondolkodtató. Areopagita Szent Dénes víziója a 9 angyali rendről visszhangra talál a középkor derekának vitán felülálló módon legfontosabb és legnagyobb hatású alkotásában, az *Isteni színjátékban*. Dante mindhárom transzcendens világot 9 körre osztja, a poklot, a tisztítótüzet és a mennyországot egyaránt. A tisztítótüz, mint egyszerre post mortem állapot, köztes időtartam, illetve a két lét-pólustól elkülöníthető hely képzetének és hagyományának éppen a 12. század környékén történő kialakulása kényes és bonyolult kérdés, melynek tárgyalására itt nem térhetünk ki, és jelen mondanánk szempontjából nem is kardinális jelentőségű. A lényeges számunkra itt annyi, hogy a transzcendens lét a korabeli elgondolás szerint tükör-szimmetrikus, a pokol a mennyország tükröződése, de pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy negatívja, inverze, illetve amennyiben a mennyország a szöttes színe, a pokol ennek megfelelően a szöttes visszája. Ezért szükségszerű, hogy Dante művében a pokol is kilenc-körű legyen. Itt érthető meg a feltűnő analógia az Isteni színjáték két szemben álló 9 köre és a *Balsamus* motetta cantus firmusának ugyancsak szemben álló két 9 hangja között. Jézus a pokolra szállásakor a pokol és mennyország „útvonalon” járja be a katabatikus és anabatikus irányokat, zenei terminológiával élve a transzcendens létszférák kilenc köreinek rectus és versus irányát, ahogyan a szöttes visszájának, a pokolnak fejedelmét legyőzvé, a szöttes színére, a mennyország köreire viszi fel a megváltásra várakozó igaz lelkeket. Az önmagán belül is rectus-versus viszonyt mutató kétszer 9 hang értelmezhető jelképesen a két szemben álló transzcendens létállapot 9-9 körén való áthaladásként, és bár ez csupán egy feltételezett értelmezési lehetőség, mindamelllett tökéletesen egybevág a korszak általánosan elterjedt teológiai világképével.

Ennél az értelmezésnél természetesen sokkal kevésbé elvont a zenei rák-fordítás idődimenziójának kérdése. A retrográd mozgás alkalmazásával a szerző maga is átéli az idő

visszafordításának illúzióját, melynek jelképi üzenete a pokolra szállás konkrét hagyományán túl, illetve annál rejtettebb formában a forráshoz, a kezdethez, „a szívhez” való visszatérés, az „önmagam”-hoz való visszatalálás. Az idő valóságos visszafordítása ugyanakkor lehetetlen, a zenei szimbólum itt tehát csakis akkor lehet teljes, ha a visszafordított idő jelképi értelmén túl a konkrét idő, a telő idő, a mi földi létünk idejének visszafordíthatatlanságát is kifejezi, azt a megmásíthatatlan tényt, hogy az emberi élet csakis egyetlen irányba haladhat; ezen a ponton válik aktuálissá a Tenor-cantus firmus ritmikájának vizsgálata. A 18 hangból álló Tenor-dallam tulajdonságai közül ugyanis csak a hangmagasságok sorrendje visszafordítható, a ritmus nem. A Tenor-szólam énekes kizárólag a dallami elem, a hangmagasság-sor visszafordítására kap utasítást, miközben retrográd irányban is ugyanazt a ritmust (hanghosszúságok sorrendjét) szólaltatja meg, mint rectus irányban. A ritmus visszafordíthatatlanságának oka a korabeli lejegyzés sajátosságaiban és esetünkben konkrétan a *Balsamus* Tenor-szólamának lejegyzésében keresendő. A kéziratos forrásra rátekintve első pillantásra úgy tűnik, mintha példának okáért az első háromhangú figura három azonos ritmusértékből állna, ebben az esetben oda is és vissza is azonos ritmikájú volna; legalábbis a hangjegyek rajzolata ezt sugallja. E három hang ugyanakkor úgynevezett *ligatúrában* van lejegyezve, a hangok egymáshoz érnek, egy összefüggő rajzolatot alkotnak.



Du Fay: *Balsamus et munda cera* – Tenor; Bologna Q 15 fol. 207v

Ez a lejegyzés sajátos szabályrendszert rejt, ahol a kottafejek alapján látszólag azonos formájú hangok nem egyforma hosszúságúak, a felfelé lépő két hang brevis értékű, míg a lefelé hajló dallammenet utolsó hangja longa. A két brevis ráadásul perfekciót kell alkotson, ilyen módon a második brevis kétszerese lesz az elsőnek: $1+2=3$, így létrejött az a bizonyos perfekt, vagyis befejezett, tökéletes hármas egység, melyről a trichotómia zeneelméleti vonatkozásai kapcsán korábban volt szó. A háromhangú ligatúrát záró longa ugyancsak perfekt, tehát három egységet ér. A dallamot indító három hang ritmusa tehát a következő:



Ha ezt a ligatúrában lejegyzett három hangot képzeletben visszafordítjuk, a rajzolat azonos marad, emiatt a ligatúra-szabály is azonos módon érvényesül, tehát ismét a megszólaló első hang lesz a legrövidebb, a megszólaló harmadik pedig a leghosszabb. Így bár a hangmagasságok sorozata szimmetrikus, a ritmika nem. Ennek következménye, hogy a dallamsor megfordításánál, vagyis visszafelé éneklésénél a ritmika azonos lesz az eredeti irány ritmikájával. A zenei szimbolika visszafordítja az időt, de az idő valójában nem visszafordítható; a hangmagassági sorrend visszafordíthatóságában és ezzel egyszerre a ritmika visszafordíthatatlanságában benne rejlik az a meddő törekvés, mely az idő felettség, vagy idő nélküliség vágyát az érzékvilág keretei között próbálja érvényre juttatni. A retrográd irány, mint a kezdethez, a forráshoz való visszatérés igénye szellemi értelemben realizálható, az idő kiküszöbölése azonban nem.

A ritmusértékek és szünetek sora a cantus firmusban egy olyan számsorozatot alkot, mely ismételten a legalapvetőbb püthagoreus és ágostoni számértékekből, számarányokból építkezik. Itt csak és kizárólag az 1-es, a 2-es és a 3-as számjegy szerepel, melyekből Szent Ágoston szerint „a teljes világmindenség felépíthető”. Ahogyan látjuk, a hanghosszúságok sorozata nem szimmetrikus, de – és itt ér bennünket a következő meglepetés – a szünetek számsora igen. A szünetek – csendek – hosszúsági sorozata rectus és versus irányban is azonos:

Hangok	1-2-3		1		2-1-2-1		1		1		1-1-1-1		1		1-2-3
Szünetek		3		2		1		1		1		2		3	

A szünetek e különös szépségű sorozatát látva ismételten gondolkodóba esünk: 3-2-1-1-1-2-3. Vajon a szerző célja e szimmetrikus számsorozattal csupán egy esztétikailag szép számviszonylat felállítása volt, vagy rejtőzhet-e ebben is valamiféle jelentés? Azt látjuk, hogy a sorozat számjegyei ebben az esetben is szentháromságos számok, ráadásul középtűt az 1-es értékekből ugyancsak három van. Van ugyanakkor még egy megközelítési irány, ami eredményre vezethet, ez pedig a rendelkezésre álló számértékek összeadása, melynek eredményeképpen az elsőre kevésbé jelentősnek tűnő 13-at kapjuk. A 9-es és a 18-as szám mellett a 13-as jelenléte első ránézésre inkább véletlennek tűnhet. Ugyanakkor a motetta nagy szerkezetére rátekintve feltűnik, hogy a mű minden egyes szakasza, vagyis a Tenor cantus firmusok négyeszeri, rectus-versus-rectus-versus elhangzásai szerint létrejövő négy szerkezeti egység mindegyike 13 perfekt longa hosszúságú. Tovább árnyalja a képet az a tény, hogy mivel a harmadik és negyedik Tenor-megszólalás kétszeres sebességgel történik, a harmadik és negyedik szakasz együtt válik éppen olyan hosszúságúvá, mint amilyen az első és a második szakasz önmagában volt, ilyen módon a leírás szerint 26 perfekt longa hosszúságú harmadik és negyedik szerkezeti egység ismét a korábbi 13 perfekt longa időtartamával lesz egyenértékű. A motetta legfontosabb alapszáma tehát – jelentőségében a 9-est és a 18-ast is megelőzve – a 13, mely láthatóan két szinten is, a szünetek belső logikájában és a szerkezeti egységek hosszúságában is megjelenik.

A 13-as szám jelentőségére a *Balsamus et munda cera*, valamint további Du Fay-motetták esetében a zenetudomány is felfigyelt. Margaret Vardell Sandresky, amerikai zeneszerző-zenetudós

észrevette, hogy Du Fay bizánci kötődésű motettáiban a 13-as szám kiemelt szerepet kap.¹⁸ Vardell Sandresky magyarázata szerint ennek oka a bizánci császár sajátos önmeghatározásában rejlik. Bizánc császára önmagát a tizenharmadik apostolnak tartotta és e küldetéstudata oly erős volt, hogy amikor Nagy Konstantin a szóban forgó hagyományt elindította, templomot emelt a 12 apostol tiszteletére, majd itt, ebben a templomban a 12 apostol jelképes sírja mellett kijelölte saját sírhelyét is tizenharmadikként.¹⁹ Mint bizonyára emlékszünk rá, V. Orbán pápa a verset, mely a *Balsamus* motetta felső szólamainak szövegét is képezi egy viasz *Agnus Dei* mellé csatolta mintegy kísérőlevél gyanánt, melyet az akkori bizánci uralkodónak tervezett elküldeni; a viasz *Agnus Dei* hagyománya tehát a kezdetekben összekapcsolódott Bizánccal, ám kérdés, hogy ezt a kapcsolatot később is megőrizte-e. Vardell Sandresky rámutat arra, hogy a 13-as szám szerkezetalkotó erővel mindössze három Du Fay-motettában van jelen, mi több, éppen a bizánci kötődésűekben. A három szóban forgó motetta közül ugyanakkor csak kettő, a *Vasilissa ergo gaude*, valamint a Konstantinápoly elestére írt *lamentó* kapcsolódik konkrétan is Bizánchoz, éppen a *Balsamus* az, ahol ez a kapcsolat nem megy túl a pápai költemény egykori bizánci küldetésén. A *Balsamus et munda cera* nem Bizánccal szól, pláne nem a bizánci császárról, hanem egészen egyszerűen Krisztusról, az Isten Bárányáról, aki alászállván a poklokra elvette a világ bűneit. Krisztus két legfontosabb korabeli számszimbóluma a 7-es és a 13-as volt, ez utóbbi jelkép egyszerűen arra a Mesterre „emlékezik”, aki tizenkét apostola társaságában tizenharmadikként költötte el az utolsó vacsorát. Ehhez mintegy érdekességként tehetjük hozzá, hogy a darab Contratenor-szólamának hangjegyszáma az első két szakaszban 31-31, míg a második kettőben 33-33. A négy szakasz után egy perfekt longa hosszúságú kadencia található, ebben a Contratenornak 2 hang jut; ilyen módon a Contratenor-szólam hangjainak száma a teljes motettában 130.

A *Balsamus et munda cera* motetta minden szólama izoritmikus; ennek részletes elemzésébe itt nem bonyolodom bele, a jelen írás szempontjából számunkra itt annyi a lényeges, hogy ebben az esetben is – ahogyan a szellemi természetű zenék esetében oly gyakran látjuk – a mű minden egyes zenei paraméterét szigorú matematikai-zenei szabályszerűségek uralják, irányítják. A *Balsamus* szerkezeti táblázatát a hangjegyszámok feltüntetésével csupán a teljesség kedvéért közlöm:

	I.	II.	III.	IV.	Cad.	
Cantus I	159	159	95	95	2	510
Cantus II	132	132	101	101	2	468
Contratenor	31	31	33	33	2	130
Tenor	18	18	18	18	2	74
	340	340	247	247	8	1182

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

19 I.m., 305.

Függelék

Két további bizánci kötődésű motetta számszimbolikai érdekességei

1425. július 15-én kelt beadványban egy bizonyos Denis (*Dionysius*) – keresztnévén túl semmi többet nem tudunk az illetőről – kérelemmel fordul V. Márton pápához a St. Géry templomban szerinte megüresedett kápláni állás elnyeréséért. E titokzatos Denis tudni véli, hogy az állás korábbi tulajdonosa, Guillaume du Fay (*Guillermi de Fageto*) szerencsétlen módon halálát lelte a Patras-ba tartó hajóút során (*in civitate patracensis existenti defuncti ultimi*); kevésbé lényeges részlet, hogy Du Fay nem pontosan azt a bizonyos állást töltötte be St. Géry-ben, amit Denis említ, az illető tehát erősen tájékozatlan volt.²⁰ Ez az egyetlen ismert dokumentum, mely bizonyítani látszik azt az egyébként indirekt adatokból korábban is sejtett tényt, miszerint Du Fay járt Görögországban a Peloponnészosi félszigeten, Patrasban, abban a városban, ahová pár évvel korábban a *Vasilissa ergo gaude* motetta megszólítottja, Clepohe Malatesta elhajózott.²¹ Mikor Pandolfo di Malatestát Patras érsekévé nevezték ki, népes kísérettel, köztük a templomi kóruossal az oldalán utazott ki Görögországba átvenni hivatalát. Egyik első rendelkezése a lerobbant állapotban lévő Szent András templom felújítása volt, melyet 1426-ban fel is szenteltek. Korábbi feltételezés szerint Du Fay *Apostolo glorioso* kezdetű izoritmikus motettája erre az alkalomra íródott. E feltételezés hihetőségét gyengítette az a tény, hogy a motetta szövege semmilyen templomszentelési utalást nem tartalmaz – ellentétben a *Nuper rosarum flores*-szal – noha cantus firmusa valóban egy Szent András ünnepére rendelt antifónából való. A fent idézett titokzatos folyamodványból következtetve a motetta legvalószínűbb elhangzási alkalmának az érsek érkezésére és fogadására rendezett ünnepség tűnik, melyre valamikor az 1424-es év második felében kerülhetett sor.²²

Az *Apostolo glorioso* ötszólamú izoritmikus motetta, melynek felső négy szólama két költött szövegen osztozik, míg Tenor-szólama az antifóna kezdő szavait hordozza: *Adreas Christi famulus*. A két költött szöveg a felső négy szólamban fésűszerűen fonódik egymásba, az első szöveget a Cantus I és a Contratenor I, a második szöveget a Cantus II és a Contratenor II hordozza. A szövegtelen bevezető szakasz kivételével a motetta összes szólama izoritmikus. Jelen függelékben a sok szempontból egyedülálló és különleges bevezető kánont vesszük szemügyre. Mindenekelőtt érdemes hangsúlyozni, hogy Du Fay egyetlen más motettájában sincs hasonló példa az öt szólam folyamatos, kánonszerű, fentről lefelé történő beléptetésére. Az izoritmikus motetták – más szerzőknél is – gyakran indulnak bevezető duettel, de az ötszólamú szövegtelen imitációs bevezetés egyetlen példája az *Apostolo glorioso*. A Cantus II három imperfekt brevis erejéig pontosan imitálja a Cantus I-et, ezt követően azonban fellazul a kánonszerkesztés szigora. A két Contratenor ugyancsak kánonszerkesztésű, itt a szabály fellazítására az anyag rövidege miatt már nincs idő. A Tenor legutolsó belépőként egyetlen hanggal zárja le a bevezető szakaszt. A hangjegyszámok vizsgálata magyarázattal szolgál a bevetés furcsaságaira és egyben megvilágítja a szakasz

20 Planchart, Alejandro Enrique: *Guillaume Du Fay*. (Cambridge University Press, 2018.) 75-77.

21 E témával kapcsolatban bővebben l.: Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6.)

22 Planchart, *Guillaume Du Fay*, i.m., 78.

feltételezhető szimbolikai céljait: Cantus I: 45 hang, Cantus II: 34 hang, Contratenor I: 21 hang, Contratenor II: 10 hang, Tenor: 1 hang; a felső három szólam összesen: 100 hang, a szakasz teljes hangjegyszáma: 111. Az eredmény lebontva három brevisből, vagyis egy perfekt longából álló szakaszokra a következő táblázatban látható:

	1-3. br.	4-6. br.	7-9. br.	10-12. br.	13. br.	Össz.	
Cantus I	14	11	9	10	1	45	100
Cantus II		14	8	11	1	34	
Contra- tenor I			9	11	1	21	
Contra- tenor II				9	1	10	
Tenor					1	1	
						111	

A kerek számok és a 111-es szám esztétikai szépségén túl, azok szimbolikus jelentéseit is jogunkban áll szemlélni, e téren ugyanakkor csupán találgatásokba bocsátkozhatunk. Az *Apostolo glorioso* Krisztus egyik apostoláról, Szent Andrásról szól, akit a patراسi templomban temettek el.²³ A bevezető szakasz hangjegyszámain túl látjuk azt is, hogy a bevezetés 12 brevisből és egy záróhangból áll, a folytatás, vagyis az izoritmikus terület talea-szakaszai pedig 12 longából. A 12-es az apostolok száma, mely tény összecseng a motetta tematikájával. A bevezető szakasz utolsó ütése ugyanakkor valamifajta tizenharmadikként illeszkedik a 12 brevis végére – ezen a ponton társul a Tenor a zenei anyaghoz mindössze egyetlen hanggal – és bár a záróhang nem rendelkezik egzakt időtartammal (*senza misura*), mint impulzus mégis értékelhető egyfajta 13. hangseményként. A szimbolika finoman utalhat ilyen módon az apostolok mesterére, Krisztusra. A felső három szólam kerek 100-as hangjegyszáma magyarázható a teljesség és a tökéletesség szimbólumaként, míg a 111-es összes hangjegyszám Szentháromság-szimbólumként.²⁴ Ez utóbbi szimbolikai sejtés erős spirituális tartalmát alátámasztja az a közismert tény is, hogy a szöveg nélküli éneklést – mely jellemzően a szövegtelen szakaszt megelőző utolsó, vagy az őt követő első mássalhangzón történt – a szöveges éneklésnél még egy fokozattal szellemibb és elvontabb zenei megnyilvánulásnak tartották. E szabályosan szerkesztett ötszólamú bevezető szakasz a maga jól átgondolt számszimbolikájával és szöveg nélkülségével az absztrakt zeneszerzői gondolkodás különös szépségű példája.

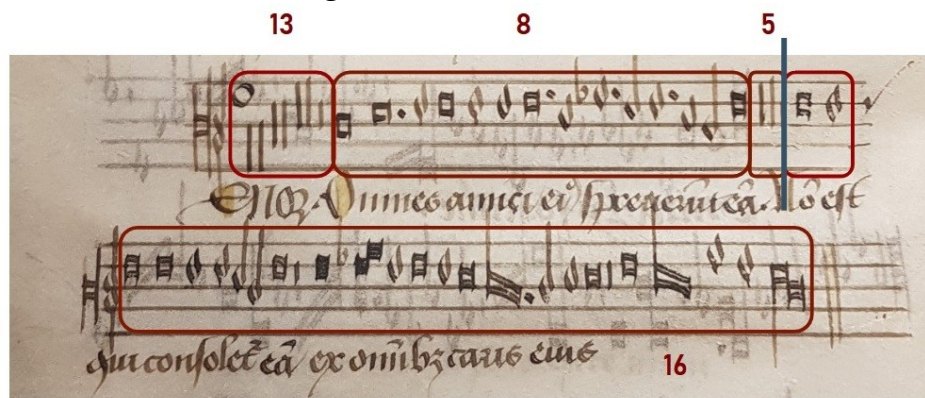
Du Fay-tól egyetlen, saját kezével írott levél maradt fenn, melyet Piero és Giovanni de' Medicinek címzett feltehetően 1456-ban. E levélből értesülünk arról, hogy a szerző négy lamentációt írt Konstantinápoly elestére, melyek – ahogyan az alkotói öntudat nem mulasztja el

23 Ahogyan erre a motetta szövege is utal: „*Et eligisti a Patrasso per tuo lecto / Et per sepulcro questo sancto speco.*” „És Patras-t választottad megnyugvásod helyéül, e szent barlangot sírodul.”

24 Így tekintetem a *Nuper rosarum flores* teljes motetta 1110-es hangjegyszámára is. Sándor László: *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.)

hangsúlyozni – „elég jók”.²⁵ E négy kompozícióból három elveszett, az egyetlen megmaradt mű a firenzei Biblioteca Riccardiana-ban őrzött I-Fr Ms. 2794 jelű kéziratban *Lamentacio sancte matris ecclesie Constantinopolitane* címen szerepel.²⁶ Műfaja *lamento*, hiszen elsratja a három évvel korábban elesett Bizáncot, de *lamentáció* (*lamentatio*) is, mivel Tenor-szólamában Jeremiás siralmainak két részlete fonódik egybe cantus firmusként; mindamellett többszövegűsége, kétrészes szerkezete, valamint a strukturális cantus firmus szerkesztése alapján valójában *motetta*. Az Ms. 2794-ben közölt cím nyelvtani szerkezete a latiban nem gyakori kettős genitivus, a *konstantinápolyi egyház szent anyjának siralma*-ként lehetne fordítani. A szövegben – melynek szerzője akár maga Du Fay is lehet – személyesen Szűz Mária kiáltja ki panaszát az egyetlen Istennek (*seul Dieu*). Egybevetve Mária siralmainak szavait a cantus firmus mondataival erős politikai üzenet körvonalazódik: „*Omnes amici eius spreverunt eam. Non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius.*” „Minden barátja elhagyta őt. Azok közül, kik szerették, senki sem vigasztalja őt.” E két mondat Jeremiás siralmaiban nem egymást követi, a szövegek válogatása és összeillesztése tehát egyértelműen a szerző álláspontját tükrözi. Du Fay kemény kritikát fogalmaz meg itt minden olyan európai uralkodó ellen, aki nem sietett a kellő időben Bizánc segítségére.

Korábban említett cikkében Vardell Sandresky a *Lamentatio* esetében is felhívja a figyelmet a 13-as szám jelentőségére, valamint a 13-as bázisán szerveződő belső aranymetszési arányokra.²⁷ A továbbiakban egyetlen számszimbolikai kérdést járunk körbe: vajon igaz-e, hogy a *Lamentatio*-ban a 13-as szám rendező elvként és alapvető szimbólumként működik. A motetta két szakaszból áll, az első tempus perfektumban, míg a második tempus imperfektum diminutumban van. Az első szakaszban a Tenor 13 brevis hosszúságú bevezető duettet követően lép be a 14. brevisen. A 13-as itt kiemelkedik abból a szempontból is, hogy a Bassus egy brevissel korábban, vagyis konkrétan a 13. brevisen megszólal. A szólamok közti koherenciát a *lamentatio* ismert tónusának kezdőhangjai biztosítják, jól láthatóan és ugyanolyan jól hallhatóan minden szólam a *lamentatio*-tónus kezdőhangjaival indít. A szünetekkel tagolt Tanor-szólam elrendeződését a következő kép mutatja:²⁸



A Tenor-frázist a képen látható kék vonal osztja egy hosszabb és egy rövidebb szakaszra, melyek

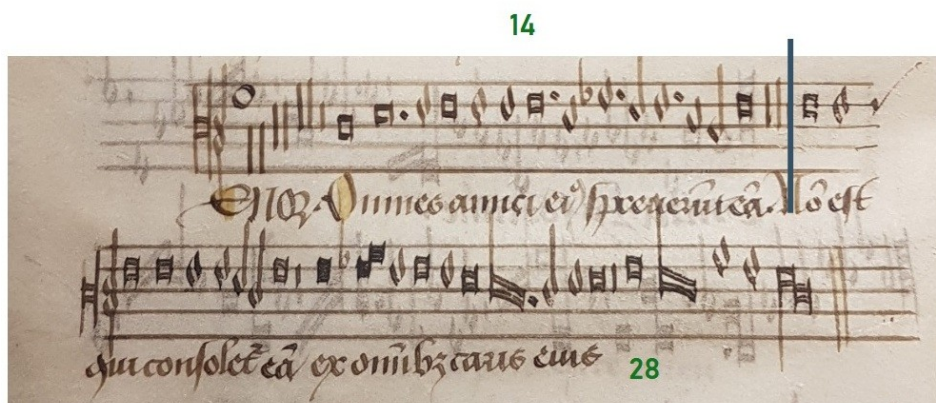
25 A levél teljes szövegét és annak fordítását közli: Vikárius László: „Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive. Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” *A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányát átdolgozott változata. Magyar Zene L/1 (2012. február): 5-29.*

26 Az említett kódexen kívül a darab fennmaradt a Biblioteca dell'Abbazia-ban őrzött I-MC 871 jelű kéziratban is.

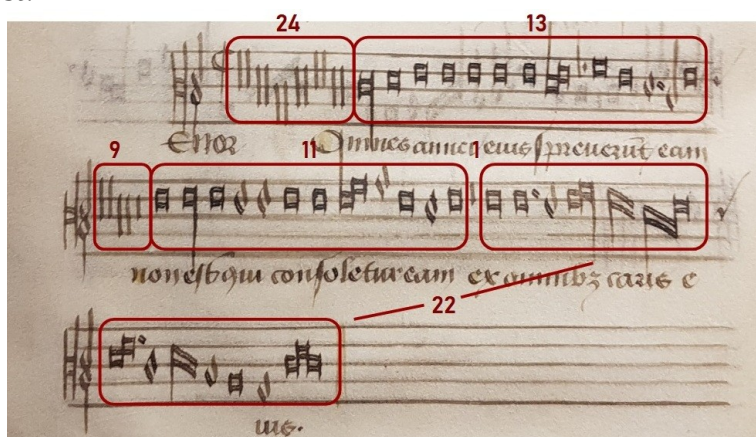
27 L. a 17. lábjegyzetet!

28 I-Fr Ms. 2794 fol. 34v

aránya, a 26:16 meglehetősen pontosságú aranymetszés: $42 \times 0.61803 = 25.95726$. E belső tagolási pont a *lamentatio*-ból kiemelt két mondatot is elválasztja egymástól. Az így kapott első szakasz számaiban joggal ismerhetnénk rá a Fibonacci-számokra, ha nem tudnánk, hogy sem Fibonacci nevét és munkásságát nem ismerték a 15. században, sem a Fibonacci-számok és az aranymetszés kapcsolatát.²⁹ Korábbi cikkemben bebizonyítottam ugyanakkor, hogy a zeneszerző egyszerű szerkesztés segítségével be tudta állítani motettája időbeli egységeinek aranymetszési arányait, amennyiben szándékozott így tenni.³⁰ Meglepő ugyanakkor, hogy a vizsgált frázis hangjegyeinek száma egy egészen más rendet mutat, mit az időbeli szerkezet:



A fent behúzott tagolási pontot megtartva látható, hogy a hangjegyek száma fordított súlyozást mutat, mint az időtartamok aránya, a jóval hosszabb első szakaszban mindössze 14, míg a rövidebb második szakaszban 28 hangot találunk. E jelenség oka lehet egyfelől a zenei sűrűsödés elérésének szándéka, de lehet az is, hogy a szerző két ellentétes arányrendszert engedett érvényesülni művében: az időtartamok és a hangmennyiségek aránya fordított. Az ugyanakkor kiténik, hogy a hangjegyek számát nem a 13-as irányítja, hanem a 14-es, ráadásul ezen a ponton az időtényező és a hangjegyszámok között valamifajta rejtett kapcsolat is lelepleződik: az első Tenor-frázis hossza brevisekben mérve 42, miközben az első Tenor-frázis hangjegyeinek száma ugyancsak 42; $42 = 3 \times 14$. Nem jogosabb-e úgy fogalmazni, hogy a Tenor a 14. brevisen lép be, mintsem az öt megelőző 13 brevis szünetet hangsúlyozni? Ezen a ponton erre a kérdésre nem tudunk válaszolni, de lássuk a második Tenor-frázist!



A folytatás zavarba ejtő, ugyanis a tempus imperfectum diminutum szakaszban sem a 13-as

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

30 Sándor László: „Du Fay: Ecclesiae militantis. Egy menzúrális motetta fiziognómiája.” *Parlando* (2023/6.)

(egyetlen rövid Tenor-megszólalást leszámítva), sem a 14-es szám, de még az aranymetszés sem érvényesül rendezőelvként. Amennyiben a szerzőnek szándékában állt arány- és számszimbólumok alkalmazása, úgy tűnik, hogy a darab második felére ebből a szempontból nem fordított különösebb figyelmet. Lehetséges természetesen az is, hogy ilyenfajta szimbólum alkalmazása ebben az esetben egyáltalán nem volt cél, amit a mű első felében látunk csupán a természetes arányérzék következménye. Az első Tenor-frázis belső összefüggésrendszere ugyanakkor túlzottan koherens ahhoz, hogy vele kapcsolatban a véletlen fogalmát felvethetnénk. A 13-as és vele szemben, vagy alternatívájaként a 14-es szám fontosságának fenti vizsgálata inkább arra próbált rávilágítani, hogy a szerző által alkalmazott koncepciók és algoritmusok feltérképezése és a kapott eredmények közlése során némi óvatosság mindvégig fenntartandó.

Rendkívül érdekes eredményre vezet ugyanakkor a két nagy szakasz időbeli arányának vizsgálata. Az első szakasz ugyanis tempus perfectum maius-ban van, vagyis nem csak a brevis perfekt, hanem a longa is. A második szakaszban a brevis is és a longa is imperfektté válik. Ha a második szakasz elején a C-betű nem volna áthúzva, a két szakasz alapülktetésének (valójában longáinak) aránya 9:4 volna, vagyis a második szakasz annyival lesz gyorsabb az elsónél, amennyi semibrevist veszít a longa, ebben az esetben 5-öt. Ám mivel az áthúzás (diminutum) miatt a sebesség duplájára nő, ilyen módon egy korábbi brevis lesz egyenlő a folytatás longájával, az arány 9:2-re változik. A második szakasz azonban a leírás alapján sokkal hosszabb az elsónél, ám gyorsabb is. Ha a 9:2-es arányt az előadó betartja, akkor a második szakasz csak kotta szerint lesz hosszabb, időben viszont rövidebb – hasonló jelenség, mint amit az első Tenor-frázis hangjegyeinek és időegységeinek fordított arányánál láthattunk – a két szakasz közötti arány pedig ilyen módon igen pontos aranymetszést fog eredményezni. Az első szakasz 126 egység (brevis), a második szakasz 80 egység (longa, ami egyenértékű az első szakasz brevisével). $126 + 80 = 206$. $206 \times 0,61803 = 127.31418$.³¹

31 Érdemes megjegyezni, hogy a motetta előadói gyakorlatában nem szokás a második szakaszt ennyivel gyorsabban énekelni, a fenti arány tehát csak hozzávetőleges tendenciaként érvényesül. A *Cappella Romana* Alexander Lingas által vezényelt felvételén a két szakasz például közel azonos hosszúságú, ezt az előadók csakis úgy tudják elérni, hogy a két tempó között semmilyen equivalentiát nem alkalmaznak.

IRODALOM

- Cusanus, Nicolaus: *De visione Dei*. (Capitulum VII./26-27.) (Cusanus Portal) web: <https://urts99.uni-trier.de/cusanus/content/werke.php>
- Houdoy, Jules: *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*. (Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1880.)
- Planchart, Alejandro Enrique: „The Origins and Early History of L'homme armé.” *The Journal of Musicology* 20/3 (2003: Summer)
- _____ : *Guillaume Du Fay. The Life. The Work*. (Cambridge University Press, 2018.)
- Sándor László: „Kimondani a kimondhatatlant, avagy politikai korrektség Du Fay »Vasilissa ergo gaude« motettájában.” *Parlando* 61. (2019/6.)
- _____ : *Du Fay: Nuper rosarum flores. Szellemi áramlatok találkozása a késő középkor zeneesztétikájában*. DLA disszertáció (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.)
- _____ : „Du Fay: Ecclesiae militantis. Egy menzurális motetta fiziognómiája.” *Parlando* (2023/6.)
- Tatlow, Ruth: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today.” *Understanding Bach* (2006. 1): 69-85.
- Vardell Sandresky, Margaret: „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981. Autumn): 291-306.
- Vikárius László: „Ecce Nomen Domini és Isti Sunt Due Olive. Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában.” *A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányát átdolgozott változata. Magyar Zene* L/1 (2012. február): 5-29.
- Wright, Craig: *The Maze and the Warrior*. (Cambridge: Harvard University Press, 2004.)



*Az alkotó műve
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
támogatásával jött létre*