

# MOTETTA A TEMPLOMBAN, TEMPLOM A MOTETTÁBAN

## MOTET IN TEMPLE, TEMPLE IN MOTET

Sándor László

DLA

sandorlaszlotibor@gmail.com

### ÖSSZEFOGLALÁS

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

### ABSTRACT

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

**Kulcsszavak:** templom, motetta, antropomorf, arány, számszimbolika, Mária-szimbolika

**Keywords:** temple, motet, anthropomorphic, proportion, number symbolism, Marian symbolism

## 1. A KÉSŐ GÓTIKUS TEMPLOM ANTROPOMORFIZMUSA

„E szent templom hatalmas építménye olybá tűnik nekem – akárhányszor csak rátekintek –, mintha egy emberi testhez hasonlítana. Mindenekelőtt, ha gondosan megvizsgáljuk az ajtótól a kupola bejáratáig húzódó téglalap alakú területet [...], úgy találjuk majd, hogy egy fekvő ember alakjára hasonlít a lábától a válláig. A templom többi része [...] a legkevésbé sem különbözik egy emberi test fejtől vállig tartó részétől.” E mondatokat Gianozzo Manetti firenzei születésű fiatal humanista írta le valamikor 1436-ban, nem sokkal a firenzei *Santa Maria del Fiore* katedrális felszentelési ünnepsége után. Manetti jelen volt a dómszentelési misén, beszámolója különös intenzitással közvetíti a kor humanista értelmiségijének általános látásmódját (van Eck, 1998).

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

Mindezekből következik, hogy az ember kozmikus lény; a középkori teológia az ember isteni származását és e származás következményeit nem győzi eleget hangsúlyozni. Sevillai Szent Izidor a görög hagyomány kozmikus emberfelfogására alapozva és hivatkozva írja a következőket: „A világ a teljes univerzum, ami magában foglalja az eget és a földet. [...] Misztikus értelemben a világ az embert jelenti, mivel a négy elem alkotja, így a négy vérmérséklet jelen van benne

egyetlen természetben vegyülve. Amikor a régiek az embert a világ felépítésével összhangban lévőnek tekintették, ugyanakkor a görögök a világot *kozmosznak* nevezték; az embert azonban *mikrokozmosznak* mondták, ami *kis világot* jelent.” (Isidore of Seville, 2017)<sup>1</sup>

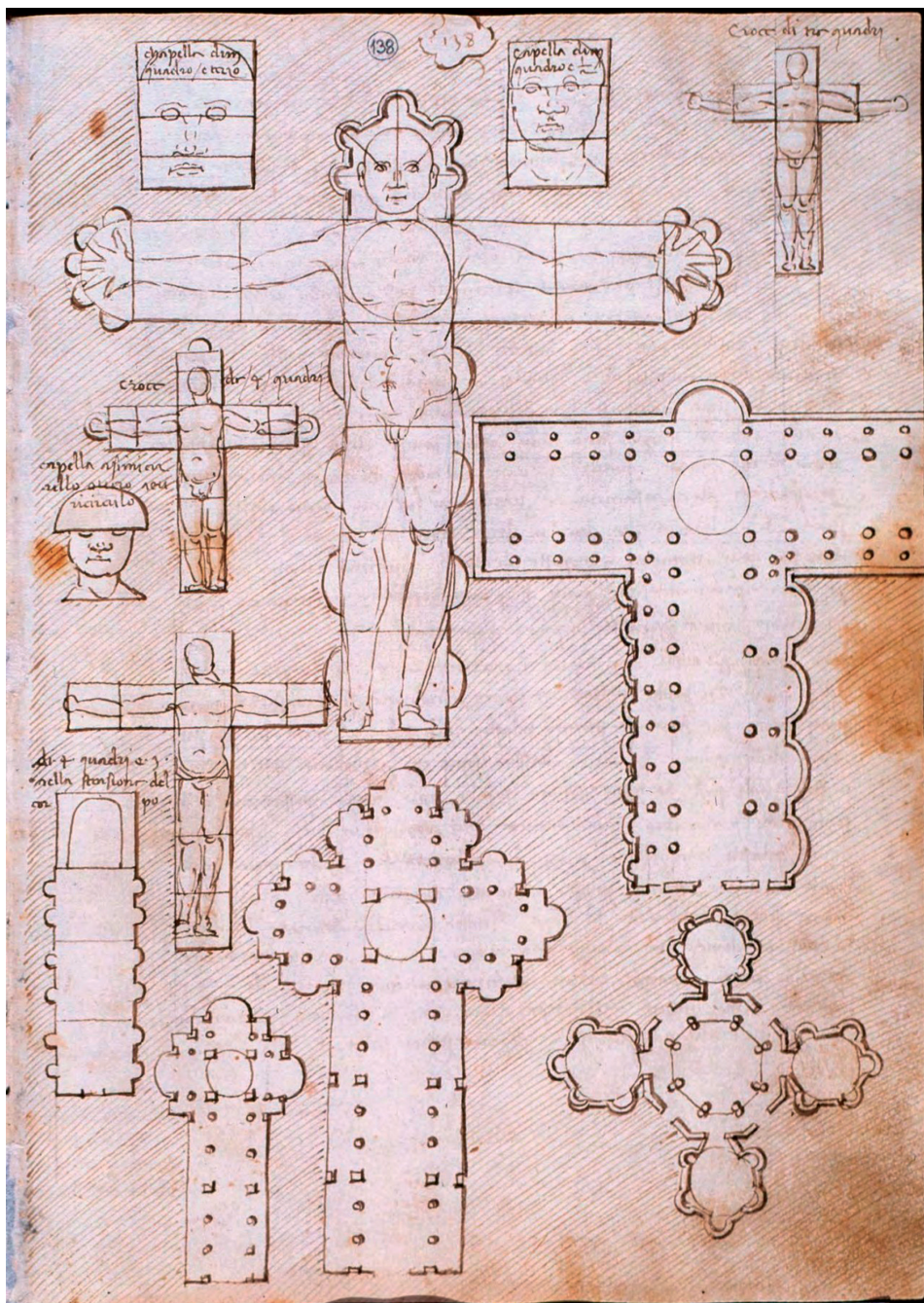
A teológia által ilyen módon megalapozott gondolati rendszert az építészet tudományában és terminológiájával az i. e. 1. században élt római építész, Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio) közvetíti a középkori Európa számára. A fenti analógialáncolat alapján a világegyetem rendjét fizikai lényében is megjelenítő, sőt hordozó ember teste Vitruvius *10 könyv az építészetről* című munkájában is a templomépítészet formai alapjaként jelenik meg. „Egyetlen templom alakja sem felel meg szimmetria és arányosság nélkül, ha nem viseli magán – deli termetű férfihoz hasonlóan – a testalkatnak helyes képét.”<sup>2</sup>

Miközben teljesen világos, hogy a templomépítészet formai megtervezettsége az emberi test látható, mérhető, összevethető paraméterein alapul, nem kétséges, hogy az analógia sokkal mélyebben, teológiai, sőt metafizikai szinten is megvalósul. Az eddig hozott példák ezt részben bizonyították is, de arra vonatkozóan, hogy a szimbolika ilyen feltételezett mélysége a 15. századi alkotó számára is egyértelmű, rendelkezésünkre áll egy igen impozáns példa. A budapesti Szabó Ervin Könyvtár tulajdonában lévő 09/2690 jelű kézirat, ismertebb nevén Zichy-kódex 138. fólióján kereszthajós templomalaprajzok vázlatai láthatók, melyek némelyikébe egy-egy kitárt karú emberalak van belerajzolva.<sup>3</sup> A kódexrajzok templomainak feltűnően nagy kiülésű kereszthajói sejtetik, hogy nem megépítésre szánt templomalaprajzokkal van dolgunk, a rajzoló célja sokkal inkább a szimbolika demonstrálása lehetett. Itt is fel kell tűnjön számunkra, hogy a kitárt karú ember egyrésztől kereszt alakú – még helyesebb, ha úgy fogalmazunk, hogy Krisztus alakú –, feje pedig a szentélybe kerül. A fej (elme,

<sup>1</sup> A *mikrokozmosz* elmélet mellett hamar kialakul és párhuzamosan él a *mikrotheos* gondolata is, melynek egyik legkorábbi írott nyoma a Hermész Triszmegisztosz név mögött rejtőző, valószínűleg alexandriai szerző *Asclepius* (Aszklépiosz) című írásának 'harmadik isten' fogalmában található. A Teremtő Isten után Hermész Triszmegisztosz szerint másodikként találjuk a természetet – voltaképpen az egész világegyetemet –, mely hírt ad elgondolhatatlan és felfoghatatlan Teremtőjéről. Ő a „második isten”. A „harmadik isten” maga az ember, aki egyrésztől leképezi mindkettőt, lényében megjeleníti a világegyetemet, és visszatükrözi a Teremtő arcképét, másrésztől maga is teremteni képes, alkotó gondolatokat hozhat létre, mely gondolatok maguk is mikrokozmoszok, kis egészek. Cusanus Hermész Triszmegisztoszra hivatkozva az embert már *második istenként* jelöli *De Beryllo* című fiatalkori írásában.

<sup>2</sup> „Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati »speciem« membrorum habuerit exactam rationem.” (Vitruvius, 1988, III/1/1.)

<sup>3</sup> A kódex készítésének ideje a ma elfogadott álláspont szerint 1489 és 1535 közé tehető. A bejegyzések és rajzok többségét a velencei köztársaság vízszabályozó hivatalának rajzolója és földmérője, Angelo dal Cortivo készítette (Hajnóczy, 2002, 91.).



1. ábra. Angelo dal Cortivo: Ember alakú templomalaprajzok (Zichy-kódex 09/2690. fol. 138. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)



szellem, *mens, spiritus*) kapcsolata a szentély misztikus valóságával kihangsúlyozást nyer az apszis öt fia-kápolnájának rajzában: a szóban forgó rajzon az öt érzékszerv mindegyikéhez, a két szemhez, a két fülhöz és az orrhoz tartozik egy-egy fia-kápolna.

Jól látható tehát, hogy a késő középkor embere számára a templom jóval több az áldozat bemutatására szolgáló kőépületnél. A templom *maga az ember*, és mindkettő *maga a világegyetem*. Az ember is és a templom is *imago mundi*.

Az eddigiekben vázolt templomszimbolika gondolatrendszeréhez még egy elem társul, amely bizonyos értelemben a legfontosabb tényező ebben a szimbólumcsokorban. A késő középkor, korai reneszánsz legtöbb templomát Szűz Máriának szentelik. A templom analóg kapcsolata Szűz Mária személyével és Szűz Mária méhével számunkra furcsának tűnhet, valójában azonban a késő középkori gondolkodás hallatlan következetességének eredménye. A középkor teológusai hangsúlyozzák, hogy Salamon Krisztus előképe, Salamon temploma pedig az Egyház előképe. A salomoni templomban a Santum Sanctorum őrzi Isten Igéjét (görög terminológiával *Logoszt*) a szövetség ládájában, a keresztény templomban pedig a szentélyben lévő tabernákulum őrzi az *Oltáriszentséget*. E nyilvánvaló analógiához társul egy elsőre kevésbé nyilvánvaló, a középkori észjárás számára azonban annál természetesebb tényező: ahogyan a Sanctum Santorum Isten Logoszt rejti, ugyanúgy hordozta a megtestesült Logoszt, a magzat Jézust Szűz Mária méhe. Ilyen módon válik az egyház Anyaszentegyházzá, a templom, különösen a templom szentélye pedig Szűz Mária méhévé: „Így tehát maga az Egyház is a Vőlegény Krisztus által eljegyzett Szűz” – írja Szent Ágoston.<sup>4</sup>

Eljátszhatunk a gondolattal, hogy mi mehetett végbe egy korabeli ember elméjében-lelkében, amikor a templom felé közeledett, illetve a templomba belépett. Nyilvánvaló, hogy a templomra élő valóságként tekintett. Először is, az épület formájába beleláthatta Krisztust, illetve Krisztus keresztjét, ekkor a templom hasonló szerepet tölthetett be számára, mint az ikon. Másodszor, beleláthatta önmagát is. Ebben az esetben a templomba betérve önmagába lépett be, és a főhajón végighaladva önmaga legbelső valósága felé közelített: a szentély felé, a Sanctum Sanctorum felé, ahol a tabernákulumban a megtestesült Ige rejtőzik. Harmadszor, a templom a korabeli hívő számára Szűz Mária maga, az épületbe lépve tehát Szűz Mária méhébe juthat, melynek szentélyében ismételten Isten megtestesült Logoszával találkozhat. Íme a gondolati hálózat, mely a régi ember elméjében egy pillanat alatt áram alá kerül, amint Manetti a firenzei dómot kitárt karú emberhez hasonlítja.

<sup>4</sup> „Cum igitur ipsa universa Ecclesia virgo sit desponsata uni viro Christo...” Augustinus: *De Sancta Virginitate*. 2. (URL1)

## 2. DU FAY DÓMSZENTELÉSI MOTETTÁI

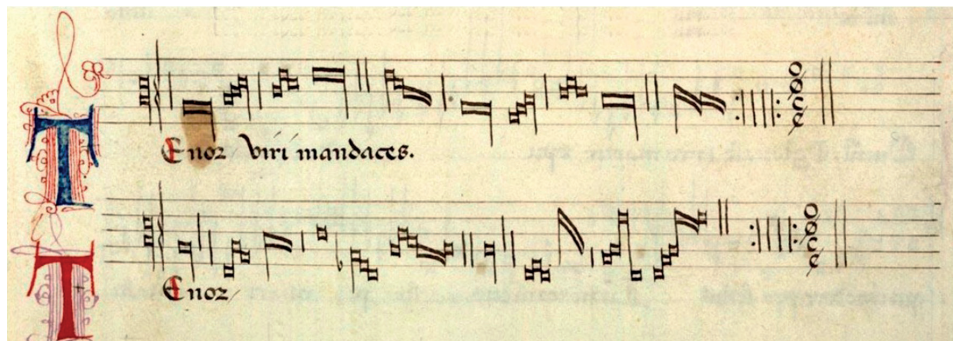
1436. március 25-én, az Angyali Üdvözlés ünnepén került sor a *Santa Maria del Fiore* bazilika felszentelésére. Erre az alkalomra Guillaume Du Fay egy – bizonyos vélekedések szerint két – izoritmikus motettát komponált. A *Nuper rosarum flores* / *Terribilis est locus iste*, illetve a *Salve, flos Tuscae gentis* / *Vos nunc Etruscorum iubar* / *Viri mendaces* motetták szerkezete és időbeli arányrendszere annyira hasonló, hogy a zenetudomány gyakran vizsgálja őket együtt, feltételezve, hogy nemcsak a szerkezet, de a két motetta rendeltetése és „üzenete” is hasonló. Gyakorlatilag bizonyosnak mondható, hogy a *Nuper* a dómszentelési misén hangzott el, és igen valószínű, hogy a *Salve* a szentelés napját megelőző délután, a Medici család részvételével megtartott vesperáson szólalt meg (Holford-Strevens, 1997, 109.). Minden okunk megvan rá, hogy mindkét motettára a firenzei dómszenteléssel, sőt magával a firenzei dómmal összefüggésben tekintsünk, és feltételezzük, hogy e két motetta harmonikusan illeszkedik abba a komplex templomszimbolikai hagyományba, melyet a cikk első részében vázoltunk.

A két mű hasonló szerkezetének megértéséhez fontos először tisztáznunk, hogy a motetták időbeli arányrendszere mi módon jön létre. A kompozíciós munka kezdetén Du Fay kiválasztotta, majd ritmizálta a cantus firmus-szakaszokat, a *Nuper* esetében ez a templomszentelési mise introitusának első 14 hangja: *Terribilis est locus iste*, a *Salve* esetében pedig a *Circumdederunt me viri mendaces* kezdetű rezponzorium két szava: *viri mendaces*. Mindkét motetta kéziratossorjaiban a választott cantus firmus-dallam mindössze egyszer került leírásra, de el lett látva négy különböző menzúrajellel.<sup>5</sup>

A négy menzúrajel egyrészt utasítást ad arra vonatkozóan, hogy a tenor cantus firmus négyszer hangozzék el – ilyen módon válik mindkét motetta négyrészessé azzal a különbséggel, hogy a *Nuper* végén egy *Amen* is található – továbbá meghatározza a tenorelhangzások sebességeit is. A tenor ilyen módon minden elhangzásnál más-más sebességgel fut le, a motetták szakaszainak hossza ennek következtében különböző lesz. A négy különböző hosszúságú szakasz matematikailag egzakt módon felírható időaránysort generál, az aránysor számértékei:

<sup>5</sup> A *Nuper rosarum flores* motetta két kéziratossorban maradt fenn, a Modena B (I-Mod  $\alpha$ .X.1.11 fol. 70v-71v) és a Trent 92 (I-TRbc MS 1379 [92] fol. 21v-23) kódexekben, míg a *Salve, flos Tuscae gentis* mindössze egyben, a Modena B kódexben ( $\alpha$ .X.1.11 fol. 67v-68). A menzúrajelek feltüntetése a *Nuper* kéziratossorjaiban kissé másképp alakul, mint ahogyan fent írtam, de a látható javítás (kikaparás, átírás) miatt valószínű, hogy itt nem szerzői szándékkal, hanem kódexmásolói döntéssel van dolgunk. A Modena B ( $\alpha$ .X.1.11) kódexben a második oldalon található tenor 1-2 előtt három, a harmadik oldalon található előtt egy menzúrajel van. A Trent 92-ben két-két menzúrajel szerint oszlik el a cantus firmus a két oldalon.

2, 3, 4, 6. Mindkét motetta 6 egység hosszúságú főszakasszal indul, az aránysor tagjainak sorrendje azonban innentől kezdve a két műben eltérő: a *Nuper* aránysora 6:4:2:3, a *Salve* aránysora 6:3:4:2.



2. ábra. Du Fay: *Salve, flos Tuscae gentis* – Tenor I és II. Modena B (α.X.1.11) 68r (URL2) (Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria; az Olasz Kulturális Minisztérium engedélyével.<sup>6</sup>)

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

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

<sup>6</sup> Su concessione del Ministero della Cultura. *Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Modena.*

A *Salve, flos Tuscae gentis* motetta szakaszaiban mindvégig szól a cantus firmust hordozó tenorszólam, a *Nuper* szakaszai ezzel szemben motetus-triplum duettekkel indulnak. A *Nuper rosarum flores* duettszakaszai azonos hosszúságúak a később belépő tenor megszólalásokkal, így minden szerkezeti egység két azonos hosszúságú részre tagolódik, egy tenor nélküli és egy tenoros szakaszra.<sup>7</sup> Informatív a duettszakaszok és a velük azonos időtartamú tenorszakaszok hossza is: minden duettszakasz és minden tenorszakasz 7 maxima hosszúságú, a 7 maxima pedig tovább osztható 14 longára és 28 brevisre. A duett-tenor viszonyok tehát minden szakaszban a következőképpen alakulnak: 7-7 maxima vagy 14-14 longa vagy 28-28 brevis. Ez a szerkezet fut le négyszer, négy különböző sebességgel. A mű, mintegy ötödik szakaszaként *Amennel* zárul, melynek pontos hossza nehezen határozható meg, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mérhetőségen kívül esik.

A *Nuper* két felső szólama latin nyelvű költött szöveget szólaltat meg. A költemény sorszerkezete a korszakban nem ritka trocheikus septenarius szerint rendeződik, a többé-kevésbé trocheikus lüktetésű sorok 7 szótagosak, mely szótagszám időnként egy-egy betoldott „felütés” miatt 8-ra bővül (Norberg, 2004, 67–71.). Sokatmondó a versszakok elosztása is, a négy versszakos költemény minden strófája 7 soros; ilyen módon a *Nuper* versszerkezete a  $4 \times 7 \times 7(8)$  képlettel írható fel.

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

<sup>7</sup> Itt érdemes megemlíteni, hogy a *Nuper* motettában két tenorszólam található. Ez önmagában nem kuriózum a motettairódalomban, az azonban egyedi, hogy mindkét tenorszólam ugyanazt a cantus firmus-dallamot hordozza, ebben az esetben kvintkánonszerű szerkesztésben.



désekor a templom főoltárán illatozik: virágillatú folyadékkal hintették meg a ceremónia megkezdése előtt (Žak, 1987, 29).

Ezen a ponton érdemes rátérnünk arra, hogy a *Nuper* szövege Mária-költmény, az előzőekben taglalt bevezető után a továbbiakban Szűz Máriát szólítja, az ő közbenjárásáért könyörög, nem csupán hálából az új grandiózus templomért, hanem minden firenzei hívő lelki üdvösségéért. Az, hogy az illatos aranyrózsa egy valóságos virág illúzióját kelti, nagyon fontos mozzanat. Ebben a pillanatban ugyanis a valóságos rózsza már Mária-attribútum is. A szerelmi költészetben a szerelmes ifjú rózsát ad át szíve választottjának. A középkor gondolkodásának következetessége itt is a végsőkig megy el: amennyiben a Mennybevételkor Jézus maga mellé emeli Szűz Máriát, és megkoronázza őt a Mennyei Királynéjává, ők többé nem anya és gyermeke, hanem jegyespár: *sponsa* és *sponsus*, ahogyan az *Énekek Éneke*ben olvassuk. És valóban, Johannes Tinctoris is írja, hogy az *Énekek Éneke* menyasszonya (*sponsa*) nem más, mint az Egyház, Krisztus jegyese (Tinctoris, é. n.). 1436. március 25-én Mária egy számára ajánlott templomot (Santa Maria del Fiore: a Virág Szűz Máriája) „kap ajándékba”, de egyszersmind egy rózsát is, mely illatozik, bár aranyból van.

A *Nuper rosarum flores* motetta számszimbolikája különös gondossággal kapcsolja egybe a templomhagyományt a Mária-tisztelet jelrendszerével, és egyben utal a konkrét esemény mozzanataira is. A 7-es számból kell kiindulnunk. Ahogyan említettük, a nyugati templomépítészet Salamon templomának ószövetségi leírásában az ott megjelenő számértékekre is különös figyelmet fordít. A 7-es szám itt egyszerre szerepelhet a salamoni templom hét pilléréként, mely a későbbi exegézisben a bölcsesség hét pillérévé is átalakul, valamint a templom építésének hét esztendejeként. Érdekes egybeesés (vajon véletlen?), hogy a firenzei templom éppen 140 évig épült, ami  $2 \times 7 \times 10$ . 1296-ban, abban az évben, amikor az új templom alapkövét lerakják, Firenzében liturgikus reformot hajtanak végre. E reform egyik eredményeképpen különös lendületet kap a Mária-tisztelet, a *Santa Maria del Fiore* alapkövetétele ennek egyik első markáns jele (Tacconi, 2005, 69). 1436-ban tehát nemcsak a templom építése 140 éves, hanem a megújult firenzei Mária-tisztelet is. Jól tudjuk, hogy a szentelési ceremónián is külön figyelmet fordítottak a 14-es számra, többek között szabadon bocsátottak  $2 \times 7$  elítéltet (Wright, 1994, 429). Érdemes emlékeztetünkbe idézni, hogy a Máté-evangélium nemzetségtáblájában Salamon és Jézus között éppen  $2 \times 14$  nemzetség telik el. Megjegyzendő végül, hogy a 7-es Mária-szimbólum is, leginkább 4-3-as bontásban.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A MARIA monogramban az „M” betű a „Mediatrice”, „közvetítő” rövidítése. Mária a két létállapot, a 3-as számmal jelölhető transzcendens, szentháromságos lét és a 4-es jegyében álló fizikai, materiális lét (*materia-mater*: anyag-anya) közötti közvetítő szerepét tölti be a korabeli hagyomány szerint; az Isten Igéjét közvetíti onnan ide, a hívő ember könyörgését közvetíti innen oda. Ez a közvetítő szerep összecseng egy másik alapvető hittétellel, a lét lüktető, pulzáló, katabatikus-anabatikus, alászálló-felszálló mozgásával. Érdemes itt emlékeztetnünk arra, hogy a

Az előzőekben tárgyalt 7-es szimbolika a motettában – annak szövegében és zenei anyagában – rejtettebben van jelen, mint a 6:4:2:3-as időbeli aránysor. Ez utóbbi a kottaolvasó számára azonnal szemet szúr az egymás fölé helyezett menzúrajelek képében. Nyilvánvaló, hogy a menzúrajelek jelentéstartalma sem merül ki egyszerűen a zenei tempók beállításában, két-két menzúrajel egymáshoz viszonyított aránya szimbolikus is lehet, ahogyan ez a *Nuper* és a *Salve* esetében meglehetősen nyilvánvaló is. A *Nuper* és a *Salve* menzúrajeleiben, azokat tovább egyszerűsítve megkapjuk a püthagoreus alapkonzonanciák arányszámait, melyek e hagyomány nyomán a keresztény gondolkodás számára is a világmindenség teremtő harmóniájának megszólalásai: 1:1, 1:2, 2:3, 3:4. Már Vitruvius kifejti, hogy a legegyszerűbb arányszámokkal felírható zenei alapkonzonanciák rendje tartja pályájukon az égitesteket, ezek „rezdülnek meg” az emberi test arányaiban, és ezek kell, hogy meghatározzák egy épület – különösen a kozmosz és az emberi test mintájára tervezett templomépület – méretarányait is: Vitruviusra alapozva a 15. század építészei, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio és mások előszeretettel hangsúlyozzák az építészettudomány és a zene elválaszthatatlan kapcsolatát, illetve azt az elvárást, miszerint az építészeknek érteniük kell a zenéhez is. A gondolatot visszafordítva fogalmazhatunk úgy is, hogy egy izoritmikus motetta szerzője építész módjára tervezi meg zeneművét, és éppen úgy, ahogyan a templom tervezője, ő is mindenekelőtt az alapkonzonanciák arányszámait veszi figyelembe a mű nagy időegységeinek meghatározásánál és a menzúrajelek elhelyezésénél.

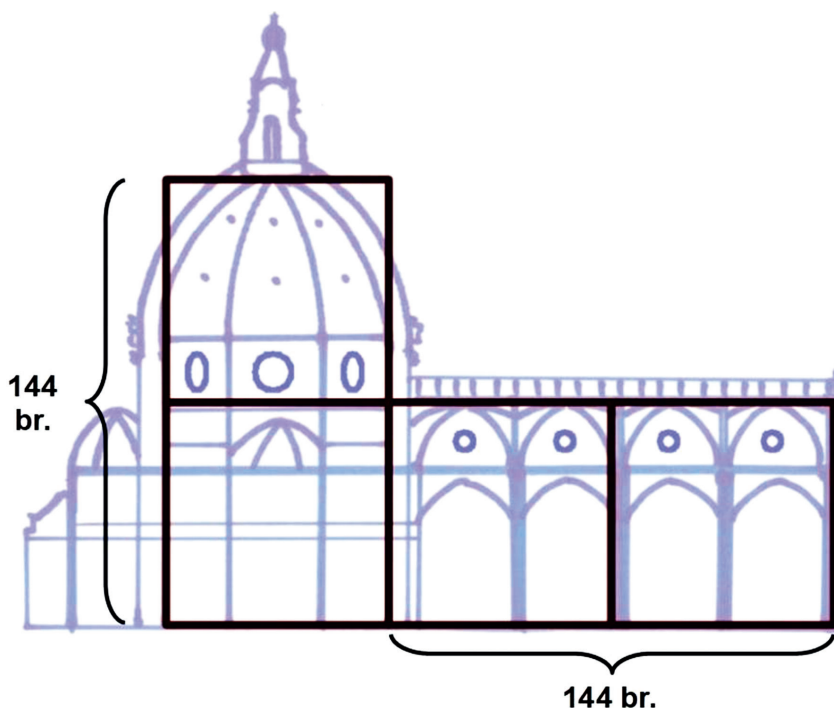
Mikor a *Santa Maria del Fiore* terveit a 140 évig tartó építkezés során többször módosulnak, nem más célja van e módosításokkal az *Opera del Duomo* tagjainak, mint hogy elérjenek egy olyan transzparens arányrendszert, amely a korszak püthagoreus-kozmikus világképével tökéletes összhangban van. Egyértelmű, hogy ennek érdekében az épület nagy egészének szerkezetében a fent megjelölt legegyszerűbb arányszámoknak kell érvényesülniük. A nyugati templomépítészet ebben a tekintetben is a salomoni templom ószövetségi leírására alapoz, hiszen Salamon templomán is ugyanezek az arányok jelennek meg: a templom egésze 60 könyök hosszú, szélessége 20, magassága 30 könyök; a szentély előtti terület 40 könyök hosszú, a Sanctum Sanctorum alaprajza pedig  $20 \times 20$  könyöknyi négyzet. Tíz-zel osztva ugyanezek a számtényezők alkotják a két dómszentelési motetta szakasz-arányszámait. A firenzei dóm építése közben foganatosított leglátványosabb

---

templomépület belsejében történő legfontosabb cselekmény a szentmise, mely ugyancsak egy katabatikus és egy anabatikus-misztikus részből áll. Az elsöben, a tanító részben az Ige leereszkedik az emberi elme számára, a második, misztikus részben az emberi elme-lélek-szellem emelkedik fel Istenhez. A katabaszisz-anabaszisz lélegzése még az eddigieknél is jobban aláhúzza a templom élő, antropomorf és egyben mikrokozmosz valóságát. Annak érdekében, hogy a szimbólumok köre bezáruljon említésük meg, hogy a templomszentelési mise introitususa, melynek első négy szava a *Nuper* cantus firmusát képezi, Jákob álmának képével indít: Jákob itt egy létrát lát, melyen az angyalok le s fel járnak.

változtatás egyértelműen a kupola alakjának módosítása félgömbről nyolcszögletű csúcsívvé. Így születik meg Neri di Fioravanti kupolaterve, melyet később Filippo Brunelleschi valósít meg. Ross King szerint az új kupolaterv sikere többek között abban is áll, hogy a kupolacsúcs magassága ilyen módon eléri a 144 bracciát.<sup>9</sup> A 144-es szám éppen az építészeti szimbolikában nyer különös jelentőséget, ugyanis a *Jelenések könyvében* leírt Új Jeruzsálem falainak hossza 144 sing. Nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy a világ ekkor legnagyobb (és legmagasabb) temploma az Új Jeruzsálem méretadatait idézi; Firenze becsvágyának illusztrálására aligha találhatnánk beszédesebb adatot. Marvin Trachtenberg, amerikai építészettörténész jött rá arra az összefüggésre, hogy ha a *Nuper* szakaszarányait összeszorozzuk, 144-et kapunk:  $2 \times 3 \times 4 \times 6 = 144$  (Trachtenberg, 2001).

A 144 braccia tehát az új kupolatervvel olyan alapértékké lép elő, mely alkalmas arra, hogy minden egyéb hosszértéket hozzáigazítsanak. Ennek érdekében módosítják a főhajó hosszát is, mely így ugyancsak 144 braccia lesz, elérve a püthagoreus hagyomány legtökéletesebb arányszámát, az 1:1-et. A dóm alapsémája kirakható négy szabályos kockából, a 3. ábrán látható módon:



3. ábra (saját szerkesztés)

<sup>9</sup> A *braccia* firenzei hossz mérték: 1 braccia = 0,58 m (King, 2008, 11).

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

Látványos egybeesés, hogy mind a két dómszentelési motetta négy szakaszból áll, ahogyan négy épületrészből áll a kereszthajós templom. Ez a megállapítás természetesen nem jelenti azt, hogy a motetta szakaszainak meg kellene feleltetnünk egy-egy konkrét templomhajót. De, ahogyan eljátszottunk azzal a gondolattal, hogy egy korabeli hívő a templomajtótól a templom belseje felé közeledik, miközben jelképesen önmaga belső valósága felé tesz jelentős lépéseket, egy templomszentelési motettára is tekinthetünk hasonlóképpen. A *Nuper* motettában a szöveg elosztása egyáltalán nem egyenletes, a darab első szakaszában a költeménynek majdnem a fele elhangzik, az énekesek szinte recitálják a mondatokat, majd a zenei anyagban előre haladva egyre több és egyre hosszabb melizmatikus szakasz következik, később ismét egyre több és egyre hosszabb teljesen szöveg nélküli frázist hallunk. Tudjuk, hogy a boethiusi zenefelfogás és az ő nyomán a későbbi teoretikusok meghatározása is a szöveg nélkül énekelt zenét tartotta a legszellemibb, legspirituálisabb zenei megnyilvánulásnak. A *Nuper* „dramaturgiája” a konkrét mondanivaló elrecitálásától a teljesen elvont módon szellemi, szövegtelen éneklésig vezető utat járja be, melynek végét egy meghatározhatatlan hosszúságú, vagyis az addigi időkeretből kilépő Amen-szakasz alkotja. A konkrétól az elvonatkoztatottig, az objektívtól a spirituálisig, a bárki által látogatható főhajótól a csak kevesek számára hozzáférhető szentélyig tartó ösvényen haladunk végig. Mindez persze csak játék a gondolatokkal, egyfajta szabad asszociáció, de a kor gondolkodásának ismeretében talán mégsem nélkülöz minden alapot. Hogy mennyire nem, azt ismét Manetti fültanúi beszámolójának mondatai bizonyítják; ezeket olvasva úgy tűnik, a motetta valóban valami hasonló lelki-szellemi úton járásra hív: „[...] az összhangzatok leírhatatlan édességű harmóniája szólalt meg a bazilika minden pontján, hogy mindenki azt hitte, az angyali és égi zene, a túlvilág paradicsomi éneke érkezett el a földre”.<sup>10</sup>

## IRODALOM

- Hajnóczy G. (2002): *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. Budapest: Akadémia Kiadó
- Holford-Strevens, L. (1997): Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets. *Early Music History*, 16, 97–165.

<sup>10</sup> „[...] tantis armoniarum simphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consnantionibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum.” Idézi: van Eck, 1998, 474–475.



- Isidore of Seville (2017): *On the Nature of Things (De Natura Rerum)*. (Translated by C. Embach) 1969. <https://bit.ly/3mYbDc8>
- King, R. (2008): *Brunelleschi kupolája. A firenzei dóm építésének története*. (ford. Makovecz B.) Budapest: Park Könyvkiadó
- Norberg, D. (2004): *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington, DC: The Catholic University of America Press, 67–71.
- Planchart, A. E. (2018): *Guillaume Du Fay. The Life. The Works*. Cambridge University Press
- Tacconi, M. (2005): *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore*. Cambridge University Press
- Tincoris, Johannes: *De inventione et usu musice. De effectu*. 1. <http://earlymusictheory.org/Tincoris/texts/deinventioneetusumusice/#>
- Trachtenberg, M. (2001): Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay’s “Nuper Rosarum Flores” and the Cathedral of Florence. *Renaissance Quarterly*, 54, 3, 740–775. [https://gab.wallawalla.edu/~larry.aamodt/honr310/dufay\\_motet\\_trachtenberg\\_critique\\_of.pdf](https://gab.wallawalla.edu/~larry.aamodt/honr310/dufay_motet_trachtenberg_critique_of.pdf)
- van Eck, C. (1998): Giannozzo Manetti on Architecture: the Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae Florentinae of 1436. *Renaissance Studies*, 12, 4, December, 449–475. DOI: 10.1111/j.1477-4658.1998.tb00055.x, <https://bit.ly/3mSMvUb>
- Vitruvius, M. P. (1988): *10 könyv az építészetről*. (ford. Gulyás D.) Budapest: Képzőművészeti Kiadó
- Wright, C. (1994): Dufay’s “Nuper rosarum flores”, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin. *Journal of the American Musicological Society*, 47, 3, 389–441. DOI: 10.2307/3128798, [https://gab.wallawalla.edu/~larry.aamodt/honr310/motet\\_dufay\\_by\\_wright.pdf](https://gab.wallawalla.edu/~larry.aamodt/honr310/motet_dufay_by_wright.pdf)
- Žak, S. (1987): Der Quellenwert von Giannozzo Manetti’s Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte. *Die Musikforschung*, 40, 1, (Jan.–März), 2–32. DOI: 10.52412/mf.1987.H1.1377
- URL1: S. Aurelii Augustini: *De sancta virginitate liber unus*. [https://www.augustinus.it/latino/santa\\_verginita/index.htm](https://www.augustinus.it/latino/santa_verginita/index.htm)
- URL2: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>