

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Сенка Р. Белић

**КОНТРАПУНКТСКА ЕЛОКВЕНЦИЈА:
МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКЕ СТРАТЕГИЈЕ У
МАРИЈАНСКОЈ МУЗИЦИ ОД ЖОСКЕНА ДО
МОНТЕВЕРДИЈА**

докторска дисертација

Ментор:
др Милена Медић, доцент
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

Београд, 2020.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC



Senka R. Belić

**ELOQUENT COUNTERPOINT: MUSICAL-
RHETORICAL STRATEGIES IN MARIAN MUSIC
FROM JOSQUIN TO MONTEVERDI**

Doctoral Dissertation

Menthor:
Dr. Milena Medic, assistant professor
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Belgrade, 2020

Апстракт

Основна идеја овог рада јесте артикулисање услова који су довели до васкрснућа реторике у периоду ренесансног хуманизма и указивање на начине путем којих је та дискурзивна пракса утицала и била реализована у композицијама које за текстуални предложак имају религиозне химне посвећене девици Марији. Циљ овога рада јесте формирање семантичке матрице маријанске топике/топоса и развијање посебне аналитичке методе којом се оставрује интерпретативно-контекстуално читање музичких значавања. Методолошки приступ је интердисциплинаран и вишеслојан, и води ка интерпретацији латинског духовног музичког репертоара у контексту музичке теоријске мисли онога времена, реторичких идеја и принципа, и маријанске топике/топоса.

У теоријским поглављима разјашњен је вишестрани утицај реторике и концепта елоквенције у античкој и ренесансној култури, на музичко-теоријски дискурс ренесансе. Утврђено је да се у ренесанси са нарочитим жаром негује тежња не само према античком учењу о реторици, већ и према елоквенцији у ужем и ширем смислу. Аналогно нарастајућој епидеиктичкој свести у ренесансној култури, показано је да и мисао о музици бележи промене, али не радикалне, већ оне које представљају одмеравање и померање тежишта од спекулативне поставке музике ка правилима која су важећа у музичкој пракси. Увидом у трактате бројних теоретичара од Јоханеса Тинкториса до Винћенца Галилеја, установљени су утицаји реторичке теорије на музичко-теоријску мисао, која сеже од општих до суштинских аналогича, што указује на снажну органску повезаност реторичке и композиционе теорије тог времена.

Надаље је у теоријском делу рада истражен/а топика/топос као трансисторијска категорија ослоњена на друштвено-културни консензус. Топика/топос је схваћен/а не као мотив, већ као постојана мотивска конфигурација бременита значењима. Даље истраживање усмерено ка мариологији, расветлило је лик Марије у периоду ренесансе, којем је удахнута нова димензија блискости с верницима кроз религиозну и културну манифестацију осећања. Утврђено је да маријанска топика/топос поседује више аспеката, категорија, мотива и значења.

Методе примењене у анализама представљају суму свих историјско-теоријских сазнања и истраживања оних аутора који се баве неким од заступљених аналитичких приступа (Ана Смит, Харолд Пауерс, Бернард Мајер, Карл Далхаус и Џејмс Чејтер). Како је примена реторичких поступака у ораторству усмерена на постизање убедљивости, анализа није ограничена на пуко повлачење аналогича између музике и реторике кроз идентификацију музичко-реторичких фигура, већ су такви поступци постављени у контекст маријанске топике/топоса и религиозних осећања. Интерпретација музичко-реторичких стратегија разоткрила је *контрапунктску елоквенцију*, односно убедљиву интеракцију музике и речи што је управо инципит теме овога рада.

Кључне речи: реторика, елоквенција, интервалски контрапункт, топика/топос, мариологија, мотет, ренесанса, музичко-реторичке стратегије.

Научна област: науке о музичкој уметности

Ужа научна област: музичка теорија

Abstract

The basic idea of this thesis is to articulate the conditions that led to the resurrection of rhetoric in the Renaissance humanism period and to indicate the ways in which this discursive practice influenced on and was realized in compositions that, for a textual pattern, have religious hymns dedicated to the Virgin Mary. The aim of this thesis is to constitute a semantic matrix of the Marian topic/topos and to develop a special analytical method that provides interpretive-contextual reading of musical notations. The methodological approach is interdisciplinary and multilayered, and it leads to the interpretation of the Latin spiritual musical repertoire in the context of the musical theoretical thought of the time, rhetorical ideas and principles, and the Marian topic/topos.

The theoretical chapters clarify the versatile influence of rhetoric and the concept of eloquence in ancient and Renaissance culture on the musical theoretical discourse of the Renaissance. It was found that in the Renaissance, with particular ardour, the aspiration was cherished not only towards the ancient teaching of rhetoric,

but also towards eloquence in the narrower and broader sense. Analogous to the growing epideictic consciousness in Renaissance culture, it has been demonstrated that even the thought of music observes changes, not radical ones, but those that represent the assessing and shifting of the focus from the speculative music setting to the rules that are valid in music practice. Insights into the tractates of numerous theorists from Johannes Tinctoris to Vincenzo Galilei have revealed the influences of rhetorical theory on musical theoretical thought, expanding from general to substantive analogies, suggesting a strong organic connection between the rhetorical and compositional theory of the time.

Furthermore, in the theoretical part of the thesis, the reserches have been conducted observing topic/topos as a transhistorical category based on socio-cultural consensus. Topic/topos is understood not as a motive, but as a persistent motive configuration burdened with meanings. Further research directed toward Mariology cast light on the character of Mary in the Renaissance period, which breathed in a new dimension of closeness with believers through the religious and cultural manifestation of feelings. Marian topics/topos have been found to possess multiple aspects, categories, motives and meanings.

The methods used in the analyzes represent the sum of all the historical theoretical knowledges and researches of those authors who are engaged in some of the present analytical approaches (Ana Smith, Harold Powers, Bernhard Mayer, Carl Dahlhaus, and James Chatter). As the use of rhetorical practices in oratory is aimed at achieving persuasiveness, the analysis is not limited to the mere withdrawing of analogies between music and rhetoric through the identification of musical rhetorical figures, but such actions are placed in the context of Marian topics/topos and religious sentiments. The interpretation of musical rhetorical strategies revealed a *eloquent counterpoint*, that is, a convincing interaction of music and words, which is exactly the incipit of the theme of this thesis.

Key words: rhetoric, eloquence, intervallic counterpoint, topic/topos, Mariology, motet, Renaissance, musical rhetorical strategies.

Scientific area: music sciences

Narrow scientific field: music theory

Садржај

Листа библиографских скраћеница коришћених у раду.	x
Увод.	1
I. РЕТОРИКА У КЛАСИЧНОЈ АНТИЦИ И РЕНЕСАНСИ.	8
1. ОСНОВНА ПОЗИЦИЈА РЕОТИРКЕ И ПОМЕРАЊЕ КА ДРУГИМ ОБЛАСТИМА.	8
2. ЕЛОКВЕНЦИЈА И ЊЕНА ВЕЗА СА РЕТОРИКОМ И ГОВОРНИШТВОМ.	13
3. РЕТОРИЧКИ АПАРАТУС.	16
а. Врсте говора.	16
б. Начини (методе) уверавања, циљеви и стил.	17
4. РЕНЕСАНСНА ТЕЖЊА ЗА ЕЛОКВЕНЦИЈОМ.	21
в. Рецепција и дисеминација.	21
г. Поезија и реторика.	28
II. УТИЦАЈ РЕТОРИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ РЕНЕСАНСЕ.	31
1. НА ПУТОВАЊУ ОД КВАДРИВИЈУМА ДО ТРИВИЈУМА.	31
2. <i>RATIO VERSUS CONTRAPUNCTUS</i> : О УТИЦАЈУ ПРЕЛАСКА МУЗИКЕ ИЗ КВАДРИВИЈУМА У ТРИВИЈУМ НА ТЕОРИЈУ О КОНТРАПУНКТУ.	41
а. Рационалистичка питагорејска традиција и теорија о контрапунку. .	41
б. Ревизија односа према дисонанци.	49
3. <i>ORATIO VERSUS CONTRAPUNCTUS</i> : О УТИЦАЈУ РЕТОРИКЕ НА ДИСКУРС О МУЗИЦИ УОПШТЕНО И НА ТЕОРИЈУ КОНТРАПУНКТА СПЕЦИФИЧНО.	63
в. О диспозицији трактата и правила.	63
г. О терминолошком трансферу и преобликовању.	66
д. Концепт <i>varietas</i> : Од хармоније од израза.	71
ђ. Концепт имитације.	76
<i>Имитација канонизованих модела.</i>	<i>76</i>

<i>Миметички концепт музичког етоса</i>	80
<i>Модални етос у ренесанси: утицај античке и средњевековне традиције на ренесансну теорију о модалном етосу</i>	86
е. Концепт <i>decorum</i> : Од артикулативне усклађености до експресивне функције музике.	92
<i>Recte loquendi</i>	92
<i>Bene dicendi</i>	95
4. ЗАСНИВАЊЕ МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКИХ ФИГУРА.	105
III. ТОПОС/ТОПИКА И МАРИОЛОГИЈА	116
1. ТОПОС/ТОПИКА: ОД РЕТОРИКЕ ДО КЊИЖЕВНОСТИ.	116
2. МАРИЈАНСКИ КУЛТ И МАРИЈАНСКА ТОПИКА.	121
3. МАРИЈАНСКА ТОПИКА И МОТЕТ.	129
IV. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ЗА РЕТОРИЧКУ, МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКУ И ТОПИЧКУ АНАЛИЗУ	132
1. СА ОБЕ СТРАНЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА: РЕТОРИКА КАО АНАЛИТИЧКО ОРУЂЕ.	132
2. РЕТОРИЧКЕ И МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКЕ СТРАТЕГИЈЕ.	134
а. Анализа текста.	135
б. Контрапунктска елоквенција: <i>инвенција</i>	135
в. Контрапунктска елоквенција: <i>диспозиција</i>	140
г. Контрапунктска елоквенција: <i>елокуција</i>	145
3. ТОПИЧКЕ СТРАТЕГИЈЕ.	148
д. Музичка топка/топос.	148
ђ. Маријанска топка/топос, <i>етос</i> и доктрина о осећањима.	148
V. МАРИЈА КАО ПОСРЕДНИЦА: КОНТРАПУНКТ БОЖАНСКЕ И ЉУДСКЕ ПРИРОДЕ НА ПРИМЕРУ AVE REGINA COELORUM МОТЕТА	156
1. НАСТАНАК, ФУНКЦИЈА И АНАЛИЗА ТЕКСТА АНТИФОНЕ AVE REGINA COELORUM.	156
2. AVE REGINA COELORUM МОТЕТИ: ЉУДСКА ПРИРОДА МАРИЈЕ СПРАМ КОНЦЕПТА MEDIATRIX.	158
а. Пјер де ла Ру, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4).	158

б. Томас Луис де Викторија, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5).	161
3. <i>AVE REGINA COELORUM</i> МОТЕТИ: БОЖАНСКА ПРИРОДА МАРИЈЕ СПРАМ КОНЦЕПТА <i>MEDIATRIX</i>	166
в. Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 6).	166
г. Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4).	169
4. <i>AVE REGINA COELORUM</i> МОТЕТИ: ЕКВИЛИБРИЈУМ БОЖАНСКЕ И ЉУДСКЕ ПРИРОДЕ СПРАМ КОНЦЕПТА <i>MEDIATRIX</i>	172
д. Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4).	172
ђ. Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5).	175
е. Карло Ђезуалдо да Веноза, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5).	178
5. КОНЦЕПТ <i>MEDIATRIX</i> КАО СПОНА ИЗМЕЂУ МАРИЈЕ И ХРИСТА: АДРИЈАН ВИЛАРТ, <i>AVE REGINA COELORUM</i> , <i>MATER</i> <i>REGIS ANGELORUM</i> (à 4).	181
VI. <i>STAVAT MATER</i> И НОВЕ ПЕРСПЕКТИВЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МАРИЈИНОГ ЛАМЕНТА.....	188
1. НАСТАНАК, ФУНКЦИЈА И АНАЛИЗА ТЕКСТА СЕКВЕНЦЕ <i>STAVAT MATER</i>	188
2. ТЕОЛОШКА И АЛЕГОРИЈСКА ПЕРСПЕКТИВА МАРИЈИНЕ ТУГЕ И ХРИСТОВОГ СТРАДАЊА: ЖОСКЕН ДЕ ПРЕ, <i>STAVAT MATER</i> (à 5)	193
3. ТРОПОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА ХРИСТОВОГ СТРАДАЊА: ЂОВАНИ ПЈЕРЛУИЃИ ДА ПАЛЕСТРИНА, <i>STAVAT MATER</i> (à 8).	202
4. ЕСХАТОЛОШКА И АЛЕГОРИЈСКА ПЕРСПЕКТИВА ХРИСТОВОГ СТРАДАЊА: ОРЛАНДО ДИ ЛАСО, <i>STAVAT MATER</i> (à 8).	210
VII. <i>AVE MARIA</i> КАО ПАРАДИГМА ХРИШЋАНСКОГ <i>ЕТОСА</i>.	217
1. НАСТАНАК, ФУНКЦИЈА И АНАЛИЗА ТЕКСТА МОЛИТВЕ <i>AVE</i> <i>MARIA</i>	217
2. <i>AVE MARIA</i> : ОД ЈЕДНОГЛАСЈА ДО ВИШЕГЛАСЈА.	220
3. О ХРИШЋАНСКОМ И МАРИЈАНСКОМ <i>ЕТОСУ</i>	221
4. АПОТЕОЗА МАРИЈАНСКИХ ВРЛИНА: ЖОСКЕН ДЕ ПРЕ, <i>AVE</i> <i>MARIA... VIRGO SERENA</i> (à 4).	223
5. МАРИЈА КАО ПРЕСТОЛ МУДРОСТИ: АДРИЈАН ВИЛАРТ, <i>AVE</i> <i>MARIA</i> (à 4).	234
6. МАРИЈИН <i>ЕТОС</i> И ЕТИЧКА МОЋ МУЗИКЕ: КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ, <i>AVE MARIA</i> (à 3).	240

Закључак	244
Литература	250
Прилог 1: Модални систем: средњевековно наслеђе и хуманистичка надградња	262
Прилог 2: Каденце у полифонији	268
Прилог 3: Табеларни преглед музичко-реторичких фигура коришћених у раду по абecedном реду са дефиницијама и функцијама	272
Прилог 4: Табеларни преглед музичко-реторичких фигура заступљених у раду према функцији	274
Прилог 5: Пјер де ла Ру, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4)	276
Прилог 6: Томас Луис де Викторија, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5)	280
Прилог 7: Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 6)	285
Прилог 8: Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4)	288
Прилог 9: Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 4)	294
Прилог 10: Орландо ди Ласо, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5)	296
Прилог 11: Карло Ђезуалдо да Веноза, <i>Ave regina coelorum</i> (à 5)	299
Прилог 12: Адријан Виларт, <i>Ave regina coelorum, mater regis angelorum</i> (à 4)	302
Прилог 13: Жоскен де Пре, <i>Stabat mater</i> (à 5)	305
Прилог 14: Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, <i>Stabat mater</i> (à 8)	312
Прилог 15: Орландо ди Ласо, <i>Stabat mater</i> (à 8)	326
Прилог 16: Жоскен де Пре, <i>Ave Maria... virgo serena</i> (à 4)	338
Прилог 17: Адријан Виларт, <i>Ave Maria</i> (à 4)	342
Прилог 18: Клаудио Монтеверди, <i>Ave Maria</i> (à 3)	347
Биографија аутора	349

Листа библиографских скраћеница коришћених у раду

<i>Ант. муз.</i>	Никола Вићентино, <i>Античка музика преобраћена у модерну праксу (Antica musica ridotte alla moderna prattica, 1555)</i>
<i>Дис. о Цар.</i>	Винћенцо Галилеј, <i>Дискурс о Царлиновом делу (Discorso intorno all'opere di Zarlino, 1589)</i>
<i>Дод.</i>	Хајнрих Лорис Глареанус, <i>Додекакордон (Dodecachordon, 1547)</i>
<i>Др. део ум. кон.</i>	Ђовани Марија Артузи, <i>Други део о уметности контрапункта (Seconda parte dell'arte del contraponto, 1589)</i>
Јован	<i>Нови завет, Јеванђеље по Јовану</i>
<i>Кат.</i>	Катекизам Католичке Цркве (<i>Catechism of the Catholic Church</i>)
<i>Књ. о. ум. кон.</i>	Јоханес Тинкторис, <i>Књига о уметности контрапункта (Liber de arte contrapuncti, 1477)</i>
<i>LU</i>	<i>Liber Usualis</i>
Лука	<i>Нови завет, Јеванђеље по Луки</i>
Матеја	<i>Нови завет, Јеванђеље по Матеју</i>
<i>Муз. пр.</i>	Франкинус Гафуријус, <i>Музичка пракса (Practica musicae, 1496)</i>
<i>Об. гов.</i>	Марко Фабије Квинтилијан, <i>Образовање говорника (Institutio oratoria, 95)</i>
<i>О гов.</i>	Марко Тулије Цицерон, <i>О говорнику (De oratore, око 55 п. н. е.)</i>
<i>О песн. ум.</i>	Аристотел, <i>О песничкој уметности (Περὶ ποιητικῆς, око 335 п. н. е.)</i>
<i>О тип. ст.</i>	Хермоген, <i>О типовима стила (Περὶ ἰδεῶν, II век)</i>
<i>Осн. харм.</i>	Ђозефо Царлино, <i>Основе хармоније (Istitutioni harmoniche, 1558)</i>
<i>Рет.</i>	Аристотел, <i>Реторика (Ῥητορική, око 335–323 п. н. е.)</i>
Рим.	<i>Нови завет, Римљанима посланица св. апостола Павла</i>
<i>Упут.</i>	Галус Дреслер, <i>Упутства за музичку поетику (Praecepta musicae poeticae, 1563/64)</i>

Увод

У периоду од касног XV до краја XVI века, концепт контрапункта се тицао свих композиционих елемената и поступака претежно у строгом, ученом стилу. То је јасно из контрапунктске теорије која је, у том временском периоду, укључивала не само правила о музичком усаглашавању два гласа у односу нота-према-ноти (*contrapunctus simplex*) и(ли) више краћих тонова спрам једног дужег тона (*contrapunctus diminutus*), већ и композициона правила за три и више гласова, потом теорију о модусима и каденцама, технике имитације, покретног контрапункта и канона, правила о третману дисонанце која су бивала све детаљнија и, коначно, различите аспекте усаглашавања музике и текста. Доктрина о односу речи и музике, према томе, садржаја и начина на који се он изражава, у ренесанси је ослоњена на реторички концепт прикладности (*decorum*), који се односи не само на најприкладнији говорнички стил, већ и на све елементе и поступке који доводе до таквог стила зарад остваривања кључног циља сваке беседе – убедљивости. Другачије речено, сви музички елементи и поступци својствени интервалском контрапункту као тада важећем композиционом систему,¹ испостављају се као средства којима се постиже прикладност између текста композиције и њеног музичког израза, баш као што су такву функцију имали најразноврснији реторички поступци.

Међутим, познато је да учење о контрапункту надилази теорију и праксу установљену од краја XV до краја XVI века и опстаје до данашњих дана у систему музичког образовања. До почетка XX века, оно је стилски дезинтегрисано, заснивајући се принципу контрапунктских врста Јохана Јозефа Фукса (*Johann Joseph Fux*, око 1660–1741). Такав методски модел се, истина, ослања на

¹ Термин „интервалски контрапункт“ (*intervallkontrapunktisch*) Карл Далхаус (*Carl Dahlhaus*) је преузео од Бернарда Мајера (*Bernhard Meier*) како би објаснио полифону композицију (*cantus compositus*), насталу током XV и XVI века, као комбинацију модално уобличених деоница према правилима контрапункта, која су заснована на интервалским прогресијама. Међутим, интервалске прогресије Далхаус препознаје као „одређујући фактор контрапункта“, а не као фактор пуке компатибилности деоница. Тако, за разлику од Мајера, Далхаус није сматрао да је модална, интервалска композиција у потпуној супротности са тоналном, дакле, акордском композицијом, већ да се управо њоме може објаснити транзиција из модалности у дур-мол систем. *Carl Dahlhaus, Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, превео Robert O. Gjerdingen (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990), 198–200.

педагошку праксу која у својим елементима постоји још од XV века,² али не и на конкретан композициони узор из музичке праксе XVI века. Ипак, средином XIX века, немачки музички теоретичар, Хајнрих Белерман (Heinrich Bellermann, 1832–1903), у свом *Контрапункту* (*Der Contrapunkt*, Berlin: Julius Springer, 1862), подстакао је историјску свест о контрапункту,³ која је одвела ка теоријско-аналитичком истраживању и практичном успостављању стила једног композитора, Палестрине, као модела за строги стил.

Један од плодова такве историјске и стилске ревитализације контрапункта јесте студија данског музиколога и композитора, Кнуда Јепесена, под називом *Палестринин стил и дисонанца* (*Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen*, København: Levin & Munkgaard, 1923).⁴ Она је значајна по томе што се појединим аспектима строгог стила не приступа само са позиције ренесансне композиционе праксе, већ и зато што аутор, премда скромно, покреће питање употребе дисонанце као „средства поетског израза“.⁵ С обзиром на третман дисонанце, а имајући у виду значење текста у појединим Палестрининим композицијама, Јепесен демонстрира неколико примера који се могу подвести или под окриље контрапунктске грешке (*contrapunctus falsus*) или се заснивају на њеном продуженом трајању. На послетку, аутор изводи закључак да „Палестрина, (...) користи дисонанцу искључиво у музичке сврхе; шта више, чак и када жели да начини дисонантнији ефекат, он ретко одступа од уобичајених начина изражавања“.⁶ Овакав резултат Јепесеновог истраживања разоткрива да аналитичко проницање у један од основних, техничких аспеката као што је третман дисонанце, није довољно за једну дубинску анализу односа између музике и текста, већ да она изискује аналитичко знање и о другим елементима контрапункта.

² Принцип постепеног увећавања броја тонова наспрам дугих нота кантуса фирмуса први је применио Антонио ди Лено (Antonio di Leno, око 1407–око 1470) у трактату *Правила контрапункта* (*Regulae de contrapunto*). Zoran Božanić, „O poreklu kontrapunktskih vrsta“, u: *Muzički identiteti: Zbornik radova dvadesetog Pedagoškog foruma scenskih umetnosti održanog od 29. septembra do 1. oktobra 2017. godine u Beogradu*, uredila Milena Petrović (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018), 62.

³ То је учинио увођењем историјски заснованог материјала, као што су стара нотација, лествице и друго. Knud Jeppesen, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, превео Alfred Mann (New York: Dover Publications, 1992 /прво издање 1939/), 52.

⁴ Knud Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, превела Margaret W. Hamerik (London: Oxford University Press, 1927).

⁵ Исто, 252–262.

⁶ Исто, 262.

Премда су историјска свест и однос према стилу Палестрине у многоме ојачали до данас, реконтекстуализација стила и технике се није дубље и шире остварила. Један од показатеља јесте третирање односа музике и текста, који се или у потпуности занемарује, или се о томе говори на нивоу граматичке коректности. Према томе, разматрање функције контрапунктских средстава у односу на текст композиције, која су, као што ћемо видети, генератори значења у музици од краја XV до краја XVI века, и даље је у највећој мери занемарено.

Позиција контрапункта, по којој је тежиште на композиционим решењима, а не на релацији музика-текст, изнедрила је и такве студије које се заснивају искључиво на решавању техничких проблема. Најпре, оне су током XIX века чиниле саставни део уџбеника о контрапункту, да би од почетка XX века настајале студије које су у целини посвећене одређеном композиционом проблему. Поред неспорног практичног значаја, аналитичка примена таквих метода, без критичког односа према њиховој функцији у музичком делу, може одвести у минуциозно испитивање технике компоновања која је сама себи циљ. Прецизније речено, такве методе треба да чине један део богатог аналитичког апарата којим располаже сваки аналитичар старе, поготову ренесансне музике.

Историјски приступ контрапункту строгог стила, изнедрио је оне аспекте који ову едукативну дисциплину приближавају музичкој пракси тога времена. Тако се амерички музиколог и музички теоретичар, Питер Шуберт, у уџбенику о контрапункту под називом *Модални контрапункт, ренесансни стил (Modal Counterpoint, Renaissance Style)*,⁷ дотиче односа између модуса и карактера композиције,⁸ модалних промена и типова каденци, ритма и текстуре у односу на значење текста,⁹ а упућује и на неке разлоге због којих се може поновити текст у композицији.¹⁰ Осим тога, увео је још неколико историјски утемељених аспеката скопчаних са композиционим процесом. Реч је о имплементацији изузетно значајних концепата установљених у музичкој теорији и пракси XVI века, као што су реторички, а потом и музички концепт разноврсности (*varietas*) и Царлинове (Giuseffo Zarlino, 1517–1590) концепте теме (*soggetto*) и истрајног понављања

⁷ Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style* (New York, London: Oxford University Press, 1999).

⁸ Исто, 12, 295.

⁹ Исто, 295–296.

¹⁰ Исто, 307.

(*pertinacie*).¹¹ Добро утемељено учење о контрапункту, како сам аутор тврди, има за циљ „не само да истакне техничке детаље у музици, већ и да (наведе на) разматрање (и разумевање) њихове естетске сврхе“,¹² што је драгоценост како за оне који пручавају музику, тако и за композиторе и извођаче.¹³

Свест о значају историјске утемељености учења о композиционој пракси XVI века, подстакла је потребу да се на такав начин едукују и извођачи. Књига *Извођење музике шеснаестог века: учење од теоретичара (Performance of 16th-Century Music: Learning from Theorists)*,¹⁴ флаутисткиње Ане Смит, управо је настала из такве потребе. Како наводи ауторка, извођењу музике из овог периода није добро да се приступа „са идејама и концептима (који се односе на) каснију музику“, јер се „начин на који су музичари у прошлости учили музику толико разликује од нашег приступа данас, да нам је тешко да ову музику сагледамо из њихове перспективе.“¹⁵ Овом изазовном задатку ауторка приступа преко примарних извора, историјских чињеница и изведених закључака о питањима везаним за извођачку и композициону праксу XVI века. У том погледу, с једне стране, издвајају се теме о врстама музичких записа и начинима њиховог читања (друго и девето поглавље), затим о образовању певача и извођачкој пракси (треће поглавље) и о метричкој хијерархији, артикулацији и ритмичкој флексибилности (четврто поглавље) и, коначно, о вештинама које су тада поседовали професионални музичари (осмо поглавље). Међутим, с друге стране, у циљу што квалитетнијег увида у музичку праксу XVI века, ауторка се бави и одређеним елементима и поступцима који су везани за логику самог музичког дела. У питању су различити типови каденци и њихова хијерархија (пето поглавље), потом модални систем и начини детекције како модуса тако и модалног етоса (шесто поглавље) и, коначно, контрапунктски поступци отелотворени кроз музичко-реторичке фигуре у сврху преношења значења текста (седмо поглавље). Овом студијом је, стога, демонстриран значај везе између музичке теорије и праксе XVI века, без обзира да ли се она тиче извођачких или

¹¹ Исто, 1–5, 102–109, 162, 296.

¹² Исто, 5.

¹³ Исто, v-vi.

¹⁴ Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

¹⁵ Исто, ix.

композиционих начела. Уједно, једним својим делом, књига Ен Смит се прикључила изузетно малом броју студија и текстова заснованих на синтези теорије и анализе, који су се бавили утицајем реторике на музику од краја XV до краја XVI века.

Спрега између контрапункта и реторике, која се може сматрати носећим стубом овог проучавања, истакнута је синтагмом „контрапунктска елоквенција“ у инципиту теме овога рада. Реч је о повезаности између *реторичке елоквенције*, односно речитости, зборитости или говорничке спретности, која чини концептуално језгро саме реторике и *музичке елоквенције*, односно музичке речитости или композиционе спретности, у чијем је развоју значајну улогу имао интервалски контрапункт као једина теоријски утемељена и верификована композициона техника у ренесанси. Таква, музичко-реторичка перспектива посматра се кроз визуру маријанске топике/топоса отелотворене у мотетима насталим од краја XV до краја XVI века.

Рад је, симболички, сачињен из седам делова,¹⁶ од којих су прва три теоријска, након којих следи један методолошки и три аналитичка дела. Први део рада посвећен је истраживању реторике у античкој традицији, где је актуелизовано питање њеног места у култури. Затим је истражена позиција елоквенције у оквиру реторике, а представљене су и основне реторичке категорије са тежиштем на врстама говора и начинима уверавања. Испитани су и путеви рецепције и дисеминације реторике у ренесанси, а потом и њене везе са поетском теоријом.

Други, најопсежнији део рада, настао је из потребе да се са више позиција проникне у спрегу реторике и дискурса о музици. Померање тежишта у статусу и поимању музике од суда разума (*iudicium rationis*) ка суду слушања (*iudicium aurium*), одмерено је спрам промене у разумевању и третману дисонанци у контрапунктској теорији. Надаље, обухваћен је утицај реторике на дискурс о музици, најпре у погледу диспозиције трактата и правила, а потом и терминологије. Следи критички осврт на ренесансне трактате о музици и, специфично, о контрапункту, из позиције три реторичка концепта – *разноврсности* (*varietas*), *имитације* (*imitatio*) и *прикладности* (*decorum*).

¹⁶ Број седам је, у хришћанској традицији, симболички везан за Марију, о чему ће више речи бити у шестом и седмом делу овог рада.

Испитивање је спроведено на примарним музичким изворима, од Јоханеса Тинкториса (Johannes Tinctoris, 1435–1511) до Ђулија Ђезара Монтевердија (Giulio Cesare Monteverdi, 1573–1630/31) и Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi, 1567–1643). На послетку је истражен и пут заснивања музичко-реторичких фигура, ослоњен на теорију Јоакима Бурмајстера (Joachim Burmeister, 1564–1629), при чему је дат обиман и вишеслојан преглед музичко-реторичких фигура.

У фокусу трећег дела јесу топос/топика и мариологија. У првом кораку је истражен појам топоса/топике у реторици и књижевној теорији, са тежиштем на дефиницији Освалда Дикроа (Oswald Ducrot) и Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov). Уследило је проучавање маријанског култа из религијске и историјске перспективе, које доводи до маријанске топике/топоса. Она је истражена на примерима познатим из историје уметности, на којима су се искристалисале трансисторијске категорије и мотиви. Утицај мариологије на полифону музику XV и XVI века, специфично на мотет, изнедрио је маријански мотет, према томе, посебну подврсту мотета у оквиру те жанровска формације. Избор композиција у овом раду, руковођен је управо овим сазнањима и чињеницама.

Методолошка симбиоза (музичке) реторике, маријанске топике и контрапункта остварена је у четвртом делу рада и подељена је у две целине. Прва целина је ослоњена на реторичке и музичко-реторичке категорије и концепте, од анализе текста ка анализи музике. У оквиру музичке *инвенције*, *диспозиције* и *елокуције* објашњена је метода анализе модуса, каденционих тонова и каденци са ослонцем на теорије Бернарда Мајера (*Bernhard Meier*), Харолда Пауерса (Harold Powers), Карла Далхауса (Carl Dahlhaus) и Франса Виринга (*Frans Wiering*). Кроз троделну методолошку поставку прожета је и класификација музичко-реторичких фигура према функцији у музичкој композицији. У другој целини четвртог дела објашњене су стратегије анализе маријанске мотивске конфигурације спрам доктрине о осећањима, и искристалисани су начини њиховог испољавања у религиозној музици XV и XVI века.

У наредна три дела овог рада (V–VII део) примењене су све аналитичке стратегије, од реторичких и музичко-реторичких, преко других контрапунктских поступака, до оних којима се детектују манифестације осећања у музици. Сваким

аналитичким делом рада осветљен је другачији аспект маријанске топике/топоса у одабраним маријанским мотетима. Тако, пети део доноси испитивање маријанске топике посреднице на примеру *Ave regina coelorum* мотета, почев од композиције Пјер де ла Руа (Pierre de la Rue, 1452–1518) завршно са мотетом Карла Ђезуалда да Венозе (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566–1613). У анализама фокус је на суптилној промени тежишта на равни земаљско-небеско, на којој, сваки од композитора, налази начина да особеном музичком интерпретацијом мотивске конфигурације осветли ову маријанску топику.

Маријин ламент, као део представе Христовог страдања у *Stabat mater* мотетима, аналитички је обрађен у шестом делу рада. Реч је о композицијама Жоскена де Преа (Josquin des Pres, око 1450–1521), Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina, око 1525–1594) и Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso, око 1532–1594). Интерпретацијом кључних места у музици, у односу на позицију и снагу самог ламента, испитане су три перспективе Христовог страдања: теолошко-алегоријска, трополошка (или морална) и есхатолошка перспектива.

У фокусу седмог дела рада је концепт *етоса*, који је посматран из религијске и реторичке перспективе, на примеру *Ave Maria* мотета Жоскена де Преа, Адријана Виларта (Adrian Willaert, око 1490–1562) и Клаудија Монтевердија. Елементи и поступци интервалског контрапункта усмерени су ка расветљавању начина којима су ренесансни композитори интерпретирали Маријине врлине, према томе, њен *етос*.

ПРВИ ДЕО

РЕТОРИКА У КЛАСИЧНОЈ АНТИЦИ И РЕНЕСАНСИ

Sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum.
Није речитост рођена из правила, него правила из речитости.

Цицерон, *О говорнику* (1.32.146)

1. Основна позиција реторике и померање ка другим областима

У језгровитој мисли Марка Тулија Цицерона (Marcus Tullius Cicero, 106–43 п. н. е.), изложеној у једној од најстудиознијих античких дела о реторици под називом *О говорнику* (*De oratore*, 55 п. н. е.),¹⁷ истакнута су два кључна концепта у реторици: теоријски (*materia studiorum*) и практични (*materia artis*). Посматрана из оба угла, реторика не представља статичан појам. Дефиниције су многе, разноврсне, од крајње практичних до поетских, откривајући прегршт позиција са којих реторика може бити сагледана.¹⁸ Управо је у периоду од античке Грчке до пада Римског царства реторика заживела у пракси што је пропраћено и њеном теоријском верификацијом. Иако нам је класична антика у наслеђе оставила мноштво приручника, уџбеника, збирки и теоријских текстова о реторици, а самим тим и дефиниција, са данашње позиције није лако извести јединствен закључак. Бавећи се критичким испитивањем појма реторике код класичних аутора, Брајен Викерс примећује да се као заједничка тачка преламања може сматрати формулација реторике као умећа, вештине убедљивог јавног говорења,¹⁹ или како је то исказао Квинтилијан (Marcus Fabius Quintilianus, 35–96 н. е.), *bene*

¹⁷ Marko Tuliје Cicero, *О говорнику*, prevela Gordana Stepanić (Zagreb: Matica hrvatska, 2002). Пуну наслови су дати у библиографији. Примарни извори ће бити наведени скраћењем наслова књиге у самом тексту рада. За наведено Цицероново дело користиће се скраћеница *О гов.* уз ознаке које садрже нумерацију књиге, главе и параграфа.

¹⁸ Дефиницијама класичних аутора бави се: Brian Vickers, „The Variety of Classical Rhetoric“, у: *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, уредио Brian Vickers (Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982), 41–45. О проблему дефинисања појма реторике од антике до данашњих дана види у: Сретен Петровић, *Реторика: историја, теорија, пракса* (Београд, Народна књига–Алфа, 2007), 15–40; George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980), 3–4.

¹⁹ Vickers, „The Variety of Classical Rhetoric“, 45.

dicendi scientia (Об. гов. 2.15.34).²⁰ У тој формулацији управо се сусрећу два гледишта реторике. Прво гледиште, назначено речју *scientia*, односило се на сагледавање реторике као вештине, *τέχνη* или *ars*, и на овај начин се најчешће насловљавају прескриптивни приручници који нуде конкретне предлоге, процедуре, формуле и методе за постизање ове вештине. Како наглашава и сам Аристотел (Αριστοτέλης, 384–322 п. н. е.) у својој *Реторици* (*Ῥητορική*, око 335–323 п. н. е.), управо су задатак и одлика неке вештине да открију методу или систем по којем ће се видно разликовати од стечене духовне способности (*habitus*, *Ret.* 1354^a).²¹ Други аспект, скопчан са речју *dicendi*, јасно се односио на беседништво, говорништво, ораторство као на усмени чин, дакле, на исказ дат у одређеној ситуацији. Испрва, беседништво, као иманентно својство човека, настаје, развија се и функционише зависно од „стечених духовних способности“ беседника, како то назива Аристотел. Друштвени прогрес ће учинити да околности изроде реторику као методу, која ће се у повратном процесу и даље примењивати на усмени дискурс. Према томе, реторика као систем и реторика као беседништво сачињавају нарочиту симбиозу.

Веза између реторичке теорије и праксе неће остати ексклузивно намењена потребама усменог беседништва. Нове перспективе отвориће се у најсроднијим обласима писане речи, поезији и прози, а касније и у другим уметностима, где ће реторичка теорија показати нарочиту флексибилност, пластичност и прилагодљивост.²² Пратећи дугу историјску нит реторике од класичних времена до данас, Џорџ Кенеди (George A. Kennedy) је пошао од два њена обличја. Прво обличје које подразумева праксу, усмено говорништво, Кенеди назива „примарном“ реториком. Она у први план истиче вербални исказ дат у одређеној ситуацији у реалном времену, најчешће у друштвеном животу. Друго обличје овај

²⁰ „Умеће доброг говорења“. Marko Fabije Kvintilijan, *Образовање говорника*, превео Петар Рејџиновић (Sarajevo: Veselin Masleša, 1985). За наведено Квинтилијаново дело користиће се скраћеница *Об. гов.* уз ознаке које садрже нумерацију књиге, главе и параграфа.

²¹ Aristotel, *Retorika*, превео Marko Višić (Podgorica: Unireks, 2008). За наведено Аристотелово дело користиће се скраћеница *Ret.* уз оригиналне нумеричке ознаке почев од 1354^a до 1420^a. Након нумеричке ознаке, по потреби, може се наћи број параграфа.

²² Овакву функцију реторике антиципирао је још Аристотел у својој *Поетици* или *О песничком умећу* (*Περὶ ποιητικῆς*, око 335 п. н. е.) сматрајући је основном језичком вештином поред граматике, дијалектике али и математичких вештина као што су геометрија, математика, астрономија и музика. На познавању и примени више основних вештина заснивале су се оне секундарне. Тако је, на пример, у класичној традицији преовладавало мишљење да је поезија секундарна вештина која се темељила на садејству три основне језичке вештине – граматике, реторике и дијалектике – али и музике. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 115.

аутор именује као „секундарну“ реторику са жељом да укаже на реторичку вештину која је у служби неке идеје, дисциплине, уметности или је намењена едукацији. Реч је о контингенту теоријског знања са тежиштем на записаном тексту. Више од тога, Кенеди запажа постојану карактеристику реторике да се у готово свакој својој историјској фази помера од примарних ка секундарним облицима, од вербалног дискурса ка записаном тексту, пре свега у оквиру књижевности, називајући такву историјску појаву италијанским термином „литературизација“ (*letteraturizzazione*), што би се могло превести као „покњижевљење“.²³

Међутим, савезнички однос између реторике и других дисциплина још је Квинтилијан објаснио речима да „говорништво (...) треба да буде потпомогнуто од многих вјештина, које, иако се отворено не показују и не намећу у говору, ипак му пружају неку скривену снагу и у њему се нечујно примећују“ (*Об. гов.* 1.10.7). Књижевност и реторика су од давнина у сталном преплитању, јер је њихов заједнички ослонац у језику и темељи се на неколико чињеница. Прво, најранија књижевност од времена Хомера била је усмена, што је основна одлика „примарне“ реторике коју су неговали и бранили софисти. Шта више, са развојем првих књижевних записа читање је и даље подразумевало говорни чин тако што се то чинило наглас.²⁴ Друго, са развојем прескриптивног аспекта „секундарне“ реторике, књижевна дела су виђена као корисна грађа помоћу које оратори могу унапредити своју говорничку вештину. У том смислу, још је Аристотел предност давао поезији јер „одузима простоту и прибавља украс“ за разлику од прозног језика који је близак свакодневном стилу говора (*Рет.* 1404^{б2}–3). На линији са Аристотелом, Цицерон од говорника очекује „ријечи готово као у пјесника“ (*О гов.* 1.28.128). Он је успоставио чвршће савезништво између песништва и говорништва, рекавши да је „песник (...) врло близак говорнику, мало више везан ритмом, слободнији у упораби језика, а што се тиче врста украсних средстава он је колега и готово једнак“ (1.16.70). Квинтилијан је наставио да учвршћује савезништво између оратора и песника, стављајући нагласак на значај поезије (али и књижевности уопште) за образованог говорника, те доста простора

²³ Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 4–5.

²⁴ Исто, 110–111.

посвећује давању савета који су аутору вредни и корисни (*Об. гов.* 1.10.1–22, 10.1.46–84).

Реторика и реторизована поезија стављају се у синкретички и парадигматски однос са другим уметничким областима као што су сликарство и вајарство. Тако је аналогија између поезије и сликарства успостављена у често поновљеном исказу Симонида са Кеја (Σίμωνίδης ὁ Κεῖος, 556–468 п. н. е.) који је остао забележен у истакнутом реторичком делу анонимног аутора под називом *Реторика за Херенија* (*Rhetorica ad Herennium*, 86–82 п. н. е.).²⁵ Он се односио на успостављање блискости између поетске речи и слике, аудитивног и визуелног, износећи мишљење да би „песма требала да буде слика која говори, а слика би требало да буде нема песма“.²⁶ Тако се песничка изражајност, где је нагласак на употреби језичких средстава, усмерава на подручје визуелног, чиме се отвара простор за (касније) разматрање сликарских средстава. Други аутор, Квинтилијан, послужио се пољем визуелних уметности како би будућем говорнику живо приказао важност утицаја говорникових властитих склоности на његов говорнички стил. У том контексту, овај аутор даје приказ одлика многих античких сликара и скулптора (*Об. гов.* 12.10.1–9), који ће се касније показати као инспирација и ослонац бројним сликарским теоријама.

Грчки и римски аутори о реторици инспирисани су такође и музиком. Ова веза кулминира у *Образовању говорника* (*Institutio oratoria*, 95. н. е.) где Квинтилијан музици посвећује једно засебно потпоглавље (1.10.9–33). О значају музике овај аутор износи мишљење да је она од најранијих времена била „предмет савјесног изучавања и обожавања“, што поткрепљује примером да су грчки митски јунаци Орфеј и Лин, били истовремено музичари, песници и философи (1.10.9). Даје и позитиван пример великог Сократа (Σωκράτης, 470–399 п. н. е.), који се „није стидио да у својој старости учи свирати на лири“ (1.10.13). Поврх тога, Квинтилијан износи сазнање да се у античкој Грчкој сматрао необразованим свако ко није познавао свирање на лири (1.10.19).

Позиција музике у односу на реторику може бити надмећућа као што то чини Цицерон када се пита „постоји ли мелодија слађа од добро усклађена

²⁵ О аутору дела *Реторика за Херенија* постоји доста нагађања. Дуго се веровало да је то био Цицерон, потом извесни Корнифици (Cornifici), да би се данас дело сматрало анонимним.

²⁶ Наведено према: Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture* (Berlin: Walter de Gruyter, 2004), 298.

говора?“ (*О гов.* 2.8.34) Ипак, заступљенија је тежња да се успостави аналошки однос између реторике и музике. Као тачке сусрета наводе се области мелодије и ритма. Тако, Аристотел у својој *Реторици* говори о кључним поступцима приликом декламације – јачини гласа, интонацији и ритму – служећи се терминима који су везани и за музику (1403⁶⁴). Квинтилијан такође запажа да музика као и „говорништво изражава гласом и ритмом снажне мисли узвишено, њежне милозвучно, а умјерене тихо и без узбуђења, тако да читаву своју умјетност изражавања доводи у склад са емоцијама садржаним у говору“ (*Об. гов.* 1.10.24).

Музика је наспрам реторике коментарисана не само у синкретичком већ и у парадигматском смислу. На такав начин је, на пример, Аристотел говорио у својој *Реторици* о уводу у говорништву:

Увод је, дакле, почетак говора, као што је пролог у песничким делима, или прелудиј у комаду за флауту. Сви ти називи означавају почетак и служе као крчење пута ономе што затим следи. Прелудиј је сличан уводу код епидеиктичких говора, јер као што играчи уз свирање на флаути почињу са извођењем комада који могу најспретније извести, притом се придржавајући основног тона у комаду који изводе, тако би исто требало да буде састављен и увод епидеиктичких говора: намах изложити оно што желимо доказивати, уприличити говор беседи и с њоме кренути, као што то сви говорници и чине. (*Рет.* 1414⁶¹)

Квинтилијан одлази корак даље тако што одређена музичка средства сматра чак убедљивијим од реторичких. Он је усвојио мишљења грчких теоретичара музике да музика поседује способност да подстиче и стишава емоције. Тако је, према анегдоти коју наводи, један свирач оптужен за убиство јер је током жртвеног обреда свирао фригијску лествицу услед чега је свештеник извршио самоубиство (*Об. гов.* 1.10.33). Овде није реч о захтеву да се музичка средства транспонују у реторичка, већ о сугестији упућеној будућим говорницима да, по питању дејствености на слушаоце, извуку поуке из музике. Иако је музика позиционирана испред реторике, време ће показати да је обратан утицај интензивнији и да ће музичка теорија и пракса више ослонца налазити у реторичкој теорији.

2. Елоквенција и њена веза са реториком и говорништвом

Интерактивним односом реторичке теорије и праксе изнедрена су правила за креирање говора. Тако је у класичној реторици римског раздобља установљено пет фаза (*quinque partes artis*): *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* и *pronuntiatio* (или *actio*).²⁷ Цицерон, у свом делу *О говорнику*, сваку од пет фаза којима се постиже говорничка вештина, кратко образлаже на следећи начин:

Будући да је то што говорника чини говорником раздијелено у пет дијелова, научио сам да он треба прво пронаћи грађу за говор [*inventio*], затим то што је пронашао распоредити и сложити не само што се тиче редослиједа, него и по важности и према властитој процјени [*dispositio*]. Надаље, то напоскон треба заодјенути и украсити језичним средствима [*elocutio*], послије тога заточити у памћењу [*memoria*] и на крају – извести с достојанством и привлачношћу [*pronuntiatio/actio*]. (1.31.142, прим. С. Б.)²⁸

Према томе, у првој фази, *inventio*, потребно је изнаћи аргументе у односу на базичну тему којом ће се говорник бавити. Трагање за аргументима олакшано је доктрином топика. Наиме, топоси су места за проналажење аргумената која су се у теоријској мисли римског раздобља развила у све опсежнија налазишта мисаоног тока.²⁹ У другој фази, *dispositio*, тежиште је на уређивању аргумената. Антички аутори о реторици теоријски су утврдили шест делова говора који су били обликовани потребом судског говорништва: *exordium* – *narratio* – *partitio* – *confirmatio* – *refutatio* – *conclusio*.³⁰ Међутим, проклизавањем реторичке *materia*

²⁷ Иако је свест о „природном поретку ствари“ у реторици зачета још код Аристотела у трећој књизи *Реторике* (1403^b1–3), делове или фазе говорничке вештине неколико векова касније дефинише Цицерон у својој младалачкој књизи *О инвенцији* (*De Inventione*, 1.7.9). Сличан опис се налази и у *Реторици за Херенија* (1.2.3) насталој неколико година након књиге *О инвенцији*, а која је због временске и стилске сродности дуго приписивана Цицерону. Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 62–63; Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 96.

²⁸ Такође видети *О гов.* 2.19.79.

²⁹ Топос (τόπος) на грчком значи „место“ и односи се, реторички и логички, на проналажење кључа за аргумент. Термин на латинском *locus* (у множини *loci*) коришћен је на сличан начин. Тако, за Аристотелов назив *koinos topos* (κοινός τόπος), што одговара латинском термину *locus communis*, Џорџ Кенеди предлаже израз „убичајене теме“ (*common topics*). Како је реч о генералним принципима пре него о специфичном садржају, он наглашава да их не треба мешати са термином „опште место“ који се јавља код старијих енглеских аутора у општем и књижевном смислу, које је попримило негативну конотацију. Шта више, Кенеди предлаже да се термин „опште место“ потпуно избегава у вези са реториком. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 71, 82.

³⁰ Увод (*exordium*), излагање случаја (*narratio*), издвајање спорних питања (*partitio*), изношење аргументације (*confirmatio*), побијање аргумената супротне стране (*refutatio*) и закључак (*conclusio*).

studiorum у теоријску мисао о књижевности и уметностима, број делова диспозиције се мењао зависно од новог контекста. Трећа фаза, *elocutio*, односила се на питања стила (високи–средњи–ниски), израза (фигуре и тропи) и прикладности (*decorum, aptum*). Четврта и пета фаза, *memoria* и *pronuntiatio*, тичу се проблема у вези са памћењем говора и јавним наступом говорника.

У оквиру наведене петоделне поделе, која је у конзистентној форми опстала до данас, прве три фазе – изналагање теме и аргумената, њихова правилна организација и задевање прикладним изразима – придобиле су највише теоријског простора јер су чиниле темељ, окосницу и фине детаље онога што Цицерон назива речитошћу. Према томе, речитост, зборитост, говорничка спретност, способност језичког изражавања или елоквенција (лат. *eloquentia*), у теорији и пракси, представљала је концептуалну срж реторике. Међутим, елоквенција се често изједначавала са средствима којима се постизала речитост, а то значи са трећом реторичком категоријом, *elocutio*,³¹ најраспрострањенијим и најсвојственијим аспектом реторике. Отуд се могу уочити два нивоа схватања овог појма. Први ниво подразумева елоквенцију у ширем смислу обухватајући *inventio, dispositio* и *elocutio*, дакле, концептуално језгро реторике у усменој или прескриптивној традицији. Други ниво односи се на ужи смисао појма елоквенције, односно *elocutio*, на доктрину о стилу, језику и изразу, са фокусом на средствима помоћу којих се говор украшавао, дакле, на примени фигура и тропа, што о самој елоквенцији и реторици уопште често измамљује етикете пежоративног значења.³²

Кључни проблем, који резултира оваквим статусом елоквенције, настаје, заправо, у реторичко-теоријској дистинкцији између *heuresis* и *lexis, cor* и *lingua*, предмета говора и језичког израза, односно садржаја и форме говора. Наиме, концептуално језгро реторике често је теоријски раздвајано на логички (*inventio, dispositio*) и естетски део говора (*elocutio*). Тако, на пример, Цицерон у свом дијалогском обликованом тексту *О говорнику* излагање у овим областима додељује двома личностима чија су дела и реторичке способности били познати читаоцима-

³¹ Грци су је називали *frásis* (φράσις – рећи, показати), *lexis* (λέξις – језик, стил) или *hermeneía* (ἑρμηνεία – израз). Петровић, *Реторика*, 52.

³² Брајен Викерс је извео мишљења великог броја проучавалаца реторике о реторичким фигурама који су ову доктрину називали досадном, некорисном, непрактичном, површном, механичком итд. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 294–295.

савременицима. С једне стране, објашњења везана за садржај поверава Марку Антонију (Marcus Antonius Orator, 143–87 п. н. е.), чувеном говорнику и правнику познатом по изналагању добрих аргумената. С друге стране, расветљавање питања „како говор треба украсити“ оставља свом некадашњем учитељу Луцију Лицинију Красу (Lucius Licinius Crassus, 140–91 п. н. е.), једном од најславнијих римских говорника, који у овом дијалогу репрезентује Цицеронове ставове. Ипак, започињући свој део излагања, Крас износи констатацију о неодвојивости садржаја и форме у говорништву: „(...) будући да се сваки говор састоји од предмета и израза, ни израз не може имати своје сједиште ако си одузео предмет, нити предмет може имати јасноћу ако си макнуо израз“³³ (*О гов.* 3.5.19).

Према томе, упркос перманентно присутној дистинкцији између логичког и естетског дела говора, која је допринела својеврсном антагонизму између философије и реторике,³⁴ јасан је став аутора класичних античких текстова о реторици да су садржина и прикладан израз и фигуре, дакле, оно што улепшава, украшава један говор, нераздвојиви. Тако је још Теофраст (Θεόφραστος, око 370/372–287/288 п. н. е.), на трагу Аристотелових запажања о квалитативним потребама у добром прозном стилу, узео у обзир четири „врлине“: коректност, јасноћу, орнаментацију и прикладност. Последња категорија, прикладност, познатија под латинским називима *decorum* или *aptum*, усмерена је на питање стила и избора речи, затим на грађу композиције, као и њихове подесне примене у односу на садржину. У уводној речи поглавља о елокуцији, Квинтилијан говори о њиховој суштинској повезаности, те о значају ове везе за беседништво: „(...) глагол *eloqui* значи изношење и саопштење слушаоцима свега онога што смо зачели у нашој мисли и без ове способности све претходне говорничке радње су излишне (...) Зато учитељи реторике управо обраћају највећу пажњу изучавању овог дијела наше науке“ (8.пр.15–16). Такође, он скреће пажњу да је ова веза најделотворнија уколико је интерактивна: „(...) тражим да се води брига око избора ријечи, али да се исто тако нарочита пажња обрати садржају. По правилу,

³³ Нешто касније у тексту, Крас жестоко критикује Сократа, али не по питању његове говорничке вештине и говорничког ауторитета сматрајући га мудрим, духовитим, темељним и речитим, већ зато што је иницирао теоријски установљену поделу између ума и језика зарад подучавања. (*Об. гов.* 3.16.60)

³⁴ Прве две категорије, *inventio* и *dispositio*, често су биле тачке спорења између дијалектике, логике и философије, са једне, и реторике, са друге стране, што није предмет овог рада.

сам садржај сугерише најбоље ријечи и ту се оне огледају у свом правом светлу“ (8.пр.20–21).

Убедљивост се, дакле, постиже свеукупном организацијом говора, односно елоквенцијом у ширем смислу, што ће рећи континуитетом од открића инвенције до прикладне и убедљиве орнаментације. Без обзира на стална филозофска преиспитивања у погледу садржаја и форме, ова креативна вештина, њена универзалност али и флексибилност опстаће и оставиће свој траг десетинама векова касније у многим областима.

3. Реторички апаратус

а. Врсте говора

Врсте говора зачете су у Аристотеловом функционалном, холистичком виђењу реторике које се заснива на стварању везе између три конститутивна елемента реторике: говорника, говора и слушаоца. Тако, према циљној групи, дакле, слушаоцима, Аристотел одређује врсту (намену) говора, те разликује: судски (лат. *genus iudiciale*), саветодавни или политички (лат. *genus deliberativum* или *suasorium*) и епидеиктички или свечани говор (лат. *genus demonstrativum* или *laudativum*, *Рет.* 1358^б). Свака врста говора има своју базичну тему, која је у уској вези са функцијом (сврхом) говора, о чему Аристотел сажето говори у својој *Реторици* (1358^б4–5), а даље преузимају и подробније разрађују римски реторичари.

У поделу на три врсте говора, која ће постати трајни део реторичке теорије, Аристотел уводи и разматра временску димензију, сматрајући да при судском говору судија у виду има прошлост, политички говорник упућује на могуће догађаје у будућности, док епидеиктичком говору највише одговара садашњост (*Рет.*1358^б4). Како се овим трима категоријама свакако не исцрпљују све могуће врсте говорништва, јер представљају најопштије моделе за најчешће околности друштвене комуникације, јасно је да се у пракси оне могу преплитати, комбиновати и мењати у зависности од намене. На такву практичну флексибилност указује сам Аристотел у погледу референтног времена, рекавши да се у епидеиктичком говору често посеже за прошлошћу када се евоцирају

успомене, или за будућношћу када говорник настоји нешто да антиципира (Рет.1358^{б4}). (Табела 1)

Табела 1: Табеларни приказ врста говора у односу на базичну тему, функцију и референтно време

	судски говор (<i>genus iudiciale</i>)	саветодавни/ политички (<i>genus deliberativum/ suasorium</i>)	епидеиктички/свечан и говор (<i>genus demonstrativum/ laudativum</i>)
1. базична тема говора (1358 ^{б5})	недужност/кривица (права/неправа)	корист/штета предност/губитак	морал/неморал (част/срамота)
2. функција (сврха) (1358 ^{б4})	оптужба/одбрана	подстицај/одвраћање	похвала/покуда
3. референтно време (1358 ^{б4})	прошлост	будућност	садашњост

б. Начини (методе) уверавања, циљеви и стил

Аристотел је запазио да се уверљивост може постићи методама убеђивања примењеним на сам говор (Рет. 1356^{а3}). Методе варирају у распону између мисли и осећања, дакле, између логичког и естетског аспекта говора. Тако се, према Аристотелу, уверљивост може постићи говорниковим *логосом*, *етосом* или *патосом* (1356^{а4}).

Логос је начин доказивања заснован на уверљивим особинама које карактеришу предмет о којем се говори, пре свега на изналажењу и излагању ваљаних аргумената. Према Аристотелу аргументација може бити индуктивна, где се путем низа примера (*παράδειγμα*) изводи закључак, и дедуктивна или ентимем (*ἐνθύμημα*), где се процес закључивања одвија од општег ка посебном (Рет. 1393^{а1}). Тако, у дедуктивне примере логичког доказивања спадају и места (*τόποι*), где се од познатог долази до непознатог (1392^{а3}). Због тежишта на логичком аспекту говора, односно на инвенцији и диспозиционом уређењу поруке, ову методу уверавања карактерише стиласка јасноћа (1404^{б6}).

Етички аспект говора или *етос* се, према Аристотелу, „мора темељити на говору, а не на неком предуверењу о говорниковом карактеру“ (Рет. 1356^{а4}). Иако Аристотел не одбацује спољашњи *етос* или говорникову честитост –

концепт који ће постати значајан у римској реторици утемељеној у Катоновој (Marcus Porcius Cato, 234–149 п. н. е.) дефиницији говорника као моралног човека³⁵ – он упућује на унутрашњи *етос*, односно на неке поступке који говору дају етички карактер. Тако је, на пример, изнео мишљење да говорник треба јасно да изрази своју намеру јер је „карактер такав каква је и намера“, чиме се говору даје лични печат (1417^{а8}). Томе је прикључио и препоруку да је говору пожељно дати етички карактер уколико се располаже доказима, дакле, аргументима. Аристотел скреће пажњу да то треба учинити неприметно, (1417^{б10}) како по броју аргумената тако и у погледу начина на који се они представљају (1418^{б12–16}). Према томе, говор у којем се наглашава *етос* носи лични печат говорников, уз квантитативно ненаметљиве аргуменате, са посебном бригом да се ускладе и заодену одмереним речима и изразима. Квинтилијан, користећи грчки израз *етос*, истакао је да је потребно да буде заоденут таквим говорничким стилем који је „благ и њежан, без трунке надутости, охолости и узвишености, (...) [већ да је] довољно да он [беседник] говори прикладно, угледно и увјерљиво“ (Об. гов. 6.2.18, прим. С. Б.).

Патос је начин доказивања где се уверљивост постиже таквим говором који побуђује осећања код слушалаца (Рет. 1356^{а5}). Док се Аристотел у својој *Реторици* бавио описом осећања, Квинтилијан је успоставио везу између „вјешто и умјетнички употребљених стилских украса“ (Об. гов. 8.3.2) и придобијања наклоности народа. Везу између *патоса* и реторичких поступака Квинтилијан разоткрива у концепту *enargeia* (ἐνάργεια, живописно представљање), односно његовим латинским синонимима *evidentia* (живо предочавање) и *inlustratio* (живо осветљавање, Об. гов. 6.2.32). Овај аутор износи мишљење да представљање мора поседовати и донети нешто више од обичне јасноће, док се живописност постиже говорним украсима који говору дају сјај (Об. гов. 8.3.61). Тако се реторички украси којима се живо приказује говор виде као кључни реторички конституанти у изазивању *патоса*. Ако се *логос* ослања на ваљаност као и на јасну, правилно предочену аргументацију, *етос* на одмереност аргумената спрам реторичке елокуције, а *патос* на живописан, јасан и оживљен језик, онда је на линији *логос*-

³⁵ *Vir bonus dicendi peritus*, моралан човек вичан је говорењу.

етос-патос заступљен нарочито усклађен, дакле, градациони однос од логичког ка естетском аспекту беседе. (Табела 2)

Табела 2: Приказ тежишта у начинима доказивања спрам логичког и естетског аспекта говора

	<i>inventio-dispositio</i>	<i>elocutio</i>
<i>логос</i>	+++	+
<i>етос</i>	++	++
<i>патос</i>	+	+++

Разматрајући питање на који начин се говорник „обраћа емоцијама“, како гласи назив другог поглавља шесте књиге у *Образовању говорника*, Квинтилијан каже:

Емоција, као што смо чули од старих стручњака, има двије врсте: прву Грци називају *pathos*, што потпуно тачно одговара латинском изразу *adfectus* (емоција). Друга се назива *ethos*, за коју се, по мом мишљењу, у латинском не налази еквивалентан израз. Додуше, преводе га речју *mores* (морал) (...) Али, ближе посматрање природе предмета доводи нас до закључка да се овдје не мисли толико на морал, колико на извјесна морална својства (...) Под појмом *pathos* (...) [писци] разумију снажније и жешће емоције, а термином *ethos* означавају блага и њежна осјећања. У првом случају страсти су јаке, у другом ослабљене и пригушене (...) Мада њежније емоције траже мање снаге и жестине, упркос томе оне траже у једнакој мјери вјештине и искуства као и оне жешће. (6.2.8–10, прим. С. Б.)

Квинтилијан примећује разлику у интензитету емоција од *етоса* према *патосу*, наглашавајући да су, без обзира на њихову снагу, „вјештина и искуство“, према томе, права мера у примени поступака елоквенције, како у ширем тако и у ужем смислу, неопходни чиниоци успешног беседничког обраћања публици.

Троделна подела начина говорниковог уверавања – помоћу аргумената заснованих на доказима и разуму, потом на основу моралног карактера или путем побуђивања осећања, *логос-етос-патос* – прелама се кроз призму римске реторике налазећи своје место код Цицерона у теоријској поставци „дужности говорника“ (*officia oratoris*).³⁶ Дужности говорника показују компатибилност са жељеним циљевима, а то је да се говором нешто докаже или неко убеди

³⁶ Иако троделну поделу поставља у свом делу *О говорнику* (52. год. п. н. е., 2.29.128), написаном на врхунцу славе, тек у свом *Говорнику* (*Orator*, 44. год. п. н. е.) именује ову поделу као *officia oratoris*. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 100.

(*logos*→*probare*), потом да се очарају слушаоци или задобије њихово поверење (*emos*→*delectare, conciliare*), те да се покрену на акцију (*namos*→*movere*). Таква концепција изнедрила је надаље троделну поделу стила на *једноставан* (*ниски*), *умерен* (*средњи*) и *узвишен* (*високи*) стил. Једноставан (*ниски*) стил је одговарао рационалном и трезвеном излагању потребном за какво доказивање (*probare*), док су умерен (*средњи*) и узвишен (*високи*) стил, сходно својим циљевима да очарају (*delectare*) и усхите (*movere*) слушатељство, носили тежиште на украсима, кићењу, орнаментацији, односно на естетском аспекту говора, наглашавајући снагу елоквенције у ужем смислу. (Табела 3)

Табела 3: Однос реторичких циљева и стилова

	једноставан (ниски) стил	умерен (средњи) стил	узвишен (високи) стил
<i>probare</i> (убеђивање, доказивање)	*		
<i>delectare</i> (очаравање, задобијање поверења)		*	
<i>movere</i> (покретање, ка усхићењу)			*

О односу стилских средстава и врсте стилова сликовито говори Квинтилијан и износи мишљење да „драж и љепоту говору дају реторичке фигуре. (...) Оне повлаче за собом одступања од редовног тока и њихова љепота управо и лежи у том што се удаљавају од обичног и свакидашњег“ (2.13.11). Тако се:

(...) једноставни стил примјењује у излагању чињеница, затим у изношењу доказног материјала, али треба имати на уму да ће овај стил често бити довољно потпун без икакве помоћи друга два. Средњи стил биће *богатији метафорама и привлачнији по фигурама. Он ће бити примамљивији по дигресијама, савршено прикладан у ритмичкој структури, пријатан по употреби сентенција*; ипак ће његов ток бити нешто спорији (...) Али онај стил који ваља стијене, (...) и сам себи усијеца обале, понијеће суца у бујицу и поплаву, (...) и присилиће га да иде камо га он вртоглаво носи. (...) *Он ће појачати свој говор фигурама повећања и дићи до хиперболе* (...) као да хоће спустити саме богове на земљу (...) Овим он хоће да удахне мржњу [гнев] и самилост у срца својих слушалаца (...) Ако би били принуђени да одаберемо један од ова три стила, без сумње би се сви определијелили за иначе најкрепчији и најенергичнији. (12.10.59–64, курзив и прим. С. Б.)

У оквиру грчке и, нарочито, римске поделе доминира градација од логичких ка поетским средствима и циљевима, од садржине ка форми, од разума

ка осећањима. Таква градација утемељена је у друштвено-историјским околностима. Наиме, док су Грци имали више могућности и слободе да вештину јавног говорења испољавају на јавним скуповима, скупштинама и судницама, у Риму слобода говора није била на тако високом нивоу што је дисеминацију реторике удахнуте кроз образовни систем одвело у правцу епидеиктике.³⁷ Од раста интересовања према епидеиктичком, узвишеном, похвалном говору, кроз историју античког света, зависила је и потреба за средствима помоћу којих је могла да се постигне убедљивост са циљем да се покрену емоције слушатељства. Који стил треба употребити зависи од жељеног циља, при чему је више стилова могло да се користи у оквиру једног говора (*Об. гов.* 12.10.70). Квинтилијаново поимање *етоса* и *патоса* као изазивања емоција различитих у снази, користећи се чак изразом *adfectus* за покретање оних снажијих, дакле, реторичким поступцима и фигурама богатијих, значајна је тачка ослоња не само за каснија реторичка учења – нарочито ренесансно које је *par excellence* усмерено ка епидеиктици – већ и за мисао о музици која је своја реторичка искуства оваплотила у теоријама о фигурама (*Figurenlehre*) и афектима (*Affektenlehre*).

4. Ренесансна тежња за елоквенцијом

Од своје ране младости, Свети Оче, бавио сам се и проучавањем осталих слободних уметности, а нарочито реторике, и признајем да сам ово друго нарочито заволео и пригрлио свим својим бићем као што ретко ко може учинити са толико страсти.

Лоренцо Вала³⁸

в. Рецепција и дисеминација

Одушевљеност, страст за реториком која зрачи из цитираног исказа италијанског хуманисте Лоренца Вале (Lorenzo Valla, 1407–1457) упућује на двоврсне историјске токове: континуитет и преображај. Са једне стране, Лоренцо Вала приказује виталност и снагу ове дисциплине са истим жаром као што је, на

³⁷ О узлету свечаног говора у односу на прве две врсте видети: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, превео Јосип Бабић, (Београд: Српска књижевна задруга, 1996), 117–118.

³⁸ Писмо Папи Еугену IV. Наведено према: Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, 52.

пример, Цицерон говорио о реторичком образовању свога времена.³⁹ Са друге стране, описани ентузијазам уздиже реторику на нову, вишу позицију у односу на остале дисциплине образовног система, што је коначно узроковало курикулумску револуцију која се одиграла у првој половини XV века.⁴⁰ Образовни систем је уједно постао језгро одакле ће се, ефикасије него икад, извршити дисеминација реторике и њено срастање са новим културним и уметничким токовима у ренесанси.

Нова позиција реторике у ренесанси, коју Брајен Викерс тумачи као реинтеграцију у односу на средњи век,⁴¹ заснована је на стално понављаном захтеву за мудрошћу (*sapientia*) и елоквенцијом (*eloquentia*),⁴² односно за новим спојем мишљења и израза. У том захтеву, реторика се надовезује на линију са Цицероном и Квинтилијаном, дакле, на латинску античку реторику која је у помирујућем тону ставила у однос логичку и естетску страну говора. Међутим, оно што је *differentia specifica* ренесансне реторике јесте битно усмерење аспекта стила ка епидеиктици. Оно је утемељено на чврстом веровању да је украшен, елоквентан, убедљив говор неопходан за врхунски домет у комуникацији и као такав треба да буде коначан циљ сваког образованог човека. Учени људи, који су себе најпре називали „беседницима“, често „песницима“, понекад „философима“, а под крај XV века и „хуманистима“, испољили су жесток отпор према средњовековном латинском језику, називајући га „варварским“ (*barbarismus*), често подсмешљиво ламентирајући над свима који обитавају у мраку средњег

³⁹ Тако је, на пример, у свом делу *О говорнику*, Цицерон оставио следеће сведочанство: „(...) кад је успостављена власт над свим народима, а дуготрајан мир осигурао слободно вријеме, готово да није било ни једног младића жељнога славе који није сматрао да мора свим својим настојањима заблистати у говорништву. Испрва, потпуно неупознати с теоријом, будући да нису сматрали да вјежба има било какву важност нити да постоји било какво правило у саставу говорништва, постизали су толико колико су могли надареношћу и промишљањем. Касније пак, кад су чули грчке говорнике, упознали њихове списе и запослили грчке учитеље, наши су људи успамтјели неком невјеројатном страху за учењем: узбуђивала их је важност, разноликост и мноштво сваковрсних људских парница, тако да се оној науци, коју је сватко био слиједио својим напором, придодало много вјежбе која је надишла правила свих учитеља“ (1.4.14–15).

⁴⁰ Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1989), 141.

⁴¹ Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 254.

⁴² P. O. Kristeller, „Humanism“, у: *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, уредили Charles B. Schmitt, Quentin Skinner и др. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 122–123; Hanna H. Gray, „Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence“, *Journal of the History of Ideas*, 24 (1963), 498.

века.⁴³ На том путу, послужимо се формулацијом Ворена Киркендејла, ниједан концепт није био више у центру ренесансне уметничке продукције него што је то била имитација.⁴⁴ О томе је, још у XIV веку, говорио Франческо Петрарка (Francesco Petrarca, 1304–1374), песник али и водећа фигура у препороду античке културе у Италији. У једном од многих писама упућених свом ученику и блиском пријатељу Томазу да Месини (Tommaso da Messina, 1302–1341), он говори о значају елоквенције, истичући сагласност са једним од ставова Месине који се огледа у следећем:

О, колико би било поузданије за нас и делотворније за друге, уколико бисмо њих [друге људе] подстакли узвишеним примерима наше врлине [елоквенције] пред њиховим очима, на такав начин да би они, одушевљени лепотом тих примера, били обузети импулсом за њиховом имитацијом! Јер, (...) овим се путем можемо брже винути до висина ове врлине.⁴⁵ (прим. С. Б.)

Елоквенција, сматрана обједињујућом и неопходном за све слободне уметности (*artes liberales*), нашла је своје чврсто упориште у образовном систему, у новом курикулуму *studia humanitatis*,⁴⁶ постајући чак идентификујућа карактеристика ренесансног хуманизма. О томе сведочи нова визија курикулума коју је дао хуманиста Пјетро Паоло Верђерио (Pietro Paolo Vergerio, око 1368–1444), аутор једног од првих педагошких трактата *О племенитим обичајима и слободним студијама адолесцената (De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae*, око 1402).⁴⁷ Верђерио је на следећи начин истакао елоквенцију у поређењу са другим дисциплинама:

Из моралне филозофије ми учимо шта је исправно чинити, док из историје изводимо примере које треба следити. (...) Уз ове две дисциплине, уколико не грешим, иде и трећа, елоквенција, која је такође друштвена наука. (...)

⁴³ Gray, „Renaissance Humanism“, 500, 503.

⁴⁴ Warren Kirkendale, „Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach“, *Journal of the American Musicological Society*, 32, No. 1, 1979, 19.

⁴⁵ „Francis Petrarch: Letter to Tommaso Messina“, у: *Renaissance Debates on Rhetoric*, уредио и превео Wayne A. Rebhorn (Ithaca, London: Cornell University Press, 2000), 16. (Цитат превела С. Б.)

⁴⁶ *Studia humanitatis* или „хуманистичке науке“ обухватају јасно дефинисан круг дисциплина који су сачињавали граматика, реторика, историја, поезија и морална филозофија. Проучавање сваке од њих укључивало је читање и интерпретацију стандардних античких аутора. Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought: the Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*, New York, Harper and Brothers, 1961, 10.

⁴⁷ Пол Грендлер наводи податак да је ово најчешће копиран и штампан ренесансни педагошки трактат до трактата Еразма Ротердамског (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1466–1536). Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 118.

Елоквенција, уместо тога, учи како говорити елегантно, достојанствено, са циљем да се мноштву освоје срца.⁴⁸

Ова тежња је потекла, дакле, у Италији са ослоном на два кључна тока. С једне стране, она је са собом носила страст према убедљивом изражавању. Учени, свестрани људи, познати као хуманисти,⁴⁹ нису више били задовољни средњевековним говорништвом које је било логичко пре него убедљиво, са ограниченим интересовањем за стил и као такво одбацивало је класичну реторичку фузију мишљења и израза.⁵⁰ Са друге стране, описана тежња је подстакла потребу да се у оквиру образовног система оживи програм имитације великих античких узора, као одговор на сувише прескриптиван и рестриктиван приступ реторици у средњем веку где су задржани само изоловани реторички елементи (нпр. дефиниције стилских фигура) и делови који су доприносили вештинама као што су проповедање, писање писама (*ars dictaminis*), поезија и меморисање.⁵¹ Отуда хуманистичка иницијатива за проналажењем и проучавањем аутентичних дела класичне антике. Тако је, поред открића великог броја Цицеронових говора и коментара,⁵² значајан корак напред начињен 1416. године када је италијански писац и хуманиста Пођо Браћолини (Poggio Bracciolini, 1380–1459) открио комплетан текст Квинтилијановог *Образовања говорника*. Ово дело, које је у средњем веку било познато само по фрагментима, имало је снажан утицај у ренесанси у погледу техничке реторике и едукације. Године 1421. бискуп

⁴⁸ Исто, 118.

⁴⁹ Реч „хуманиста“ (*humanista*) суштински је именовала особу која се бавила „хуманистичким наукама“ и утемељена је с краја XV века. Интересантно је да су се хуманисти пре тога међусобно називали „философима“, често „песницима“ а најчешће „ораторима“. Овим се истицала њихова жеља да буду познати као „људи од елоквенције“, пре него неко ко се бави подучавањем или говорничком праксом. „Оратор“ је могао имати политичку или црквену каријеру, или је време проводио у окупљањима са другима, проучавању, писању или подучавању. Он је могао да пише поезију или би се бавио историјом, коментарисао класичне текстове, састављао трактате о моралу или политици, или се посветио превођењу или издаваштву. Могао је обухватати мноштво оваквих послова. У суштини, хуманиста је био не-специјалиста, речју, универзалиста. Gray, „Renaissance Humanism, 500; Kristeller, *Renaissance Thought*, 122–123.

⁵⁰ Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 205, 207.

⁵¹ Исто, 205.

⁵² Наиме, 1415. године је у једном манастиру у Бургундији нашао откривен стари рукопис који је садржавао Цицеронове говоре међу којима су *Pro Roscio Amerino*, *Pro Murena*, *Pro Cluentio*, *Pro Milone* и *Pro Caelio*. Године 1416. пронађено је пет коментара Цицеронових говора, да би следеће 1417. године било откривено још осам потпуно непознатих говора: *Pro Caecina*, *Pro Roscio Comoedo*, *De lege agraria i-iii*, *Pro Rabirio perduellionis reo*, *In Pisonem* и *Pro Rabirio Postumo*. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 122; Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 198.

Ђерардо Ландријани (Gerardo Landriani) ставља на располагање Цицеронова дела *О говорнику*, *Говорник* (*Orator*, 46 п. н. е.) и *Брут* (*Brutus*, 46 п. н. е.), од којих је последњи до тада био потпуно непознат, а остали су постојали у фрагментима.⁵³

У периоду од 1470. до 1620. године, *Реторика за Херенија* и Цицероново младалачко дело *О инвенцији*, који су били у употреби током средњег века, достижу изузетно висок број издања. Два наведена дела штампана су здружено у чак сто четрдесет три издања, колико износи укупан број едиција *Реторике за Херенија*. Цицеронов дијалог *О говорнику*, који је током средњег века био у употреби само парцијално, у периоду од 1465. до 1610. године штампан је у сто тридесет три издања. О његовом значају сведочи податак да је, почев од његовог „открића“, ово дело инспирисало читав низ расправа о елоквенцији у наредна два века.⁵⁴ Цицероново кратко дело *Делови говора* (*Partitiones oratoriae*, 45 п. н. е.) достигло је чак сто педесет два издања до 1609. године, док се његова *Топика* (*Topica*, 44 п. н. е.), која је била добро позната у средњем веку судећи према сто четрдесет сачуваних рукописа, јавља још сто двадесет девет пута до 1620. године. Цицеронов говор *Брут*, којим се приказује историја римског говорништва, штампан је шездесет пута, док је слика савршеног говорника предочена његовим *Говорником* умножена осамдесет два пута.⁵⁵ Према томе, латинска техничка реторика и Цицеронова дела заменили су средњевековне реторичке уџбенике. Цицерон, а касније и Квинтилијан, постављени су као стандард, модел, врховни узор ученицима како треба писати и говорити. Овим текстовима и њиховом имплементацијом у систем едукације у ренесансној Италији започиње владавина реторике која ће трајати наредна два века.

Ренесансна библиографија о реторици садржи поново штампана издања и преводе античких трактата, коментара, говора и писама али и дела о реторици средњевековних и нарочито ренесансних аутора.⁵⁶ Неки од нових аутора,

⁵³ Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 122; Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 198.

⁵⁴ Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 199.

⁵⁵ Peter Mack, *A History of Renaissance Rhetoric, 1380–1620* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011), 13–23.

⁵⁶ James J. Murphy, „Rhetoric in the Earliest Years of Printing“, *Quarterly Journal of Speech*, 70 (1984), 1–11. Продукцију и дифузију реторичке литературе знатно је убрзало откриће штампарске технике покретног типа 1450. године у Мајнцу. Већ 1465. године широм Италије овом штампарском техником у етар се отиснула невероватна количина нових књига међу којима је и прво издање Цицероновог дијалога *О говорнику*. Kristeller, „Humanism“, 117.

претендујући на свеобухватнији приступ реторичкој вештини, достигали су задивљујућу дужину.⁵⁷ Према истраживању Џејмса Церома Марфија који се ангажовао у прикупљању укупне примарне библиографије о реторици у распону од 1400. до 1700. године, стоји закључак да она досеже квантитет од 1000 аутора и чак 2500 књига.⁵⁸ Уколико је сваки текст просечно издат у 1000 копија и ако је сваку копију читало од једног до групе читалаца, као што је то био случај са школским примерцима, онда добијамо укупан збир од неколико милиона Европљана који су искусили реторичко знање.⁵⁹

Реторика је у ренесанси стремилa елоквенцији са великим ентузијазмом. У прилог томе говоре врсте заступљених књига о реторици. Оне разоткривају тежњу према средствима *елокуције* за које се веровало да доводе до убедљивости и коначно до покретања емоција код слушалаца. Брајен Викерс је запазио да од четири врсте књига о реторици које су биле у оптицају у XVI веку, чак три дају више простора за фигуре *elocutio*.⁶⁰ У распону од 1380. до 1620. године штампано је око 460 издања античких трактата (*Реторика за Херенија и Образовање говорника*) и специјализованих приручника који садрже опсежне делове о тропима и фигурама.⁶¹ На снази је и хиперпродукција у овој области: Јоанес Сусенбротус (Joannes Susenbrotus, 1484/1485–1542/1543) је пописао 140 фигура, доказано је да је Виљем Шекспир (William Shakespeare, 1564–1616) познавао 200,

⁵⁷ Тако, дело *Retorika* из 1559. године Фирентинца Бартоломеа Кавалкантија (Bartolomeo Cavalcanti, 1503–1562) броји 550 страна, док је француски језуит Никола Кусен (Nicholas Caussin, 1583–1651) своје дело *O duhovnoj i svetovnoj elokvenciji (De eloquentia sacra et humana, 1619)* конципирао на више од 1000 страница. Wayne A. Rebhorn, „Introduction“, у: *Renaissance Debates on Rhetoric*, 1.

⁵⁸ James J. Murphy, „One Thousand Neglected Authors“, у: *Renaissance Eloquence: Studies in Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, уредио James Jerome Murphy (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983), 20–36; Brian Vickers, „On the Practicalities of Renaissance Rhetoric“, у: *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, уредио Brian Vickers (Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982), 133.

⁵⁹ Vickers, „On the Practicalities of Renaissance Rhetoric“, 133.

⁶⁰ Категорије реторичких књига у XVI веку су следеће: (1) *цицеронске*, које проучавају свих пет процеса, (2) *рамистичке*, које су у фокусу имале последња три реторичка процеса, (3) *елокуцијске*, које се баве искључиво трећом реторичком категоријом и (4) *формуларне*, које се баве предреторичким вежбама или методама *progymnasmata*. Vickers, „On the Practicalities of Renaissance Rhetoric“, 136.

⁶¹ Томе треба додати и огроман број граматика које су укључивале део о тропима и фигурама. Mack, *A History of Renaissance Rhetoric*, 208.

док *Thesaurus Rhetoricae* (1599) Ђованија Батисте Бернарда (Giovanni Battista Bernardo) садржи чак 5000 реторичких поступака.⁶²

Надаље, реторика је снажно преплавила све нивое образовног система и нашла своје место међу језичким наукама од основног до универзитетског курикулума. Иако је основни ниво у оквиру латинских школа био суштински припремни и односио се на учење граматичких правила, данас постоје назнаке да су се ђаци не само на средњем нивоу већ и у ранијем периоду образовања упознавали са реторичким фигурама. Један од показатеља јесте чињеница да су граматички приручници из тог периода обухватили део који се бавио тропима и фигурама.⁶³ Процес учења је био мукотрпан и сводио се на мноштво понављања основних граматичких правила, дефиниција и реторичких поступака.⁶⁴ Ученици су морали да знају назив фигуре, дефиницију и начин примене. Потом се прелазило на читање класичних текстова. Учитељи су били обучени да указују на примену одређених тропа и фигура које су ученици записивали у бележницу. Судећи по садржини граматичких приручника и описаној пракси учења, Питер Мек је закључио да су ђаци морали да познају фигуре пре преласка на читање и анализу текстова.⁶⁵ Шта више, многе књиге су се штампале са означеним фигурама као нека врста помоћног материјала.⁶⁶

Дакле, историјски гледано, одбацивање и занемаривање традиције *elocutio*, која је недвосмислено задирала у све нивое образовања, представљало би поништавање целокупног образовног система и огромног броја штампаних књига, што би значило да се тиме запостаља највиталнији део ренесансне историје и културе.

⁶² Vickers, „On the Practicalities of Renaissance Rhetoric“, 137.

⁶³ Mack, *A History of Renaissance Rhetoric*, 210.

⁶⁴ Педагошки приступ сваком предмету у ренесансни био је идентичан. У првом кораку предмет је морао бити подељен на најмање делове тог знања, а уследило би овладавање њима кроз мноштво понављања. Потом би се учило повезивање тих делова у целину. Дакле, основно педагошко убеђење полази од веровања да се преко овладавања малим деловима може постићи раумевање целине. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 409.

⁶⁵ Mack, *A History of Renaissance Rhetoric*, 210.

⁶⁶ Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 257–260; Mack, *A History of Renaissance Rhetoric*, 209–210.

г. Поезија и реторика

Са чврстим упориштем у образовном систему, реторика се позиционирала као основни метапоетички принцип. Управо је та традиција, установљена на линији реторика-поетика, а према којој се реторика прихватала као основна композициона вештина овладавања специфичнијим поетским или прозним захтевима, начинила од учитеља не само књижевне критичаре, већ и књижевне теоретичаре, дакле, ауторе поетских трактата.⁶⁷

Позиција реторике као метапоетике доводи до реторизације читавог низа дела о поетској вештини. Реторички апаратус се термилошки прилагођавао и ревидирао, што није утишало основну тежњу да реторичке композиционе фазе сачињавају темељ поетског креативног процеса. Реторизација поетске теорије односила се на теорију о три стила и језик који је прикладан њима, затим на избор речи, фигура и топоса, као и на критичко читање и анализу поезије помоћу реторичких алатки, уважавајући концепте *inventio*, *dispositio* и *elocutio*. Тако је Бернард Вајнберг у једном неформалном прегледу књижевно-теоријских трактата у периоду ренесансе побројао чак 40 књижевних критичара који су се руководили трима реторичким категоријама.⁶⁸

Чврста спона између реторичке и поетске теорије била је зачета још у антици и опстала је током средњег века са нагласком на прескрипцији. Говорећи о *canzoni* у недовршеном трактату *О народном језику* (*De vulgari eloquentia*, око 1302–5), Данте Алигијери (Dante Alighieri, 1265–1321) је истицао да „језик великих песника регулише вештина“, те даље упућује на оно што назива „правилно виђење поезије, која није ништа друго већ реторичка композиција са

⁶⁷ James J. Murphy, „Poetry without Genre: The Metapoetics of the Middle Ages“, *An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 11 (1979), 4.

Шта више, од Аристотелове *Реторике* и *О песничком умећу* преко средњег века, латентна реторичка база била је намењена и прозном и поетском стваралаштву. Тако је, на пример, Јоханес из Гарландије (Johannes de Garlandia, око 1190–1270), професор паришког универзитета, у трактату насловљеном као *Poetria* (прва половина XIII века) укључио и *poetria* и *dictamen*. Акцентоване заједничког реторичког извора може се видети и на примеру француске књижевне теорије XV века, где је (световна) поетска теорија називана *seconde rhétorique*, док су трактати о прозном стилу често носили назив *première rhétorique*. Анализе средњовековних трактата према реторичким категоријама видети у: Charles S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400): Interpreted from Representative Works* (New York: The Macmillan Company, 1928).

⁶⁸ Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Наведено према: Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 279.

музиком.⁶⁹ На линији са поменутиим реторизираним поетским теоријама налази се и трактат *De arte poetica* (1517) италијанског хуманисте, бискупа и познаваоца латинске поезије, Марка Ђиролама Виде (Marco Girolamo Vida, око 1485–1566), који прве две књиге посвећује *инвенцији* и *диспозицији*, док се у целокупној трећој књизи бави *елокуцијом*.⁷⁰ Ипак, трактати овог типа имали су заједничку црту да наглашавају обрасце и декорацију као песничке вештине. Метапоетички апаратус је теоријски третиран као декоративна одежда поетске идеје.

Епидеиктика, која доминира поетском традицијом, временом доводи не само до пролиферације реторичких, дакле, метапоетских средстава, већ и до њихове све заступљеније функционализације, нарочито у поетским теоријама XVI века. О изражајним средствима метапоетске елокуције расправља се са позиције њихове функционалне примене у односу на стил, али и у односу на циљеве, при чему концепт *patos-movere* представља поље нарочитог и све интензивнијег интересовања. На антички *movere* подсетио је италијански хуманиста и песник Ђовани Понтано (Giovanni Pontano, 1427–1503), који је циљ песника видео у томе да покрене и поведе слушаоца, док је италијански критичар Гијасон Деноре (Giason Denores, 1530–1590) указао на значај поетских средстава записавши: „уколико песник жели да покрене страсти, он мора обратити пажњу на ’орнаменте’ и ’фигуре’”.⁷¹ Песник је био тај чији је стил са сигурношћу побуђивао осећања и страсти (*passion*), зарањајући дубоко у реторичко извориште у потрази за експресивним ресурсима. Тако је Викерс размотрио италијанске, француске и немачке ауторе XVI века и изнео закључак да је поезија „кроз примену реторичких фигура у том периоду виђена као јемство за побуђивање емоција, са обавезним референцама на Цицерона и Квинтилијана”.⁷² У преиспитивању односа између стила, украса и циљева, издваја се високи стил у оквиру којег је била дозвољена примена свих фигура како би се постигао најдејственији учинак. Ту су највиши статус имале *figurae sententiae* или *les grandes figures*, како су их називали у француској поетској теорији, које су, на пример, обухватале *exclamatio*, *apostrophe*, *impercatio*, *aposiopesis*, *prosopopoeia*, као и све типове

⁶⁹ Наведено према: Murphy, „Poetry without Genre“, 3.

⁷⁰ Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, 90–91.

⁷¹ Наведено према: Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 279.

⁷² Наведено према: Исто, 282.

визуелних репрезентација.⁷³ Према томе, одговарајући реторички апаратус у оквиру поетске теоријске мисли сазрева и јача своју позицију, од орнаментарне поетске одежде ка функционалној, експресивној улози, антиципирајући, тако, развој свести о функционализацији музичких средстава у дискурсима о музици, специфично о контрапункту.

⁷³ Исто, 279, 492–493.

ДРУГИ ДЕО

УТИЦАЈ РЕТОРИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ РЕНЕСАНСЕ

Баш као што су старији [композитори, прим. С. Б.], међутим, били наклоњени умешним и замршеним пропорцијама, модерни [композитори] више труда улажу у лепоту благозвучности [*euphoniae*] и нарочито су пажљиви и марљиви у поставци текста: они би га правилно уклопили према тоновима и чинили би то са циљем да изразе значење беседе [*orationis*] и њених појединих афеката [*affectus*] што је могуће прикладније.

Херман Финк⁷⁴

1. На путовању од квадравијума до тривијума

Подела Хермана Финка (Hermann Finck, 1527–1558) на старије и новије композиторе, дакле, на оне који су заокупљени математичким пропорцијама и оне који музику обликују према тексту вођени реторичким начелом о прикладности између текста и музике са усмерењем према звуку као чулном доживљају, указује на примордијално двојство у музици, као и на промену позиција у оквиру тог двојства. Како математичке, рационалистичке теорије засноване на суду разума (*iudicum rationis*) нису подржавале резултате у пракси и нису биле солидан ослонац за суд слушања (*iudicum aurium*) приликом тумачења звучних појава у музичкој композицији, током ренесансе се јавља потреба за новом основом у музичко-теоријској мисли која је, на темељу звука самог, налазила свој ослонац у реторичкој и поетској теорији. Реч је о померању на нова тежишта, ремапирању дискурса о музици,⁷⁵ „игри истакнутих места“,⁷⁶ у оквиру традиционалног, дистанцираног и хијерархијског односа између *музичуса* (*musicus*) и *кантора* (*cantor*), дакле, теоријског промишљања о музици и изучавања музичке праксе.

⁷⁴ Hermann Finck, *Practica musica*, 1556. Наведено према: Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*, Musicological Studies and Documents, XXXX (Neuhausen, Stuttgart: Hänssler-Verlag за American Institute of Musicology, 1986), 161.

⁷⁵ Термин „ремапирање“ наведен је према: Leslie Blasius, „Mapping the Terrain“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 27.

⁷⁶ Наведено према: Filip Vendriks, *Muzika u renesansi*, prevela Ana Stefanović (Beograd: Clio, 2005), 8.

Корени наведеног двојства између музичке теорије и праксе, суда разума и суда слушања, *рација* (*ratio*) и *сензуса* (*sensus*), сежу дубоко до антике. С једне стране, питагорејска философија, утемељена на веровању да се познавањем броја прониче у разумевање ствари, обезбедила је веру у математичка, рационална објашњења звучних појава заснованих на пропорцијама, прорачунима и акустици.⁷⁷ Питагорејски *ratio*, разноврсним надоградњама у правцу митске приче и астрологије, добија ново обличје у концепту хармоније сфера,⁷⁸ где *ratio* прераста у *speculatio*, чиме се допринело не само већој херметичности музичке теорије, већ и продубљивању понора између музике као теорије и музике као звука. Ова поларност додатно је учвршћена у теорији Боетија (Anicius Manlius Severinus Boethius, 480–524/525), поделом музике на *mundanu*, *humanu* и *инструменталис* (*musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*). С друге стране, својеврсни антипод питагорејској философији успостављен је у теорији Аристоксена из Тарента (Ἀριστόξενος, 4. век п. н. е.). На темељу учења свог учитеља, Аристотела, који је заступао одбојан став према питагорејцима, Аристоксен је у музичком трактату *Елементи хармоније* (*Elementa harmonica*) поставио својеврсну равнотежу између суда разума и суда слушања. У том светлу он износи мишљење да за мерење консонантног интервала није неопходно

⁷⁷ Питагора са Самоса (Πυθαγόρας ο Σάμιος, око 580/572 п. н. е. – око 500/490 п. н. е.) одредио је музику као једну од погодних области за утемељење своје философије. Експериментишући на музичком инструменту, монокорду, запазио је да висина тона зависи од дужине жице, те да су музички интервали саздани од одређених математичких пропорција. Тако је извео закључак да се основни интервали могу дефинисати помоћу прва четири природна цела броја. Наиме, интервали кварте, квинте, октаве, дуодециме и квинтдециме имају пропорције 4:3, 3:2, 2:1, 3:1, 4:1. Њих формирају бројеви *тетраде* (*τετρακτύς*) у оквиру декаде, јер, наиме, сви бројеви *тетраде* у збиру дају број десет (1+2+3+4=10). Thomas J. Mathiesen, „Greek Music Theory“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 114–116.

⁷⁸ Реч је о маштовитим надоградњама Платона (Πλάτων, 427–347 п. н. е./, „Мит о Еру“ из *Државе* /*Πολιτεία*/ и дијалог *Тимаж* /*Τίμαιος*/), Цицерона („Сципионов сан“ /*Somnium Scipionis*/ из *Републике* /*De re publica*/), Никомаха (Νικόμαχος, 60–120 н. е.), Макробијуса (Macrobius Ambrosius Theodosius, рани V век, коментатор *Сципионовог сна*) и других. У наведеним изворима, развија се богат дискурс око научне стране питагорејства, често уобличен у митску причу којом се обухвата дескрипција „хармоније сфера“ и модел за креирање „душе универзума“ (платонистичке и неоплатонистичке интерпретације), уз успостављање парадигме између тонова и планета, тонова и сирена (Платон, „Мит о Еру“) или муза, усваја се геоцентрични поредак планета, а укључују се и четири елемента тела универзума (ватра, ваздух, вода и земља). На темељу античке традиције, средњевековни теоретичар Боетије установиће две теорије о космичкој хармонији. Прва се заснива на слици лире, музичког инструмента на којем су грчки називи музичких тонова повезани са планетама, док друга представља објашњење стварања звука покретима небеских сфера. Vendriks, *Muzika u renesansi*, 72; Claude V. Palisca, „Harmonies and Disharmonies of the Spheres“, у: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 163.

прибегавање нумеричким својствима, већ се треба обратити слушном опажању при чему се не искључују интервенције разума.⁷⁹ Тако се интересовањем за звук и чулни доживљај, промишљањем о слушном искуству, напоредо са питагорејском линијом у музичкој теорији, развија суд слушања као аналогон музичкој пракси.

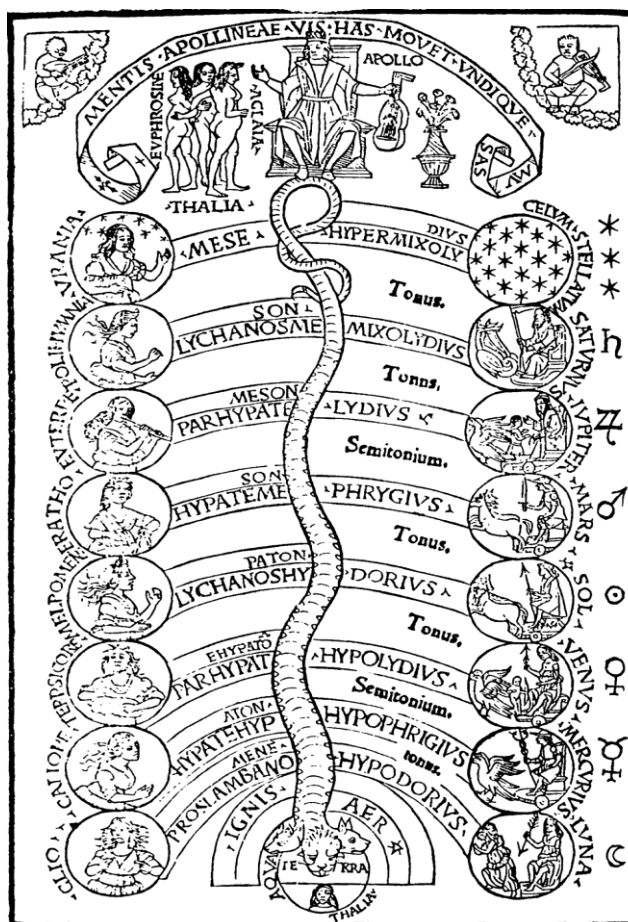
Раздвојеност теорије и праксе у промишљањима о музици током ренесансе неће бити новина, али се исто тако неће задржати ни њихова претходна међусобна позиција. Ренесансна мисао о музици је обележена не радикалном већ иницијалном променом тежишта са *рација* на *сензус*, са теорије на праксу, праћено трансгресијом музике као дисциплине квардивијума у дисциплину тривијума, у потрази за новим моделом који ће подржати музичко стваралаштво.

Када је реч о спекулативној традицији у ренесанси, концепт хармоније сфера је широко прихваћен али и надограђен у складу са хришћанским мистицизмом. Тако је у трактату *Декларација о музичкој дисциплини (Declaratio musicae discipline, 1430–1435)* Уголина из Орвијета (Ugolino da Orvieto, 1380–1457) *musica mundana* представљена као огранак више хармоније коју изграђују анђели. На тој, вишој, анђеоској хармонији темеље се космичка, хумана и инструментална музика где се развијају пропорције, интервали, спојеви консонанци, сагласност тонова и друго. Његов савременик, Ђорђо Анселми (Giorgio Anselmi, пре 1386–око 1440/43), у трактату *О музици (De musica, 1434)*, дао је додатни значај хришћанској парадигми, стављајући у везу планете и анђеле. Иако је покушао научно да објасни како се производи звук, он остаје на подручју мита спекулишући о томе које сфере, зависно од брзине кретања, емитују звук.⁸⁰ Фузија хришћанског и традиционалног, дакле, хришћанског и античког, али на неки начин и теоријског и практичног, уз додатне утицаје Марсилија Фићина (Marsilio Ficino, 1433–1499), преводиоца и коментатора Платоновог *Тимаја*, и шпанског теоретичара Рамиса де Парехе (Bartolomé Ramis de Pareja, око 1440–око 1500), отелотвориће се у чувеној слици космичке хармоније Франкинуса Гафуријуса (Franchinus Gaffurius, 1451–1522). Значај представљања космичке хармоније овог теоретичара огледа се у споју многих до тада спорадично повезиваних елемената. Тако су музе, планете, називи тонова лествице и модуса, затим зодијачки знакови, богови и богиње, али и поједини музички инструменти

⁷⁹ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 38.

⁸⁰ Palisca, „Harmonies and Disharmonies“, 164–166.

(лира да брачо и лаута), репрезентовани веома украшеним монокордом (*chordotonus* – како га је назвао Гафуријус). Његова кључна нит представљена је телом троглаве змије која спаја небеско и земаљско, што указује на приближавање космичке и инструменталне хармоније.⁸¹ (Слика 1)



Слика 1: Франкинус Гафуријус, насловна страна трактата *Музичка пракса* (1496)

Томе у прилог говори и запажање Клода Палиске да је слика једнако прикладна за два Гафуријусова трактата која обухватају управо ове области: *О хармонији музичких инструмената* (*De harmonia musicorum instrumentorum*, 1518) и *Музичка пракса* (*Practica musicae*, 1496).⁸² Тако се у процесу ремапирања

⁸¹ Исто, 173.

⁸² Клод Палиска је запазио да се трактат *О хармонији*, објављен 1518. године, неколико пута помиње у трактату *Музичка пракса*, који је објављен раније, 1496. године. Према томе, без обзира на датуме објављивања, трактат *О хармонији* је настао пре *Музичке праксе* и највероватније је био у оптицају као рукопис. Из тога Палиска изводи закључак да је чувена слика настала за трактат *О хармонији*, да би потом била постављена на почетку *Музичке праксе* као илустрација. Palisca, „Harmonies and Disharmonies“, 174; „Franchino Gafori: From *De harmonia musicorum*

музичко-теоријског дискурса, Гафуријусова илустрација концепта хармоније, с једне стране, показује као традиционална, митска и спекулативна, док, с друге стране, приказује приближавање традиционално дистанцираних дискурса о музичкој теорији и пракси.

Однос између теорије и праксе додатно разјашњава сам Гафуријус у посвети Лодовику Марији Сфорци (Lodovico Maria Sforza, 1451–1508), Војводи од Милана, на почетку трактата *Музичка пракса*:

(...) музика није, попут осталих учених дисциплина, пука спекулативна тежња: она сеже изван [својих граница, прим С. Б.] до праксе (...) Не бих испунио своју дужност ако бих остао искључиво на пољу истраживања, служећи тако неколицини, без марљивог рада који је такође намењен општој добробити. (*Муз. пр.*, посвета: 5)⁸³

За Гафуријуса, као врсног познаваоца античке традиције промишљања о музици,⁸⁴ али и дугогодишњег капелмајстора у миланској катедрали, музичка теорија, иако примарна и доминантна, није била целовита и плодносна уколико се не примени у музичкој композицији, дакле, у пракси. У својој посвети упућеној Војводи, који је образован у хуманистичком духу, Гафуријус, у оквиру реторички уобличене похвале музици (*laudes musicae*), отворено упућује захтев за отварање музичке теорије, без обзира на њену изразито спекулативну садржину. Реч је о споју *eloquentia–supientia*, убедљивог начина говорења и мудрости, једној од најзначајнијих тврдњи хуманиста који су сматрали да сваки образован човек не сме одвајати мудрост од елоквенције.⁸⁵ Ако је мудрост у области музике заснована на *рацију*, на теоријском промишљању о музици, онда је хуманистички импулс према елоквенцији удахнут посредством реторичких античких аутора, одшкринуо прозор према дискурсима о музичкој пракси.

instrumentorum opus“, у: *Source Readings in Music History*, главни уредник Leo Treitler, The Renaissance, III, уредили Oliver Strunk и Gary Tomlinson, друго ревидирано издање (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 112.

⁸³ У раду је коришћен следећи извор: *The Practica musicae of Fanchinus Gafurius*, превео и уредио Irwin Young (Madison, Milwaukee, London: The University of Wisconsin Press, 1969). За наведено Гафуријусово дело користиће се скраћеница *Муз. пр.* уз ознаке које садрже нумерацију књиге и главе.

⁸⁴ Детаљније о ревитализацији античких музичких извора код Гафуријуса видети у: Claude V. Palisca, „The Rediscovery of Ancient Sources“, у: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 23–50.

⁸⁵ Paul O. Kristeller, „Humanism“, у: *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, уредили Charles B. Schmitt, Quentin Skinner и други (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 122–123.

Скоро две деценије пре објављивања Гафуријусове илустрације хармоније сфера у трактату *Музичка пракса* (1496), Јоханес Тинкторис у својој *Књизи о умећу контрапункта* (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) пориче постојање небеске хармоније:

Не могу да ћутећи пређем преко тога да су многи философи као што су Платон, Питагора [Πυθαγόρας, 580–497 п. н. е.], и њихови следбеници, Цицерон, Макробијус, Боетије и наш Исидор [Isidoro de Sevilla, око 560–636], веровали да се звездане сфере ротирају по правилима хармонске модулације, односно посредством конкорда различитих консонанци (...) НепокOLEбљиво сам сагласан са Аристотелом и његовим коментаторима, као и са нашим скорашњим философима,⁸⁶ који су најјасније доказали да не постоји ни реални нити потенцијални звук на небу. Из тог разлога, никада ме не могу убедити да су музичке консонанце, које се не могу сачинити без звука, створене покретима небеских тела.⁸⁷

Овај музички теоретичар и композитор, који је отворено одбацио било какво спекулисање око стварања звука кретањем музичких сфера, приказао је радикално другачији приступ музици. Ипак, Тинкторисов дискурс о музици је пре математички оријентисан у погледу метричких пропорција, система који је требало да омогући лакше представљање пропорцијских односа између тонова.⁸⁸ Поред тога што је познавање пропорција сматрао веома важним за сваког образованог композитора,⁸⁹ овај аутор је такође истицао улогу слушања и слушног утиска које даље разврстава у пријатне и опоре.⁹⁰ Међутим, овде се суд разума (*iudicium rationis*) не препознаје у смислу питагорејског броја, већ је заступљен са циљем да подржи суд слушања (*iudicium aurium*).⁹¹ Према томе,

⁸⁶ Иако Тинкторис не именује философе свога времена који негирају постојање небеске хармоније, Палиска је утврдио да се ради о интелектуалцима чије су активности биле везане за арагонски двор у Напуљу. Најчувенији од свих био је Ђовани Понтано (Giovanni Pontano, 1426–1503), истакнути опонент фирентинског неоплатонизма. Премда се бавио астролошким и астрономским темама, он није узео у разматрање музику сфера, „као да она није била вредна његове пажње“. Ипак, најранији хуманиста који је порицао постојање небеске хармоније је Колучо Салутати (Coluccio Salutati, 1331–1406). Премда Тинкторис највероватније није био упознат са недовршеним и необјављеним трактатом *De laboribus Herculis*, Салутати је значајан јер је покренуо процес научног испитивања метафизичке доктрине уместо њеног једностраног прихватања. Palisca, „Harmonies and Disharmonies“, 183–185.

⁸⁷ Наведено према: Claude V. Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, у: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 19.

⁸⁸ Albert A. Seay, „The ‘Proportionale musices’ of Johannes Tinctoris“, *Journal of Music Theory*, 1 (1957), 23.

⁸⁹ „Johannes Tinctoris: *Proportionale musices*“, у: *Source Readings in Music History, Renaissance*, III, 15.

⁹⁰ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 36.

⁹¹ Исто.

позиција музичке теорије код Тинкториса не огледа се у хијерархијском надилажењу музичке праксе, већ се пре темељи на тежњи за успостављањем њихове међусобне равнотеже.

На линији са Тинкторисовим основним ставом налази се и Фра Мауро (Fra Mauro da Firenze, 1493–1556), фирентински хуманиста, математичар, астроном, оргуљаш и музички теоретичар, који у свом рукопису из 1541. године пориче да је чујна хармонија могућа као резултат универзалне хармоније.⁹² Први објављени музички писац који се бавио побијањем везе између чујне и нечујне музике био је Франциско де Салинас (Francisco de Salinas, 1513–1590). У трактату *О музици књига седма* (*De musica libri septem*, 1577). Овај шпански теоретичар и оргуљаш је троделну боетијевску поделу подредио новом, дводелном критеријуму, суду разума и суду слушања. Категорије нечујне музике, „мундана“ и „хумана“, не само да су описане као зависне искључиво од суда разума, већ их Салинас не сматра музиком уопште, оснажујући, тако, звучни аспект музике у односу на рационални.⁹³

Поред тога што Аристоксенова традиција бива све интензивније прихватана током XVI века, где се суд разума повлачи у корист суда слушања, додатни допринос научном и критичком сагледавању теорија о хармонији сфера дају математичари. Тако је италијански математичар, Ђовани Батиста Бенедети (Giovanni Battista Benedetti, 1530–1590) у *Књизи о различитим математичким и физичким спекулацијама* (*Diversarum speculationum mathematicorum & physicorum libri*, 1585) на основу чињеница да су небеска тела раздвојена и да их дели празнина, дошао до закључка да из тог разлога не могу да произведу звук. Поред тога, закључио је да се ни ротирањем небеског тела око сопствене осе не може добити звук, јер се тиме не покреће ни једно друго тело. Коначно побијање теорије о музичкој хармонији сфера Бенедети даје посредством анализе брзине, величине и поретка небеских тела. Иако признаје да је њихов поредак савршен, он не садржи ништа заједничко са музичким пропорцијама, било да су оне консонантне било дисонантне.⁹⁴

⁹² Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, 19.

⁹³ Palisca, „Harmonies and Disharmonies“, 186.

⁹⁴ Vendriks, *Музика у ренесанси*, 74.

Описана интересовања за звук и праксу као и трагање за новим моделима мишљења увешће дискурс о музици у турбулентан период, када ће доћи до преиспитивања њене позиције као првенствено контемплативне дисциплине математичког квадривијума (аритметика, геометрија, астрономија).⁹⁵ Тако, италијански хуманиста, Ђорџо Вала (Giorgio Valla, 1447–1500) још крајем XV века предлаже да се музика посматра као дисциплина која припада како математичким тако и природним наукама, односно, наукама које се обрађају природним чулима (слух, вид), као што је то случај са пропорцијом.⁹⁶ Рекло би се да овакав став не доноси битније новине јер се и даље потенцира подвојеност музике на теорију и праксу. Међутим, уочљив је помак који се огледа у приближавању ова два приступа музици најављујући померање тежишта са квадривијума на тривијум. О томе илустративно сведочи данас мало позната фреска из града Ле Пиј ан Вале (Le Puy-en-Velay), у области горње Лоаре на југоистоку Француске, која је настала још око 1500. године. У градској катедрали, испод дебелог слоја боје, откривена је сликовна представа седам слободних уметности аутора Жана Переала (Jean Perréal, око 1450–око 1530). Слободне уметности су приказане као богато одевене музе које седе на елегантним столицама са високим наслонима, свака у друштву свог следбеника, познате античке или библијске личности која се прославила у тој уметности. Ова фреска је значајна из најмање два разлога. Први разлог се темељи на диспозицији фигура. Судећи по томе, представник музике је недвосмислено позициониран међу језичким дисциплинама тривијума – граматиком, логиком и реториком – заузимајући своје место одмах до реторике. Поврх тога, ове дисциплине су уједно и просторно одвојене од представника математичких дисциплина квадривијума – геометрије, аритметике и астрономије – које су, међутим, пронађене само у фрагментима.⁹⁷ (Слика 2)

⁹⁵ У класичној антици, музика није била препозната као „лепа уметност“. Она је била контемплативна а не креативна дисциплина, те се у каснијим поделама које су се заснивале на античким узорима дуго задржала међу математичким наукама квадривијума. Музика ће се тек током ренесансе сврстати међу „конструктивне уметности“ (*arti fattive*) и то оне имитативне, уз друге „лепе уметности“ које су укључивале визуелни и вербални медијум као што су сликарство, скулпторство, плес и поезија. Claude V. Palisca, „A Natural New Alliance of the Arts“, у: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 335–337.

⁹⁶ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 52.

⁹⁷ Edward E. Lowinsky, „Scholarship in the Renaissance, Reports Presented at the Annual Meeting, January 26, 1963: Music“, *Renaissance News*, 16 (1963), 256–257.



Слика 2: Жан Переал, *Седм слободних уметности*: граматика, логика, реторика и музика, фреска (фрагмент)

Други разлог се заснива на сликаревој проицљивости јер је личности из давне прошлости представио ликовима истакнутих савременика. Граматику је представљао касноантички граматичар, Присцијан Цезарејски (Priscianus Caesariensis, око 500), који подсећа на Еразма Ротердамског (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1466–1536). Логика је припала Аристотелу као и грофу Лују од Луксембурга (Louis de Luxembourg, умро 1503). Реторику је заступао Цицерон, отелотворен у лику Канона Одена (Canon Odin, XV век), наручиоца ове фреске и чувеног говорника познатог по елоквенцији. Музика је репрезентована библијском фигуром ковача Товела (Постање, 4.22), у коме је препозната значајна сличност са великим композитором тог времена, Жоскеном де Преом (Josquin des Prés, око 1450–1521), о чијој су вештини усаглашавања музике и текста сведочили многи савременици.⁹⁸ (Слика 3)

⁹⁸ Исто, 257.



Слика 3: Жан Переал, *Седм слободних уметности* – фрагменти: граматика, логика, реторика и музика (с лева на десно)

Универзитетски курикулуми, обликовани према дисциплинама квадривијума и тривијума, показивали су слабост и немоћ да прате нове тенденције. Једна од последица јесте формирање академија у оквиру којих се неговао флексибилнији однос према дисциплинама. Иако је централну позицију имао *curriculum studia humanitatis* – који је обухватао граматiku, реторiku, историју, поезију и моралну философију – он није био искључив, о чему сведочи значајно интересовање за музику, нарочито у неформалним академским окупљањима.⁹⁹ Као резултат таквих курикулумских промена, Ђироламо Меј (Girolamo Mei, 1519–1594) и његови савременици стасавају као прва генерација музичких хуманиста чије се школовање није заснивало на математици, теологији и боетијевској метафизици, и који су више сродности видели између „реторике, поезије, говорништва и музике него између музике, математике и космологије.“¹⁰⁰ Године 1586., Ђулио дел Бене (Giulio del Bene, око 1540–1618), у понуди свог програма образовања камерати под називом *Академија узвишених (Accademia degli Alterati)* у Фиренци, предложиће премештање музике из квадривијума у тривијум. Он ће музику, уз поезију, груписати међу дисциплине старог тривијума – граматiku, реторiku и дијалектику – дисциплине које поседују заједничку моћ да покрену емоције:

⁹⁹ Италијанске академије које су испољавале интересовање за музику налазиле су се у Болоњи, Венецији, Матови, Ферари, Фиренци и Верони, док је у Француској позната париска *Академија поезије и музике*. Vendriks, *Muzika u renesansi*, 16–17.

¹⁰⁰ Claude Palisca, *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music*, 81. Наведено према: Blake M. Wilson, „*Ut oratoria musica in the Writings of Renaissance Music Theorists*“, у: *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, уредили Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 368.

(...) са овим циљем, ми можемо, посредством граматике, говорити добро и коректно (јер природно не поседујемо ову [способност, прим. С. Б.]), посредством реторике убедити и вољу људску довести где год желимо, а посредством музике научити да будемо добро уређени и конституисани у нашим мислима и да покренемо афекте ништа мање него што се то чини посредством реторике, као и да уживамо и уздижемо се у свакодневним покушајима којима подржавамо људске активности, и коначно, посредством поезије (...) кроз стихове, који су сматрани беседом богова, да изразимо идеје (...) и имитирамо афекте (...) и да уживамо и користимо их међусобно посредством ове тако угодне и прелепе уметности.¹⁰¹

Груписањем слободних уметности, Дел Бене не само што је приказао блискост музике са језичким дисциплинама, већ је успоставио још једну, ближу аналогију између реторике и музике, чиме је указао на ново тежиште, нову тачку ослонаца, како у музичком стваралаштву тако и у дискурсу о музици.

2. *Ratio versus contrapunctus*: О утицају преласка музике из квадравијума у тривијум на теорију о контрапункту

а. Рационалистичка питагорејска традиција и теорија о контрапункту

Полазећи од становишта да су теорија и пракса нераздвојиви, Франкинус Гафуријус и Ђозефо Царлино,¹⁰² аутори кључних и веома утицајних трактата о контрапункту,¹⁰³ суочавају се са несагласношћу између питагорејског ауторитета

¹⁰¹ Цит у: Claude V. Palisca, „A Natural New Alliance of the Arts“, 337–338.

¹⁰² Теорија и пракса су, попут Гафуријусове илустрације на насловној страни *Музичке праксе*, биле неодвојиве и за Царлина. Његов трактат *Основе хармоније* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) представља везу две традиције у музици, теорије и праксе, дакле, сцијентистичке музичке теорије и практичне теорије о контрапункту, чијим проблемима приступа у оквиру истог трактата. Управо та чињеница да је реч о једном, а не о два засебна трактата као код Гафуријуса, према запажању Палиске, указује на приближавање ова два аспекта музике током XVI века. Claude V. Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni harmoniche*, 1558, превели Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968), xii.

¹⁰³ Преводилац и уредник модерног издања Гафуријусове *Музичке праксе*, Ирвин Јанг, написао је у уводу издања из 1969. године да је Гафуријус „најплоднији и најобјављиванији писац свога времена“ (xviii), наводећи податак да је у периоду од 1496. до 1512. овај трактат достигао чак пет издања који су били у оптицају широм Европе, наредо с рукописом из 1483/84. године (xv). Он такође сматра да Гафуријусов утицај сеже дубоко у XVI век и касније, благодарећи мноштву аутора разних националности, од француског теолога и хуманисте Жака Лефевра (Jacques LeFèvre, 1450–1537) или Јакоба Фабера Стапулензиса (Jacob Faber Stapulensis, 1455–1536), до енглеског лаутисте Џона Дауленда (John Dowland, 1563–1626), који су цитирали, парафразирали и плагирали странице овог трактата (xv). Irwin Young, „Introduction“, у: *The Practica musicae of Fanchinus Gafurius*, xviii, xv.

и контрапунктске теорије. Како је питагорејски *ratio* имао своју позицију у самој контрапунктској теорији, у области о интервалима, тако се несагласност јављала у оквиру истог трактата једног аутора, што показује да није реч о сукобу мишљења који ће обележити музички дискурс друге половине XVI века, већ о процесу *ratio-sensus-ratio*, развоју који ће довести до преобликовања рационалног према звучном. У теорији о контрапункту, он се најјасније испољио у подели консонанца-дисонанца из два аспекта. Прво, терце и сексте, због своје пропорцијске сложености нису одговарале консонанцама, али је њихов значај у музичкој пракси изнедрио другачија тумачења као и промену њиховог односа према консонанцама. Друго, пропорцијска једноставност и савршеност кварте косила се са дисонантним звуком, нарочито у двогласу.

Премда је Гафуријус у трећој књизи *Музичке праксе* посвећене контрапункту, прилично наклоњен платонистичком концепту хармоније и природног поретка,¹⁰⁴ он уводи терце и сексте као ирационалне консонанце – ирационалне јер се не могу измерити рационално на „кордотонусу“ (*chordotonus*)¹⁰⁵ – и истиче да су управо ови интервали прикладни за контрапунктску дисциплину, те да је њихова консонантност произишла искључиво из угодног звука (*suavitas*, *Муз. пр.* III.1:124). Ипак, услед потребе да се пружи какво рационално тумачење, он даје објашњење да се из квинте, као

Царлинов трактат *Основе хармоније*, нарочито трећа књига која је посвећена контрапункту, представљао је камен темељац за образовање будућих композитора, јер су методу прихватили Царлинови савременици и следбеници који су је пропагирани и ширили и током XVII века. Године 1586., Ђовани Марија Артузи (Giovanni Maria Artusi, 1540–1613) редуковао је садржај у табеларној форми са незнатним изменама. Године 1588. Орацио Тигрини (Orazio Tigrini, око 1535–1591) припремио је резиме метода, што је постао распрострањен приручник. Током раног XVII века, Јан Питерсон Свелинк (Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562–1621) приредио је синопсис трактата на немачком језику, док су његови ученици, Матијас Векман (Matthias Weckmann, око 1616–1674) и Јохан Адам Рајнкен (Johann Adam Reincken, 1643–1722), између 1640. и 1670. године, сачинили верзије. Постоји и француски превод са примерима транскрибованим за лауту, што говори о вредности овог трактата и у првој половини XVII века. Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, ix–x.

¹⁰⁴ „Зато је велики Платон у VII књизи *Закона* веровао у сваку хармонију која је вешто уређена, иако јој недостаје милозвучност, то је далеко боље од оне која нема свој поредак.“ (*Муз. пр.* III.1:125)

¹⁰⁵ Премда је још Волтер Одингтон (Walter Odington, *Summa de speculatione musicae*, рани XIV век) увео „суперпартикуларне“ пропорције за велику и малу терцу (5:4, 6:5) уместо питагориних пропорција 81:64 и 32:27, а Рамис де Пареха (Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica*, 1482) је такву поделу представио на монокорду, Гафуријус је остао при ставу да су несавршене консонанце ирационалне јер их не подржавају једноставне питагорејске пропорције. Claude V. Palisca, „Consonance, §1“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), VI, 325.

средњег тона у оквиру октаве, могу извести бочним или супротним кретањем оба наведена ирационална интервала (*Муз. пр.* III.7:142).

Када је у питању кварта, Гафуријус је не наводи међу консонанцама (*Муз. пр.* III.2:125–131), иако се њена пропорција помиње у контексту питагорејске пропорционалне мере интервала (*Муз. пр.* III.1:123). Он је сматра дисонанцом како у двогласу (III.3:134) тако и у трогласу између звучно најнижих деоница (*Муз. пр.* III.6: 141), док је међу горњим гласовима консонантна (*Муз. пр.* III.5:140). Одбацујући њену пропорцијску савршеност, Гафуријус трага за рационалним објашњењем двоструке природе кварте и представља га посредством два тумачења. Прво тумачење укључује кварту као допуну квинте у оквиру октаве (*Муз. пр.* III.5:140, III.7:142), док друго тумачење Гафуријус темељи на боетијевској интерпретацији акустике,¹⁰⁶ тврдећи да су виши тонови, због живљих вибрација, слабији од нижих тонова, те да се дисонантност у нижим тоновима, стога, јасније чује (*Муз. пр.* III.6:141). Гафуријус је показао спремност да у оквиру теорије о контрапункту одступи од рационалистичке теорије и њену логику препусти угодном звуку. Међутим, када допушта да искуство и пракса управљају законима контрапункта, његова тумачења свега што је *suavitas* и даље су сува, неослобођена виших, супериорних закона који владају интервалима, звуком и музиком уопште.

Снажно упориште у рационалистичким теоријама имао је и Царлино. Објашњења која се односе на практичан аспект музике или контрапункт у трећој књизи трактата *Основе хармоније* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558), указују на некомпатибилност између математичких концепција, с једне стране, и звучних, практичних реализација, с друге стране, што је утицало на то да их Царлино прилагођава, чинећи уступке час на једној, час на другој страни. Он је трансформисао систем броја и пропорција што се уочава приликом објашњења класификације интервала на консонанце и дисонанце. Интервали или „елементи који сачињавају контрапункт“ (*Осн. хар.* III.3:6), објашњени су и класификовани према теорији која се заснива на веровању да се звук темељи на броју (*numero sonoro*). Суочавајући се са чињеницом да терце и сексте нису имале своје место у оквиру питагорејске *tempade* (*tetraktys*), он га трансформисао у *senario*, и тако

¹⁰⁶ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 30.

изводи пропорције свих примарних консонанци укључујући малу и велику терцу, док су мала и велика секста уврштене међу консонанце захваљујући објашњењу о дифузији на одговарајућу (малу или велику) терцу и чисту кварту.¹⁰⁷ Сходно математичкој поставци консонантних интервала, категорији дисонанци припали су интервали који садрже сложене пропорције (*Осн. хар.* III.24:45). Међутим, *senario* не решава проблем кварте нарочито када се испитује њена позиција као самосталног интервала у двогласу. Царлино је свестан разилажења између теорије и праксе, али чврсто заступа рационалистичко питагорејско становиште да је кварта консонанца, јер бројеви њене пропорције не прелазе број четири што је одлика свих питагорејских савршених консонанци (*Осн. хар.* III.6:15–16). Он чак оправдава самосталну појаву кварте у двогласу примером из мисе *L'homme armé sexti toni* Жоскена де Преа, композицијом која је настала барем пола века пре трактата.¹⁰⁸ (*Осн. хар.* III.5:12–15) Ипак, свестан њене двоструке природе, он покушава да ублажи став тврдњом да се кварта, заједно са квинтом налази „на пола пута између савршених и несавршених консонанци“, јер у поређењу са савршенством октаве, „остале консонанце нису тако савршене“ (*Осн. хар.* III.7:18, 17).

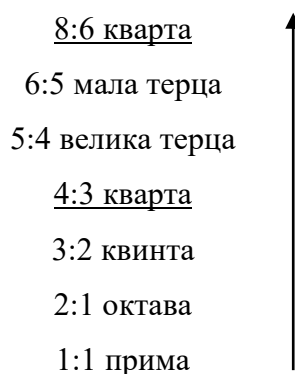
Ригидност Царлинове теорије о интервалима и њена некомпатибилност са композиционом праксом, још је евидентнија у правилима која овај теоретичар успоставља за сазвучја у вишегласним композицијама. Попут правила у двогласу, он их темељи на пропорцијама *сенарија*, при чему суседни интервали унутар сазвука треба да прате *природан поредак* (*ordine naturale*), по којем у дну сазвука стоје интервали са мањим бројевима у пропорцији, а следе они са већим бројевима. Како у том случају није могуће објаснити уобичајену појаву у вишегласној пракси да се кварта успоставља између виших деоница уколико је испод ње терца, јер, према *природном поретку*, кварта (4:3) има савршенију пропорцију од велике (5:4) и мале терце (6:5), Царлино прибегава двоструком тумачењу интервала кварте, придодавши пропорцију 8:6.¹⁰⁹ (Шема 1)

¹⁰⁷ *Numero senario* за Царлина представља извор нечујне (*musica animistica*) и чујне музике (*musica organistica*). Поделом жице на 2, 3, 4, 5 или 6 делова добијају се следеће примарне консонанце: 2:1–октава, 3:2–квинта, 4:3–кварта, 5:4–велика терца и 6:5–мала терца (*Осн. харм.* I.15). Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, xv.

¹⁰⁸ Година настанка Жоскенове мисе *L'homme armé sexti toni* није утврђена до данас, али се сматра да је ово дело компоновано пре 1500. године.

¹⁰⁹ Реч је о двоструко увећаној пропорцији 4:3.

Шема 1: Царлинов природан поредак интервалских пропорција



Из тога изводи правило да је сазвук а-це-еф (а-це мала терца /6:5/ и це-еф чиста кварта /8:6/) бољи од це-е-а (це-е велика терца /5:4/ и е-а чиста кварта /8:6/), јер, у другом случају, велика терца и чиста кварта не чине суседне пропорције према природном поретку (III.60:192). Међутим, из таквог тумачења вишегласног контрапункта произилази следећа нелогичност: сазвук це-еф-а (це-еф чиста кварта /4:3/ и еф-а велика терца /5:4/) сматра се пожељним јер се оваквом комбинацијом интервала прати природан поредак (III.60:192–3), упркос томе што у композиционој пракси XVI века сазвук са квартом између најниже и неке више деонице није самостално сазвучје. То потврђује и сам Царлино истакавши да је примена сазвука у којем је (велика) терца изнад кварте „слабо прихваћена од стране музичара,“ (III.61:193), те још једном разоткрива некомпатибилност своје теорије са композиционом праксом.

О значају односа између разума и чула, дакле, између музичке теорије и теорије о контрапункту, и у ужем смислу, између рационалистичке питагорејске теорије, с једне, и контрапунктске теорије, с друге стране, говори чињеница да овом темом Царлино апотеотички крунише целокупни трактат. У последњем поглављу са боетијевским називом, „Чула су варљива, а расуђивање не би требало да се ослања искључиво на њих, већ треба да буде праћено разумом“, ¹¹⁰ аутор каже следеће:

¹¹⁰ Наслов овог поглавља има великих сличности са једним насловом из Боетијевог трактата *De institutione musica (non omne iudicium dandum esse sensibus, sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensum fallacia)*. Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, превоо Vered Cohen, уредио Claude V. Palisca (New Haven, London: Yale University Press, 1983), 104, фуснота 1.

(...) многи верују да, с обзиром да су науке засноване на чулима, ми треба да верујемо чулима више него ичему другом, јер се она не могу преварити уколико се тичу правог предмета. Али они који верују да чула не могу погрешити јесу, заправо, веома далеко од истине јер, иако је истина да свака наука почива на чулима, није по њима наука добила своје име, није помоћу њих постигнуто оно за чим се сигурно трагало у науци, већ је пре посредством разума и посредством демонстрација сачињен пут до унутрашњих чула, односно, посредством умног делања, што је расуђивање. И, уколико ум понекад може да погрешити, као што се дешава, колико више могу погрешити чула? Стога кажем да чула без разума, али и разум без чула, не могу дати добру процену (суд) било ког научног предмета, већ је пре неопходно да су ова два дела удружена. (*Осн. хар.* IV.36:105)

Царлино критикује оне који чулима, а не разумом, интерпретирају одређене поступке при компоновању и, попут Гафуријуса, аргументе за тумачење интервала тражи у пропорцијама и броју тако што је *ratio* полазна и завршна тачка.

Поред несагласности која се испољила унутар описаних теорија, евидентно је постепено померање тежишта у диференцијацији консонанца-дисонанца, од *ratio-sensus-ratio* према *ratio-sensus-sensus*. Овај процес је проузроковао жучне расправе у другој половини XVI века. Према Царлину

Дисонанца је интервал између доњег и горњег звука који се не могу међусобно помешати или ујединити због супротности њихових својстава. Она оштро/ непријатно удара на слух, без икаквог задовољства и рођена је из нумеричких пропорција другачијег назива од оних који се налазе у „сенарију“ (*senario*) или „отонарију“¹¹¹ (*ottonario*).¹¹²

Чињеница да је *sensus* само позиција са које се ремоделује *ratio* – што је подржано традиционалним уверењем да музика тако добија потпуни склад и савршенство (*Осн. хар.* I.1)¹¹³ – чини га конзервативним, чак анахроним у односу

¹¹¹ Док је *senario* установио раније у *Осноама хармоније* (1558), Царлино је теоријски верификовао *ottonario* у каснијем трактату под називом *Доказивање хармоније* (*Le dimostrazioni harmoniche*, 1571). *Otonario* обухвата првих осам природних бројева за које је, баш као и у случају „сенарија“, сматрао да чине хармонијску базу консонантних интервала. То је учинио зарад пропорције мале сексте коју је извео из споја пропорција мале терце и чисте кварте (6:5+4:3=24:15=8:5). Claude V. Palisca, „Vincenzo Galilei’s Counterpoint Treatise: A Code for the *Seconda pratica*“, у: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 37; Claude Palisca, „Sense over Reason: The Anti-Theoretical Reaction“, у: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, уредио Thomas J. Mathiesen (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006), 37.

¹¹² Gioseffo Zarlino, *Le dimostrazioni harmoniche*, 1571. Наведено према: Palisca, „Vincenzo Galilei’s Counterpoint Treatise“, 39.

¹¹³ Наведено према: Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, xii.

на друге, прогресивније тенденције у дискурским о музичкој пракси у XVI веку. Палиска је запазио да је још 1529. године, Лодовико Фољано (Lodovico Fogliano, умро 1539) начинио одлучујући раскид са питагорејском традицијом, дефинишући консонану и дисонанцу на следећи начин: „Консонанца је микстура два звука подељена на високе и ниске, а који су пријатни за ухо; дисонанца, њена супротност, јесте микстура два звука подељена на високе и ниске, који не пријају уху.“¹¹⁴ Према Фољану, звук је чулно својство и стога се коначни суд приликом процене звука доноси слухом. Његов трактат који се налази на линији зачетој у трактатима о музичкој пракси још пола века раније, почев од Рамиса де Парехе, потом његовог ученика Ђованија Спатара (Giovanni Spataro, око 1485–1541) и Спатаровог блиског пријатеља Пјетра Арона (Pietro Aaron, око 1480–после 1545), тенденциозно је насловљен *Musica theórica*, указујући тако на нову теоријску базу.¹¹⁵

Царлинов ученик, Винћенцо Галилеј (Vincenzo Galilei, око 1520–1591), познат и по једној од највећих ренесанских контроверзи са својим учитељом, подржаће суд слушања: „Природна је очараност консонантношћу октаве, као што је природно незадовољство услед дисонантности септима, јер је прва у складу са нашим чулом [слуха, прим. С. Б.], а друга није.“¹¹⁶ Галилеј ће начинити још један, одлучујући корак тврдећи да има бескрајан број консонанци и дисонанци и да је на композиторима да одлуче како ће да их користе, у складу са својим циљевима.¹¹⁷

Почетком XVII века, у јеку још једне велике расправе између Артузија (Giovanni Maria Artusi, око 1540–1613) и Клаудија Монтевердија разоткривају се два тежишта у дискурсу о музици. У предговору *Пете књиге мадригала за пет гласова* (*Il quinto libro del madrigali a cinque voci*, 1605), Клаудио Монтеверди је записао: „Неки ће се, неверујући да постоји нека друга пракса од оне коју је поучавао Царлино, запитати, али нека буду уверени да, у погледу консонанци и

¹¹⁴ Наведено према: Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, 20.

¹¹⁵ Исто, 21.

¹¹⁶ Vincenzo Galilei, *Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze*. Наведено према: Claude V. Palisca, *The Revision of Counterpoint and the Embellished Style*, у: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 14.

¹¹⁷ Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, 21.

дисонанци, још увек постоји други начин њиховог разматрања, различит од оног који је успостављен.¹¹⁸

Клаудијев брат, Ђулио Тезаре Монтеверди, додатно је осветлио Клаудијеве опаске у предговору збирке мадригала која носи назив *Музичке шале у три гласа* (*Scherzi musicali a tre voci*, Venetia, 1607), следећим коментаром:

(...) у погледу консонанци и дисонанци, односно, у погледу начина на који се примењују консонанце и дисонанце (...) [и] (...) Према установљеној линији разматрања консонанци и дисонанци, која се тиче начина њихове примене, мој брат разуме правила уваженог Царлина из треће књиге његовог *Institutionis /sic!/,* којима тежи да покаже перфекцију хармоније, а не мелодије (...) [Царлинова] упутства и закони (...) не обазире се на речи, јер хармонију приказују као владатељку а не као слушкињу. Из тог разлога, мој брат ће доказати опоненту [Артузију] и његовим следбеницима да, када је хармонија слушкиња речи, начин примене консонанци и дисонанци није одређен на већ успостављен начин, јер се у том погледу једна хармонија разликује од друге.¹¹⁹ (прим. С. Б.)

Померање тежишта са *рација* на *сензус* неће укинути опречна мишљења ни током XVII века. То се, на пример, може закључити из преписке настале тридесетих година XVII века, између Рене Декарта (René Descartes, 1596–1650) и Марина Мерсена (Marin Mersenne, 1588–1648), када ће се још увек разликовати два критеријума за одређивање консонанци: савршеност пропорција и пријатан звук.¹²⁰

Међутим, рационалистички аспект музичке теорије није имао утемељење у дискурсима о музичкој пракси нити је био довољно флексибилан да би се прилагодио новим тенденцијама у компоновању, а самим тим ни теорији о контрапункту. Он није могао да се реализује чак ни преобликовањем ригидних математичких концепата, као што смо видели код Гафуријуса и Царлина, јер је њихова близина показала некомпатибилност. Ово је нарочито евидентно приликом проширења композиционе теорије са интервалских прогресија на акорде.¹²¹

¹¹⁸ James Tenney *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'* (New York: Excelsior Music Publishing Company, 1987) 54.

¹¹⁹ Tenney, 54.

¹²⁰ Claude V. Palisca, „Scientific Empiricism in Musical Thought“, у: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 217–218.

¹²¹ Проширењем композиционе теорије XVI века на акорде не задире се у сферу тоналне хармоније. То је доказао Карл Далхаус изучавањем историјског развоја хармонског тоналитета.

Тежња за складним односом музике и текста, као и теме које се тичу правилне акцентуације и поставки каденци, али и карактера и експресивности модуса, интервала, ритма и другог, довешће до потребе да се радикалније ревидирају елементи теорије о контрапункту као ехо поступака које су композитори навелико примењивали.

б. Ревизија односа према дисонанци

Теорија о контрапункту друге половине XVI века дуго је одолевала налетима који су долазили из музичке праксе. Било је питање времена када ће стара композициона традиција попустити своје чврсто оковане стеге.

Такав помак може се, пре свега, препознати у теоријском поимању дисонанци. У трећем делу *Основа хармоније*, који можемо назвати кодом *прве праксе*, Ђозефо Царлино је потврдио позицију дисонанце онако како су је теоретичари видели још од времена Тинкториса. Дисонанца је, пре свега, била поступно уведена и изведена и подлежала је правилима зависно од метричког места на којем се јављала. Забрањена је дисонанца у односу нота-према-ноти. Она је, према томе, имала својеврсну скривену позицију унутар мреже консонанци и није чинила опозицију у односу на хијерархијски значајнију тензију између савршених и несавршених консонанци. О томе сведочи искључиво одсуство дисонанци у Царлиновом објашњењу да хармонија, садржана у интервалском језгру контрапункта, „произилази из различитих мелодија и различитих консонанци, које су успостављене кроз варијетет“ (*Осн. харм.* III.26:52).¹²² Чак и када говори о дисонантној задржици – коју ће Кнуд Јепесен, разматрајући стил Палестрине, неоправдано класификовати међу „примарне“ дисонанце које

Наиме, према композиционој теорији XVI века, структурно повезивање сазвука заснива на интервалској прогресији из несавршене у савршену консонанцу, а не на њиховом међусобном функционалном односу у оквиру модуса. То подупире и чињеница да је у том периоду свест о обртајима акорада била недовољно развијена. Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 83–94.

¹²² У раду су коришћени следећи извори: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, превели Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968); Zarlino, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni harmoniche*; Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venetia: Pietro da Fino, 1558). За наведено Царлиново део користиће се скраћеница *Осн. харм.* уз нумеричке ознаке књиге и главе.

равноправно контрастирају консонанцама¹²³ – Царлино је сматра тек променом која ће потоњу консонанцу учинити „слађом и пријатнијом“ (*con maggior dolcezza e maggior soavità*, *Осн. харм.* III.42:97). Ако је појединим дисонанцама приписао експресивну функцију, њихов третман се и даље заснивао на строго утврђеним правилима.¹²⁴

Премда је Царлинов ученик, Ђовани Марија Артузи, теоретичар, композитор и свештеник, пасионирано заступао принципе композиционог система свог учитеља у првом трактату под називом *Уметност контрапункта преобраћена у табеле* (*L'arte del contraponto ridotta in tavole*, 1586),¹²⁵ он ће неколико година касније у *Другом делу о уметности контрапункта* (*Seconda parte dell'arte del contraponto*, 1589) показати флексибилнији став и промену фокуса у погледу дисонанци. Он је истакао да су ранији теоретичари претерано ниподаштавали дисонанцу тврдећи да, заправо, постоји више дисонанци него консонанци.¹²⁶

Једна од Артузијевих новина огледа се у теоријској верификацији слободнијег третмана задржице. Сетимо се да је, према Царлину, дисонанца у задржици предодређена за наглашени метрички део (*battere*),¹²⁷ а уводи се и разрешава у консонанцу по правилу поступно силазним кретањем у деоници која

¹²³ Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 85.

Јепесен је, наиме, начинио суштински пропуст, јер је студију о дисонанцама у Палестрининој музици, која несумњиво припада *првој пракси*, класификовао према категоријама које су блиске подели дисонанци према Винћенцу Галилеју, начињеној у другом делу необјављеног контрапунктског трактата који носи назив *Дискурс о употреби дисонанце* (*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, 1589–1591). Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 124.

¹²⁴ Када говори о експресивној функцији великих несавршених консонанци у вертикали (велике терце, сексте и дециме) и мелодији (велике секунде, терце и сексте), Царлино наводи да су управо дисонантне задржице – кварта пред терцом и септима пред секстом – уз спори ритам прикладни за изражавање грубости (*asprezza*), чврстине (*durezza*), округлости (*crudeltà*) и горчине (*amaritudine*). (*Осн. хар.* IV.32:95)

¹²⁵ У питању је први Артузијев трактат који се готово у потпуности заснива на Царлиновим правилима контрапункта из треће књиге *Основа хармоније*. Palisca, „The Revision of Counterpoint“, 3.

¹²⁶ Palisca, исто, 4.

¹²⁷ Царлинову метричку базу можемо објаснити у складу са Јепесеновом метричком хијерархијом: у 4/2 такту, прва и трећа половина јесу на „удару“ (*battere*) и наглашене су, а друга и четврта на „подизању“ (*levare*) и релативно су ненаглашене. Семиминиме су имале томе одговарајући нагласак. Тако су прва и пета семиминима биле наглашене, а трећа и седма релативно ненаглашене. При томе, парне семиминиме – друга, четврта, шеста и осма – јесу у потпуности ненаглашене. У строгом, Царлиновом контрапункту постоји битна разлика у третману дисонанци на трећој и седмој семиминими, у односу на дисонанце на парним семиминимама. Касније се, у складу са флексибилнијим односом према дисонанцама, таква диференцијација губи. Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 108.

садржи синкопу. Правилу да „након дисонанце следи њој најближа консонанца“ (Осн. харм. III.42:97) одбачено је било какво алтернативно кретање, како у синкопи тако и у деоници која дисонира спрам ње.

Артузи је нешто либералнији у погледу задржица. Деоницама у задржици он најпре додељује називе, образлажући њихову функцију, те синкопирани глас назива „истрајним“ (*patiente*), док глас који кретањем гради дисонанцу назива „покретном силом“ (*agente*). Артузи је традиционалан када је у питању „истрајан“ глас, јер захтева његово поступно, секундно силазно разрешење. Међутим, новина је у односу према „покретном“ гласу, који се у тренутку разрешења синкопе може померити у најближу консонанцу (Др. део ум. кон. II.1:28). Јасно је да је Артузи теоријски верификовао само један, традиционални начин неочекиваног разрешења у задржици, који је у својим композицијама повремено примењивао чак и Палестрина. (Пример 1)

Пример 1: Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *Missa Virtute magna*, Pleni sunt, т. 50–51

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 4/4. The lyrics are 'li, ple - ni sunt' for the Soprano and 'ple - ni sunt' for the Bass. An arrow points to a dissonance in the Soprano line.

Артузи је забележио још један, слободнији третман дисонанце у оквиру поступно силазног низа четвртина, који се такође може запазити у делима насталим према композиционим начелима *прве праксе*. Царлино је јасан када каже да „семиминиме, које се налазе на наглашеном (*batrere*) и релативно ненаглашеном (*levare*) тактовом делу, треба да буду консонанце“ (Осн. харм. III.42:93), кристалишући тиме правило које се скраћено може представити као КДКД (консонанца-дисонанца-консонанца-дисонанца). Царлиново начело Артузи релаксира правилу да „локални покрет“ (*moto locale*) може да садржи дисонанце на другој и трећој семиминими, што резултира интервалским низом у саставу КДДК. (Пример 2)

Пример 2: Ђовани Марија Артузи, *Други део о уметности контрапункта*, 1589, друга књига, поглавље 15



Међутим, КДДК је добро познат *moto locale* у Палестрининој композиционој пракси, што потврђује и Јепесеново запажање да дисонанце на другој и трећој семиминими „не само да нису редак изузетак, већ су, сасвим супротно томе, типичан начин изражавања.“¹²⁸ (Пример 3)

Пример 3: Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *Veni sponsa Christi*, мотет, т. 60–61

Ипак, Артузијево теоријско промишљање о дисонанцама, настало чак тридесет једну годину након првог издања *Основа хармоније*, не заснива се само на верификацији појединих поступака заступљених у *првој пракси*. Он одлази корак даље демонстрирајући нарочито смеле примере засноване на неуобичајеној концентрацији дисонанци са максималном екстензијом постојећих правила. (Пример 4)

¹²⁸ Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 108.

Пример 4: Ђовани Марија Артузи, *Други део о уметности контрапункта*, 1589,
друга књига, поглавље 13



Тако, у првом такту првог примера, задржица садржи истовремено одступање како у „покретном“ тако и у „истрајном“ гласу (7 у 3 уместо 7 у 6), упркос његовој тврдњи да овакве задржице треба избегавати, што је појаснио следећим примером. (Пример 5)

Пример 5: Ђовани Марија Артузи, *Други део о уметности контрапункта*, 1589,
друга књига, поглавље 1



Надаље, у моменту разрешења, највиши глас, који је до тада паузирао, гради умањену квинту спрам „истрајног“ гласа (фис-це₂), којом се припрема нова дисонантна задржица, чије је разрешење остварено активацијом „покретног“ гласа (4 у 5). Резултат су три сукцесивне дисонанце: септима, умањена квинта и чиста кварта.

У другом такту другог примера, скоком у тон це₁ у трајању миниме, на арзи у средишњој деоници, дисонира се у односу на оба спољна гласа. Након паралелних квинти у вишим деоницама (це₁-ге₁ → де₁-а₁ /sic!/), где ће прозвучти и дисонанца у задржици (ге-а₁), уследиће разрешење задржице које, активацијом „покретног“ гласа у моменту разрешења, гради нову дисонанцу (еф-ха₁). У трећем такту другог примера следи „консонантна кварта“, ¹²⁹ чија се наводна консонантност огледа у ненаметљиво оствареном продуженом звуку кварте на

¹²⁹ Реч је о називу који је први успоставио Хајрих Белерман (Heinrich Bellermann, 1832–1903). Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 212.

припреми и наступу задржице, која се регуларно разрешава у терцу (4 – 4 у 3). Реч је о фигури уобичајеној за Палестринин стил,¹³⁰ која је, међутим, у Артузијевом примеру, специфична по дисонанцама у средњем гласу. Тај глас не само да гради септиму спрам „истрајног“ (највишег) гласа на другој и трећој миними, већ у њу уводи паралелним септимним кретањем на првој и другој миними (це₁-ха₁, ха-а₁). Резултат је чак шест сукцесивних дисонанци: чиста кварта, нона, прекомерна кварта, септима, чиста кварта (са септимом) и још једна чиста кварта (са септимом).

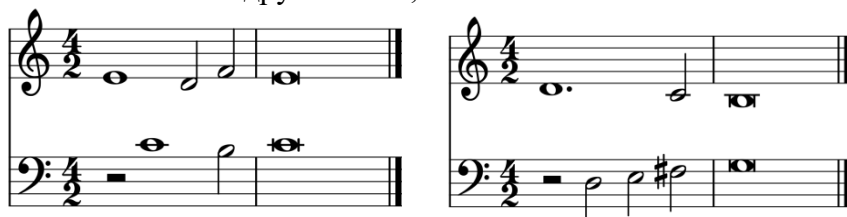
Описане низове дисонанци треба сагледати у светлу Артузијевог другачијег, флексибилнијег става у погледу дисонантности умањене квинте и прекомерне кварте, сматрајући их посредницима између дисонанци и консонанци (*Др. део ум. кон. II.13:41–42*). Ослонац очигледно налази у теорији свога учитеља, јер наводи један пример који је идентичан са Царлиновим. (Пример 6)

Пример 6: „Заједнички“ пример Царлина и Артузија:
 Ђозефо Царлино, *Основа хармоније*, 1558, трећа књига, поглавље 42
 Ђовани Марија Артузи, *Други део о уметности контрапункта*, 1589, друга књига, поглавље 13



Умањена квинта и прекомерна кварта су, по његовом мишљењу, сасвим прикладне ако се нађу уз секунду и септиму и разреше се у најближе тонове: умањена квинта у велику терцу, прекомерна кварта у малу сексту. (Пример 7)

Пример 7: Ђовани Марија Артузи, *Други део о уметности контрапункта*, 1589, друга књига, поглавље 13



¹³⁰ Исто, 213.

Премда Артузи у многим расправама заступа традиционалнија гледишта својствена *првој пракси*, у погледу дисонанци показује знатно либералнији став од свог учитеља, Царлина. Огледа се у одобравању вишеструког дисонантног сукцесивног и симултаног звучања,¹³¹ којим је занемарено њихово претежно консонантно окружење. Дисонанце се понекад формирају или напуштају скоком или се чак уводе сукцесивним дисонантним кретањем. Можемо рећи да је Артузи модернизовао контрапунктска правила, али да је, при томе, тежио да на неки начин ипак контролише дисонанце, имајући увек у виду Царлинову контрапунктску и рационалистичку базу.

Још један Царлинов ученик, а потом и опонент, Винћенцо Галилеј, приказује другачију теоријску и практичну позицију дисонанце. Овај теоретичар, композитор и лаутиста, у свом одговору Царлину под називом *Дискурс о Царлиновом делу* (*Discorso intorno all'opere di Zarlino*, 1589), побија хармонијску супериорност консонанци рекавши да су „природни они музички интервали садржани у деловима *сенарија*, [баш] као и они други који их не садрже.“ (*Дис. о Цар.* 92–93) Дисонанца је, према томе, прихваћена на темељу звука, без обзира на несавршеност њених пропорција.

На таквом становишту, у необјављеном контрапунктском трактату без обједињујућег назива, познатом по почетној синтагми „Уметност и пракса модерног контрапункта“ (*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*, 1589–1591), Галилеј се упушта у разматрање практичне примене дисонанци која још пластичније приказује да оне нису тек „случајни“ сазвуци који ће консонанце учинити лепшим и пријатнијим.

Галилеј, најпре, ревидира класификацију интервала. Једној категорији припадају консонанце, прима, октава, квинта, терца и секста, другу чине секунде и септима, док трећа, средишња категорија обухвата чисту и прекомерну кварту и умањену квинту које су, по његовом тумачењу, звучале мање грубо и нису подлегале великом броју ограничења.¹³² Судаћи према свега једној, обједињујућој категорији консонанци и теоријском нијансирању дисонанци на две категорије,

¹³¹ У поглављу у којем се бави вишеструким дисонанцама, Артузи истиче да најсложеније примере – управо оне које смо овде навели и објаснили –демонстрира први пут и упућује композиторе да их користе у складу са његовим предлозима. (*Др. део ум. кон.* II.13:42)

¹³² Palisca, „Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise“, 38.

јасно је да Галилеј, своју класификацију интервала, темељи на звуку, а не на рацију.

У другом делу свог контрапунктског трактата, под називом *Дискурс који се тиче употребе дисонанце* (*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*), овај теоретичар даје њихову дводелну класификацију према метричкој позицији. Тако је Палиска, по узору на Јепесенову студију, препознао „секундарне“ дисонанце, које се тичу мелодијски индукованих, случајних дисонанци и „примарне“, односно, свесне, „музичке“ дисонанце које су наглашене са намером да контрастирају консонанци.¹³³

Секундарне дисонанце Галилеј назива слободним (лабавим, неповезаним) дисонанцама (*dissonanze sciolte*) и односе се на ноте мањег ритмичког и метричког значаја, најчешће на пролазне миниме и семиминиме у локалном покрету.¹³⁴ Када разматра позицију консонанци и дисонанци у низу од четири семиминиме, Галилеј саветује да два екстерна или два интерна тона могу бити дисонанце (ДККД, КДДК) или други и четврти тон (КДКД), као што су тврдили Царлино и Артузи, па чак одобрава и три дисонанце за редом (КДДД).¹³⁵ Уколико занемаримо чињеницу да ниједан од наведених теоретичара није исцрпео све практичне могућности,¹³⁶ Галилеј је најсмелији по комбинацијама консонанци и дисонанци. Он, чак, дозвољава не само три узастопне дисонанце, већ и да прва наглашена семиминима (*bassare*) буде дисонанца, што је поступак који свакако не припада *првој пракси*. (Табела 4)

Примарне дисонанце, које се односе на задржице (*sincopa*), Галилеј осветљава са напреднијег становишта и побија сва Царлинова ограничења. Овај теоретичар примерима демонстрира одступања како у „покретном“, тако и у „истрајном гласу“ (послужимо се Артузијевим терминима). Сагласан је са Артузијем када приказује истовремено кретање приликом разрешења у „истрајном“ и „покретном“ гласу, при чему „истрајни“ глас има регуларно,

¹³³ Palisca, исто, 40–43, Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 85.

¹³⁴ Palisca, исто, 41.

¹³⁵ Исто, 43.

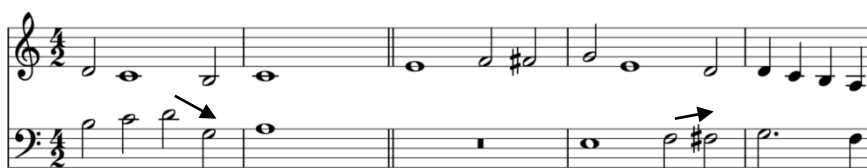
¹³⁶ Наведимо само најочигледнији пример, који проистиче из Палестрининог репертоара, где је добро позната и сасвим уобичајена фигура пролазне семиминиме на релативно ненаглашеном тактовом делу (ККДК), по правилу у поступном силазном мелодијском кретању. Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 108.

секундно силазно разрешење, али одлази и корак даље када у „покретни“ глас уведе хроматику. (Пример 8)

Табела 4: Третман дисонанце у „локалном покрету“ према Ђозефу Царлину (*Основе хармоније*, 1558), Ђованију Марији Артузију (*Други део о уметности контрапункта*, 1589) и Винћенцу Галилеју (*Дискурс о употреби дисонанце*, 1588–1591)

Царлино (1558)	Артузи (1589)	Галилеј (1588–1591)
КДКД	КДКД КДДК	КДКД КДДК КДДД ДККД

Пример 8: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹³⁷



Надаље, Галилеј, за разлику од Артузија, афирмативно говори и о оним задржицама у којима је разрешење у „истрајном“ гласу наступило скоком. (Пример 9)

Пример 9: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹³⁸



Примерима за три, четири и пет гласова овај теоретичар разрађује појаву нове дисонанце у тренутку разрешења задржице, затим измештање разрешавајућег тона из „истрајног“ гласа у неки други глас, нерегуларно (узлазно) разрешење „истрајног“ гласа и тзв. „вишеструке задржице“ које укључују два или три „истрајна“ гласа са регуларним али и нерегуларним разрешењима.¹³⁹ Строги

¹³⁷ Наведено према: Palisca, „Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise”, 44, пример 2.5.

¹³⁸ Наведено према: Исто, 44, пример 2.4.

¹³⁹ Исто, 44–45.

третман задржице својствен Царлину делимично је проширен Артузијевим правилима која Галилеју представљају тек благи ослонац за крајње релаксирање правила око синкопиране дисонанце. (Табела 5)

Табела 5: Третман дисонанце у задржици према Ђозефу Царлину (*Основе хармоније*, 1558), Ђованију Марији Артузију (*Други део о уметности контрапункта*, 1589) и Винћенцу Галилеју (*Дискурс о употреби дисонанце*, 1588–1591)

	Царлино (1558)	Артузи (1589)	Галилеј (1588–1591)
померање „покретног“ гласа у тренутку разрешења	не	треба избегавати	да (чак и хроматски)
нерегуларно померање „истрајног“ гласа у тренутку разрешења	не	да	да (скоком и узлазно)
појава дисонанце у тренутку разрешења	не	има примера	да

Сагласно иновативнијем погледу на задржицу и *локални покрет*, Галилеј је умањену квинту и прекомерну кварту схватао либералније, што је наговестио и својом класификацијом интервала уврстивши их у категорију дисонанци које су звучале мање грубо. Тако је Царлинова регулатива, по којој је утврђено обавезно кретање из умањене квинте у велику терцу и из прекомерне кварте у малу сексту, при чему су поменуте дисонанце третиране на тези као задржичне или као пролазне/скретничне на арзи (*Осн. хар.* III.42, III.61), преточена у низ далеко слободнијих ситуација. Најпре, узимајући у обзир традиционално разрешење прекомерне кварте у малу сексту и умањене квинте у велику терцу, Галилеј сматра да таква дисонанца може бити уведена слободно као било која консонанца. (Пример 10)

Пример 10: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹⁴⁰



¹⁴⁰ Наведено према: Исто, 47, пример 2.12.

Надаље, прекомерна кварта и умањена квинта могу имати и хроматско разрешење, што Галилеј појашњава примерима у којима дисонанцу уводи и изводи поступним супротним кретањем гласова. Ово резултира интервалским низом сачињеним од велике терце, *умањене квинте*, велике сексте и чисте октаве, односно, велике сексте, *прекомерне кварте*, мале терце и чисте приме. Очекивани интервали у разрешењу, дакле, велика терца и мала секста, овога пута претходе дисонанцама. (Пример 11)

Пример 11: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹⁴¹



Потом, уколико се прекомерна кварта или умањена квинта уведу бочним кретањем, њихово разрешење може бити, супротно Царлиновом правилу, било који консонантан интервал. (Пример 12)

Пример 12: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹⁴²



У поређењу са Царлином али и Артузијем, јасно је да је Галилеј релаксирао правила везана за сазвуке прекомерне кварте и умањене квинте, како у погледу регуларних, тако и нерегуларних разрешења. (Табела 6)

За Галилеја, дисонанца је средство израза, на шта упућује не само либерализација Царлинових и Артузијевих регулатива, већ и разматрање нивоа њеног експресивног дејства. Тако, он наводи да је дисонанца мање снажна када је проузрокована доњим, него када је настала кретањем горњег гласа, а најснажнија је када настаје истовременим покретом оба гласа.¹⁴³ (Пример 13)

¹⁴¹ Наведено према: Исто, 47, пример 2.13.

¹⁴² Наведено према: Исто, 46, пример 2.11.

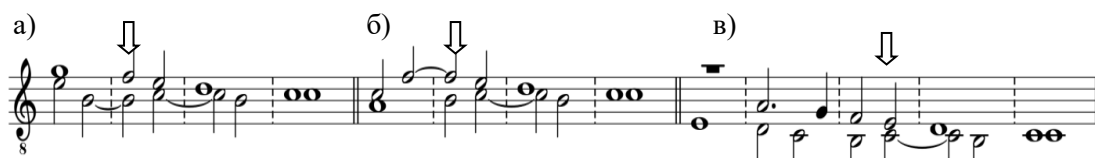
¹⁴³ Исто, 47.

Табела 6: Разрешења интервала прекомерне кварте или умањене квинте према Ђозефу Царлину (*Основе хармоније*, 1558), Ђованију Марији Артузију (*Други део о уметности контрапункта*, 1589) и Винћенцу Галилеју (*Дискурс о употреби дисонанце*, 1588–1591)

	Царлино (1558)	Артузи (1589)	Галилеј (1588-1591)
регуларно кретање ум. 5 → в. 3 пр. 4 → м. 6	да (у дисонанцу бочним или поступним кретањем)	да (у дисонанцу бочним или поступним кретањем)	да (у дисонанцу симултано!)
нерегуларно кретање након пр. 4 или ум. 5	не	има примера	да (хроматски и скоком)

Пример 13: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹⁴⁴

- а) дисонанца настала бочним покретом б) мање снажна дисонанца од претходне в)
најснажнија дисонанца настала истовременим покретом



Премда су Артузи и Галилеј, као аутори два контрапунктска трактата настала у приближном временском периоду, у погледу дисонанци донекле и блиски, њихово неслагање се ипак испоставља као суштинско. Оно ће се материјализовати посредно, кроз контроверзу Артузија и Монтевердија, која је покренута неколико година након смрти Галилеја. У свом дијалогу из 1600. године, под називом *Артузи или о несавршености модерне музике (L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica, Venetia)*, овај теоретичар наводи неколико примера из Монтевердијевог мадригала *Cruda Amarilli (Окрутна Амарили)*. Први од њих, који се односи на т. 13–14, доноси неколико оштрих дисонанци. (Пример 14)

¹⁴⁴ Наведено према: Исто, 47, пример 2.14.

Пример 14: Клаудио Монтеверди, *Cruda Amarilli*, мадригал, т. 12–14

У т. 13, тенор спрам баса гради консонантну кварту, фигуру која је, као што смо већ показали, уобичајена и у Палестрининој композиционој пракси. У истом такту у квинтусу, диминуција локалног покрета у следу ДККД (у односу на бас), сагласна је са Галилејевим виђењем секундарних дисонанци. Међутим, кантус у т. 13 доноси две слободно уведене дисонанце, најпре нону након паузе, а следи јој септима која наступа скоком. Говорећи о овом и сличним примерима у свом дијалогу, Артузи управо замера да „виши гласови нису у кореспонденцији или хармонијској пропорцији са нижим“, ¹⁴⁵ што се, у овом случају, односи на хармонијску несавршеност септима и ноне које наступају сукцесивно и неприпремљено. Као што смо видели у Артузијевом *Другом делу о уметности контрапункта*, он јесте заступао слободније дисонанце, које су могле бити и сукцесивне, али није допуштао неприпремљене дисонанце на тези.

Супротно Артузију, у свом трактату о употреби дисонанце, Галилеј је предочио да се оне могу увести слободно. (Пример 15)

Пример 15: Винћенцо Галилеј, *Дискурс о употреби дисонанце*¹⁴⁶

Уколико се руководимо Јепесеновим начелом да је дисонанца увек онај тон који је ритмички краћи,¹⁴⁷ у првом такту наведеног примера налазимо да тон ge_1 у највишој деоници дисонира спрам баса ($a-ge_1$), при чему наступа у поступном мелодијском покрету ($a_1-ge_1-ef_1$), док је тон a у басу уведен скоком, градећи неприпремљену септиму на тези. Међутим, у истом тренутку Галилеј уводи још једну, „мање грубу“ дисонанцу, умањену квинту између тенора и кантуса (cis_1-ge_1), која је такође неприпремљена, а потом регуларно разрешена у терцу (de_1-ef_1).¹⁴⁸ Тако је Галилејево тумачење, настало око декаде пре Артузијеве критике Монтевердијевог мадригала, у потпуности распршило мит о припремљеној дисонанци на тези. Премда се код Галилеја не ради о сукцесивним дисонанцама као код Монтевердија, он се одлучује за симултано дисонантно звучање.

Одговор на Артузијеву критику мадригала *Cruda Amarilli* Клаудија Монтевердија, дао је његов брат, Ђулио Ђезаре Монтеверди, у чувеном предговору за Клаудијеву збирку мадригала *Музичке шале у три гласа (Scherzi musicali a tre voci, Venetia, 1607)*, рекавши следеће:

(...) Артузи је преузео одређене „одломке“ из мадригала мога брата, *Cruda Amarilli*, не обраћајући пажњу на речи, већ их је занемарио као да немају никакве везе с музиком. (...) Али да је у „одломцима“ означеним као погрешним, *приказао речи које иду уз њих*, тада би свет безусловно сазнао где је његов суд залутао.¹⁴⁹ (курзив С. Б.)

Према томе, узрок двоструког схватања контрапункта из аспекта примене дисонанце почива на другачијим естетским становиштима на којима се заснива однос између музике и текста. Прво становиште разоткрива тежиште на музици, односно „хармонији“, на складној примени дисонанци и на њиховој хијерархијски нижој позицији у односу на консонанце. У таквом, строго кодификованом музичком уређењу, како истиче Ђулио Ђезаре, „хармонија је господарица речима“.¹⁵⁰ Заговорници другог становишта примат дају тексту и ономе што се текстом изражава, а тежиште је на перфекцији мелодије, а не храмоније, што је

¹⁴⁷ Jeppesen, *The Style of Palestrina*, 146.

¹⁴⁸ Интересантно је да Галилејев пример, попут Монтевердијевог одељка из т. 13–14, такође садржи консонантну кварту која је, међутим, додатно „појачана“ дисонантном минимом у тенору (de_1).

¹⁴⁹ Наведено према: “Claudio Monteverdi – *Il quinto libro de' madrigali* – Foreword with the 'Declaration' of His Brother G. C. Monteverdi”, у: *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*, 407.

¹⁵⁰ Наведено према: “Claudio Monteverdi – *Il quinto libro de' madrigali*”, 407.

садржано у објашњењу Ђулија Ђезара да је музика „од тога да је била господарица, постала слушкиња речима, а речи су [сада] господарице хармоније.“¹⁵¹ Имајући у виду овакву дистинкцију, Ђулио Ђезаре се осврће на мадригал *Cruda Amarilli*, рекавши следеће: „Он [Клаудио Монтеверди] је обећао да ће оповргнути свог противника [Артузија] и показати да хармонија у мадригалу *Cruda Amarilli* није настала случајно, већ [је настала уз помоћ] прелепе уметности и изузетног знања, што је његовом супарнику неразумљиво и непознато.“¹⁵²

У потрази за новим средствима музичког изражавања настали су различити контрапунктски стандарди, јер традиционална композициона теорија и пракса нису остављале довољно простора за нове прохтеве у погледу музичке елоквенције. Стога је Галилејева теорија о функцији и третману дисонанце не само пољуљала базична начела контрапункта, већ је указала на пут ка новој музичкој речитости, која ће надаље своје уточиште наћи далеко од полифоније.

3. *Oratio versus contrapunctus*: О утицају реторике на дискурс о музици уопштено и на теорију контрапункта специфично

в. О диспозицији трактата и правила

Реторички прескриптивни систем оставио је трага на многим дискурсима, од поетских преко књижевних до расправа о архитектури, те се реторичка инспирација, следствено томе, рефлектује и на музичко-теоријске дискурсе. Надахнутост реториком, пре свега, запажа се у наслову Царлиновог капиталног дела (*Le istituzioni harmoniche*), које отворено имитира Квинтилијана (*Institutionis oratoriae*), као и у чињеници да су бројни трактати писани на латинском језику – као што су, на пример, сви Тинкторисови и Гафуријусови трактати, Глареанусов *Dodecachordon* (1547) или *Упутства за музику поетику* (*Praecepta musicae poëticae*, 1563/64) Галуса Дреслера (Gallus Dressler, 1533–око 1580/89). Реторичка позиција аутора, такође, лежи и у одабиру форме сократовског дијалога питање-одговор из Платонових дела, удахнуте највероватније посредством Цицеронових

¹⁵¹ Исто.

¹⁵² Исто.

текстова о реторици (*Partitione oratoriae*) – као што је, на пример, поменути трактат Дреслера или *Једноставан и лак увод у музичку праксу* Томаса Морлија (Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597).¹⁵³ Дискурсе о музици краше и бројне реторичке теме од којих су најчешће оне о живом представљању (*ob oculos ponere*), о разноврсности (*ad rationis varietatem*), о прилагођавању ствари речима (*verba cum rebus, decorum*), док је топос слављења музике (*laudes musicae*) карактеристичан за уводне и завршне делове трактата (нпр. Гафуријус, Дреслер).

Нешто дубља и не толико очигледна веза између реторичког учења и музичких текстова огледа се у генералном парадигматском односу између реторичког и музичког трактата. Научници су запазили да је још Тинкторис изградио увод (proemium) за *Музичке пропорције* (*Proportionale musices*, око 1473) на Цицероновом делу *О говорнику*, док је Глареанус од Квинтилијана преузео историјску шему, коју је овај развио да би успоставио паралелу између историје реторике и историје сликарства, и применио је на историју музике у *Додекакордону* (*Dodecachordon*, 1547).¹⁵⁴

Генерални парадигматски однос реторика-музика заступљен је и у три најзначајнија и најраспрострањенија трактата који су, макар само једним делом, посвећени техници компоновања. Реч је о Тинкторисовој *Књизи о умећу контрапункта*, Гафуријусовој *Музичкој пракси* и трећој књизи Царлиновог трактата *Основе хармоније*. У погледу опште диспозиције Тинкторисове *Књиге о умећу контрапункта*, Алексис Луко изнела је запажање да су, у складу са традиционалном поставком учења од граматике према реторици, прве две књиге Тинкторисовог *Контрапункта* намењене упутствима како треба компоновати *тачно/коректно* (реторички *recte loquendi*), док је трећа књига посвећена правилима како треба компоновати *добро* (реторички *bene dicendi*).¹⁵⁵ Луко је такође доказала сагласност између треће књиге Цицероновог дела *О говорнику* и

¹⁵³ Поред Томаса Морлија, Палиска наводи да су у форми дијалога музичке трактате писали још и Ђорџо Анселми (Giorgio Anselmi, пре 1386–око 1440/43), Ђовани Марија Артузи (Giovanni Maria Artusi, око 1540–1613), Ђозефо Царлино, Пјетро Понтио (Pietro Pontio, 1532–1596), Ерколе Ботриђари (Ercole Bottrigari, 1531–1612), али не открива о којим је трактатима реч изузев Царлиновог трактата *Le dimostrationi harmoniche* (1571). Palisca, „The Revision of Counterpoint“, 9.

¹⁵⁴ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 23; Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 360–361.

¹⁵⁵ Alexis Luko, „Tinctoris on Varietas“, *Early Music History*, 27 (2008), 108.

треће књиге Тинкторисовог трактата где је изнео осам контрапунктских правила. У диспозицији Тинкторисових правила, кључну улогу имале су Цицеронове четири врлине стила изложене у трећој књизи трактата *О говорнику – језик (Latinitas), јасноћа (perspicuitas), дистинктивност (ornatus: избор речи, повезивање речи, каденца и форма, фигуре говора) и прикладност (aptum/decorum) – при чему је Тинкторис готово у потпуности поштовао редослед.*¹⁵⁶ Тако су прве две врлине стила, језик и јасноћа (*О гов.* 3.37–40), подударне са првим и другим правилом контрапункта која се односе на почетна, завршна и паралелна сазвучја. Трећа врлина стила, дистинктивност, обликована је контрапунктским правилима 3–7: треће правило које се тиче избора интервала у вертикали, одговара реторичком захтеву за разноврснијем избором речи (*О гов.* 3.149–170); четврто правило, у којем се преферира поступан покрет, засновано је на препоруци за повезивањем речи (*О гов.* 3.171–2); пето и седмо правило тичу се каденце и форме (*О гов.* 3), док су фигуре говора (*О гов.* 3.206–7), пре свега репетиције, основа шестог Тинкторисовог правила где је говорио о репетицији у контрапунктском гласу. Четврта врлина, прикладност (*О гов.* 3.210–12), отелотворена је у осмом правилу, у концепту *varietas*. У диспозиционој аналогiji нужно је заступљена трансформација са реторичког на музичко подручје: Тинкторис је трансформисао Цицеронове реторичке врлине стила у врлине контрапунктског стила.

Попут Тинкториса, Гафуријус је на реторичком трагу када је реч о контрапунктским правилима јер их организује у складу са канонизованим реторичким фазама за креирање беседе. Међу многим античким реторичарима, ову путању у излагању свесно је следио и Квинтилијан у свом *Обарзовању говорника*,¹⁵⁷ једином реторичком делу који Гафуријус помиње у трактату *Музичка пракса*. Прва два поглавља, посвећена консонантним интервалима као језгру ренесансне полифоније, одговарају првој реторичкој фази, *инвенцији*, док су поглавља 3–6 намењена њиховој правилној диспозицији. Поврх тога, у оквиру трећег поглавља, приликом излагања осам правила контрапункта, пажња је

¹⁵⁶ Исто, 109.

¹⁵⁷ О диспозицији свог дела *Образовање говорника* говори и сам Квинтилијан. Поред прве и друге књиге у којима се бавио дужностима учитеља реторике, значајем реторичког образовања као и природом саме реторике, те имају функцију увода у кључна реторичка питања, књиге 3–7 посвећене су инвенцији и диспозицији (распореду грађе), док су књиге 8–11 намењене стилу, памћењу и излагању. У последњој, 12. књизи дао је своје виђење идеалног говорника, чинећи тако закључак целокупног дела. (*Об. гов.* I.Пр.21:43)

посвећена позицији интервала у музичкој композицији: прво правило се односи на то како треба започети (реторички *exordium*), правилима 2–7 одређују се сазвучја током композиције (реторички *medium*), док је њен завршетак регулисан осмим правилом (реторички *finis*). Наглашена регулативност трећег поглавља (дозвољено/ није дозвољено) у оквиру двогласа, наставља се и у четвртом, петом и шестом поглављу, где Гафуријус проширује основна правила на троглас из аспекта примене кварте. У поглављима седам, девет, десет, једанаест и дванаест напуштен је строги, прескриптивни језик и уведена је могућност избора уз препоруке шта је прикладније и пријатније од ритмички сложенијег двогласа (*floridus*, десето поглавље), према трогласу и четворогласу (једанаесто поглавље), што одговара трећој реторичкој фази, елокуцији. Од наведеног оквира одступа једино осмо поглавље где аутор излаже Гвидов систем солмизације. Медијумска недефинисаност музике, чињеница да је једну деоницу могао да изводи глас или инструмент, оставила је четврту фазу, меморију, без посебне пажње. Поглављима тринаест, четрнаест и петнаест, у којима Гафуријус разматра проблеме у подручју извођачке праксе, од „музике фикте“, преко критике амброзијанског појања до поставке гласа (*vox*) певача и његових покрета (*gestures*), актуелизује се последња реторичка фаза, пронунцијација или акција.

Канонизоване реторичке фазе за креирање беседе, са тежиштем на прве три, утицале су на Царлиново обликовање теорије о контрапункту. У трећој књизи трактата *Основе хармоније* – где се називом указује част великом учитељу реторике, Квинтилијану – он дели рад композитора на *инвенцију*, коју обухвата теорија о интервалима, и одабир теме или *soggetta* (поглавља 3–26), затим на основна правила контрапункта или *compositione*, односно правилну *диспозицију* елемената *инвенције* (поглавља 27–41), и на поступке који се тичу украшавања или *елокуцију* (поглавља 42–57).¹⁵⁸

г. О термиолошком трансферу и преобликовању

Делимичан парадигматски однос између реторичке и музичке мисли огледа се у трансферу и адаптацији обиља реторичких термина у оквиру расправа

¹⁵⁸ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 23; Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 362.

о музици. Истражујући однос између музике и текста од антике до XVII века, Дон Харан је у својој опсежној студији уједно представио драгоцен компендијум који сведочи о установљавању континуираних термилошких аналогичности између реторичких и музичких термина.¹⁵⁹ Реторички технички термини *recte versus vitiose, fictio, proprietas, coniunctio, prolatio, modus, tempus, figura*, нашли су своје место у дискурсима о музици, док су се термини мотив, тема, субјект, фраза, период, цезура (*caesura*), као и каденца, стил, структура, композиција, фигурација, артикулација, декламација, акцентуација, метар, ритам, али и експозиција, развој, рекапитулација и епизода, потпуно одомаћили у музичком вокабулару.¹⁶⁰

Тенденцију усвајања и прилагођавања реторичких термина на пољу музике пратила је и тежња за успостављањем аналогичности између реторичких и музичких принципа. Такве аналогичности су, истина, често биле баналне. Тако је Тинкторис у свом *Речнику музичких термина (Terminorum musicae diffinitorum, 1472–1475)* нашао инспирацију у говорним стилима које је установио Цицерон и применио их на полифоне жанрове, те миса постаје *cantus magnus*, мотет *cantus mediocris* а кантилена, *cantus parvus*.¹⁶¹ Немачки композитор и издавач Георг Рау (Georg Rhaw/Rhau, 1488–1548) у свом трактату *Приручник за две музичке праксе (Enchiridion utriusque musicae practicae, 1538)*, упоредио је осам делова у беседи са осам музичких модуса.¹⁶² Себалд Хејден (Sebald Heyden, *De arte canendi, 1540*) је успоставио аналогичност између граматичких ознака и различитих знакова које се користе у музичкој нотацији.¹⁶³ Слично томе, Галус Дреслер је упоредио осам елемената у беседништву (именицу, придев, заменицу, глагол, прилог, предлог, везник и узвик) са осам модуса, а назначио је и истоврсност између интерпункције у реченици и музичке каденце (*Унут. 9:154.14–15*).¹⁶⁴ Ипак, без обзира на декоративност и једноставност оваквих аналогичности, оне указују на најмање две

¹⁵⁹ Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*.

¹⁶⁰ Margaret Bent, „Sense and Rhetoric in Late-Medieval Polyphony“, у: *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, уредили Andreas Giger и Thomas J. Mathiesen (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 46.

¹⁶¹ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 22.

¹⁶² Claude V. Palisca, „*Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*“, у: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 287, фуснота 13.

¹⁶³ Исто.

¹⁶⁴ У раду је коришћен следећи извор: *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae (The Precepts of Poetic Music)*, оригинални текст, критички текст и превод Robert Forgács (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2007). За наведено Дреслерово дело користиће се скраћеница *Унут.* уз оригиналну нумерацију главе. Након две тачке назначен је и број стране у модерном издању и бројем реда/редова на тој страни.

битне чињенице. Прво, оне доказују недвосмислену заступљеност реторике у музичкој мисли, чак њен нарастајући значај. Друго, оне отварају простор према постепеном померању тежишта са удаљених, више декоративних терминолошких истоветности, према успостављању приснијих и ка пракси оријентисаних аналозија између беседе и музичке композиције.

Током друге половине XVI века, на снази је тенденција да се целокупно музичко дело посматра као беседа, јер оно што је за говорника говор, то је за композитора музичка композиција. Отворена, приснија и конкретнија веза између беседе и музичке композиције праћена је ставом о троделној подели у музици коју је први предочио Никола Вићентино (Nicola Vicentino, 1511–1575) у трактату под називом *Античка музика преобраћена у модерну праксу* (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555). Поврх тога, док је говорио о завршетку композиције, он се у значајној мери ослонио на *peroratio* у беседништву (*Ант. муз.* IV.16:248),¹⁶⁵ на који је указао још Квинтилијан (*Об. гов.* 6.2.1, 6.1.51–52).¹⁶⁶ Неколико година касније, Галаус Дреслер је издвојио три дела у музичкој композицији, *exordium*, *medium* или *corpus cantilenarum* и *finis* (*Правила музике поетике*, 1563/64, поглавља 12–14). Дреслер је такође представио дводелну реторичку поделу *exordiuma* на потпуни (*plenum*), када сви гласови наступају истовремено и огољени (*nudum*), када гласови наступају један по један, често у имитацији (*fugis*). Крајем XVI века, немачки теоретичар и кантор у Лајпцигу, Сетус Калвизијус (Sethus Calvisius, 1556–1615), повлачи паралелу између беседе и музичке композиције на основу њихове троделне *диспозиције* (*Melopoeia*, 1592).¹⁶⁷ Ову поделу коначно је верификовао и аналитички применио Јоаким Бурмајстер (Joachim Burmeister, c. 1564–1629), *Magister* на Универзитету у Ростоку и кантор при универзитетској цркви, који је образовање стекао у латинској школи савладавши латински језик, граматiku као и реторику. У интересантном одељку у другом и трећем издању приручника за музичку композицију под називима

¹⁶⁵ У раду је коришћен следећи извор: Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to the Modern Practice*, уредио Claude V. Palisca, превела Maria Rika Maniates (New Haven, London: Yale University Press, 1996). За наведено Вићентиново дело користиће се скраћеница *Ант. муз.* уз оригиналну нумерацију књиге и главе.

¹⁶⁶ Наведено према: Vicentino, *Ancient Music Adopted to the Modern Practice*, 248, фуснота 18.

¹⁶⁷ Vendriks, *Muzika u renesansi*, 23.

*Импровизаторска музика (Musica autoschediastike, Rostock, 1601)*¹⁶⁸ и *Музика поетика (Musica poetica, 1606)*, аутор се окреће анализи Ласовог мотета *In te transierunt*, која је посвећена приказивању вокалне композиције са ораторским дејством. У првом кораку, Бурмајстер је и аналитички успоставио поделу на *exordium* или увод, *corpus carminis* или тело музичке композиције и *finis* или закључак.¹⁶⁹

Пут од простих аналогича до све присније органске везе између реторике и музике темељи се на померању тежишта према убедљивости елегантног, орнаментираног говорења. Једва приметна нит између реторичких принципа правилног-елегантног говорења и диспозиције контрапунктских правила код Тинкториса, о чему смо претходно говорили, постаје недвосмислена код Адријануса Коклика (Adrianus Petit Coclico, 1499–1562) и Хермана Финка. У својим приручницима за певаче, Коклико у *Музичком компендијуму (Compendium musices, 1552)*, а Финк у *Музичкој пракси (Practica musica, 1556)*, усвојили су реторичку поделу на правилан говор (*recte locquendum*) и елегантан говор (*bene dicendum*) и применили је на правилно певање (или *recte cantandum*) што се односи на коректну акцентуацију, прононцијацију и поставку текста и лепо певање (или *bene cantandum*), које се тиче украшеног певања, *cantus ornatus*, где се примењују колоратуре (*coloratura*).¹⁷⁰ Колоратуре или диминуције (*diminutio*) обухватале су различите начине „распуштања и разбијања дуже нотне вредности бројним бржим и краћим нотама“,¹⁷¹ међу којима је фигура *accentus* која је подразумевала певачево придодавање горње или доње суседне ноте испред или иза записаног тона, затим *tremulo (tremolo, trillo)*, који се односио на вокални вибрато, трилер или брзу репетицију једног тона, фигура *gruppo (gropo)* у форми полукруга (*circulo mezzo*) којом се обично завршава трилер и *tirata* односно брз

¹⁶⁸ *Импровизаторска музика* важи за најопширнији Бурмајстеров трактат и обухвата разноврсне теме као што су антички модуси и жанрови, мензурација, транспозиција, уметност певања и друго. Benito V. Rivera and Martin Ruhnke, „Burmeister, Joachim“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), IV, 635.

¹⁶⁹ Palisca, „*Ut oratoria musica*“, 290.

¹⁷⁰ Wilson, „*Ut oratoria musica*“, 356–358.

¹⁷¹ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III (Termini musici)*, 1619. Наведено према: Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997), 434.

лествични пасаж који је могао да обухвата опсег од кварте до преко октаве.¹⁷² Овим су Коклико и Финк скренули пажњу не само на утицај реторичких појмова на дискурс о музичкој интерпретацији, већ су указали и на садејство тих концепата у прикладном изражавању текста композиције.¹⁷³

Ако је интервалски контрапункт основно средство изражавања композитора, онда се средствима и поступцима својственим овом композиционом систему постизала убедљивост и елеганција у музичкој композицији. То потврђује и чињеница да је експанзију интереса за елоквентним музичким изражавањем пратила надградња контрапунктских педагошких трактата, од „симплекса“ (*simplex*) према „флоридусу“ (*floridus, diminutus*), према томе, од коректног до елегантног компоновања. Анализом великог броја контрапунктских трактата XV и XVI века, Питер Шуберт је показао да се од друге половине XVI века аутори чешће баве новим и сложенијим поступцима као што су репетиција, имитација, канон, вишеглас или двоструки контрапункт.¹⁷⁴ Уз то, треба приметити да је прва детаљнија примена реторичке теорије на музику, настала управо у форми елементарног приручника за музичку композицију. У другом издању књиге под називом *Импровизаторска музика*, Јоаким Бурмајстер пореди говорништво и музику из аспекта средстава за постизање убедљивости:

У говорништву, (...) шарм и елеганција не обитавају у скупу једноставних речи, у правилно одмереним реченицама, или (...) у комбинацији тих речи (...) Пре, они обитавају тамо где су орнаментација и речи задужене за разборитост, у реченицама које обухватају читав низ истакнутих, снажних речи (...) Тако је и у овој уметности [музици, прим. С. Б.], где се поред огољене микстуре савршених и несавршених консонанци, чулу нуди комбинација са дисонанцама, комбинација која слично томе не може а да не дотакне душу.¹⁷⁵

Имајући на уму Квинтилијанову поделу на правилан и елегантан говор, а без намере да потцени граматичку коректност, Бурмајстер акцентује управо елеганцију која подразумева реторички снажнији и убедљивији говор. Иако издваја дисонанце, то није једино оруђе контрапункта о чему сведочи његов попис

¹⁷² Bartel, *Musica Poetica*, 170, 427, 290, 409.

¹⁷³ Коклико и Финк често упућују на правилност и елеганцију као на пар. Wilson, „*Ut oratoria musica*“, 357.

¹⁷⁴ Peter Schubert, „Counterpoint pedagogy in the Renaissance“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 503–533.

¹⁷⁵ Наведено према: Palisca, „*Ut oratoria musica*“, 288.

из 1601. године, који броји двадесет пет музичко-реторичких фигура.¹⁷⁶ Истицањем дисонанци Бурмајстер указује на једну од могућности, чиме скреће пажњу на музичко-реторички потенцијал који лежи у самој сржи интервалског контрапункта. Шта више, он ће своје музичко-реторичко оруђе и аналитички демонстрирати на мотету *In me transierunt* Орланда ди Ласа, користећи се терминима и концептима преузетих из реторике, са жељом да докаже да музика, попут реторике, остварује исти експресивни циљ средствима контрапунктске елоквенције.

д. Концепт *varietas*: Од хармоније до израза

Концепт *varietas* (са значењем различитост, разноврсност, разноликост), установљен је у реторичкој теорији и тиче се свих фаза у говорништву, од разноврсности идеја у оквиру *инвенције*, преко њихове диспозиције и украшавања, до тона у гласу, телесних гестова и израза лица током говорничког наступа. Антички аутори реторичких трактата, од Аристотела до Квинтилијана, концепт *varietas* тумаче и усмеравају према ораторском концепту *decorum*. С једне стране, разноврсност се према теми може остварити правилним (*recte loquendi*) али и добим говором (*bene dicendi*) који краси умереност, стилистичка пречишћеност којом се искључују варваризми. С друге стране, *varietas* припада елоквенцији у ужем смислу, према томе, *елокуцији*, раскошној беседи, која треба да буде прикладна својој идеји, теми и циљевима.

Појавом у музичко-теоријским дискурсима о контрапункту од Тинкториса до краја XVI века, концепт *varietas* не само што је значајан и неизоставан састојак сваке теорије о контрапункту, већ се у новом, музичком контексту укршта и одмерава са још неким концептима као што су *harmonia* (лат. склад, складност, сагласност, али и слагање, подударање), *redictae* (лат. понављање) и *pertinacie* (итал. упорност, истрајност, постојаност).

Веза *harmonia-varietas* је темељ Гафуријусове максиме *harmonia est discordia concors*,¹⁷⁷ јединство је створено из различитости, која представља кључ

¹⁷⁶ У каснијем, дорађеном издању књиге из 1606. године, под називом *Музика поетика (Musica Poetica)*, наведено је двадесет шест музичко-реторичких фигура.

¹⁷⁷ „Хармонија је конкорд [искован, саздан] од дискорда“. Реч је о натпису на свитку изнад фигуре аутора, на слици прве стране рукописа *De harmonia*. Поред космолошке и метафизичке конотације

у поставци његове теорије о контрапункту у трактату *Музичка пракса*. За постизање унутрашњег склада, хармоније у музици, овај теоретичар установљава *varietas* као водећи контрапунктски принцип. Хијерархијска веза између концепта *harmonia* и контрапунктских поступака *varietas*, представљена је на почетку треће књиге приликом дефинисања контрапункта:

(...) хармонска [складна] музика је универзални феномен који приказује унутрашњу *разноликост* и врсте или форме различитих музичких комбинација које називамо контрапунктом – консонантна хармонија која је сачињена од узајамно повезаних звукова постављених нота према ноти и оправдана је у пракси. Иако се заснива на недвосмисленим правилима, контрапункт се уз то сматра најлепшим докле год је његово расцветавање [бујање] узвишеније. Према томе, контрапункт је вештина управљања музичким звуковима у пропорционалној димензији и темпоралном квантитету, јер је музика саздана од тонских висина, интервала и трајања. (*Муз. пр.*, III.1:123, курзив С. Б.)

Иако орнаменталним флоридусом Гафуријус наговештава аспект декоративности, он тиме не доводи у питање хијерархијски однос и регулативност концепата *harmonia* и *varietas*. О томе сведоче и његова правила контрапункта. Тако, у међусобном интервалском односу између две деонице, у светлу базичног принципа *discordia concors*, приоритет даје супротном кретању (поглавља 7 и 9) и наизменичној примени несавршених и савршених консонанци (поглавља 3 и 7). Препорука која се тиче разноврсности у мелодији односи се на истовремену примену већих интервала у једној деоници и мањих интервала у другој (поглавље 15). Из аспекта ритма, он скреће пажњу на значај комбинације споријег ритмичког тока у једној деоници и бржег ритма у другој деоници (поглавље 15), док је медијумски *varietas* предствален кроз спој гласа и инструмента (поглавље 15). Према томе, са становишта музичке праксе, дакле, интервалског контрапункта, концепт *harmonia* је представљао јединство *различитих* деоница, хоризонталних и вертикалних интервала, те ритмова и извођача, при чему разноликост и декоративност остају у области стилистичке чистоте *ars perfecta*.

За разлику од Гафуријусове подређене позиције *varietas* у односу на *harmonia*, Јоханес Тинкторис, у својој *Књизи о умећу контрапункта*, *varietas* поставља у комплементарни, чак дијалектички однос са концептом *redictae*

ова максима је обликовала и Гафуријусово поимање музичке праксе. Наведено према: Palisca, „Harmonies and Disharmonies“, 161.

(понављање, репетиција), а прикладност овог односа одмерава у односу на стил. Тако је у шестом и седмом правилу контрапункта разноврсност неопходан елемент приликом понављања каденци (седмо правило), или уколико се понављају исти тонови у кантусу фирмусу (шесто правило; *Књ. о. ум. кон.* III.137–138).¹⁷⁸ Анализирајући трогласни музички пример из шестог правила, Алексис Луко је запазила да је спој *varietas-redictae* изродио прегршт фигура репетиције, од музичке имитације, преко једногласне до вишегласне репетиције, што указује на аспект декоративности, на блискост ових концепата са трећом реторичком категоријом, *елокуцијом*, дакле, елоквенцијом у ужем смислу.¹⁷⁹ У осмом правилу, Тинкторис се дотиче и нивоа *елокуције* кроз призму реторичког концепта прикладности, узимајући у обзир три преовлађујућа жанра – шансону, мотет и мису – као репрезенте реторичке троделне поделе на ниски, средњи и високи стил.¹⁸⁰ Поврх тога, Луко је приказала да концепт *varietas* игра кључну улогу у Тинкторисовој трећој књизи, која се у целини може схватити као отелотворење овог концепта у језику, концептуалном оквиру и музичким примерима од трећег до осмог правила, укључујући врлине стила (језик, јасноћа, дистинкција, прикладност) и стилске нивое (високи, средњи, ниски).¹⁸¹

Позиција концепта *varietas* у Царлиновом контрапункту на неки начин уједињује Гафуријусове и Тинкторисове ставове. За Царлина, двојац *harmonia–varietas* руководи многим поступцима у полифоној композицији:

Антички композитори (...) су схватили да хармонија резултира из ствари које су разноврсне, нескладне и међусобно супротне, пре него што су сличне (...) Уколико је хармонија рођена из разноврсности [*varietà*], из тога следи да у музици не морају само деонице да буду различите по питању тонских висина, већ и њихова кретања треба да буду различита, и треба да садрже различите консонанце и различите пропорције. (*Осн. хар.* III.29:59–60)

¹⁷⁸У раду је коришћен следећи извор: Johannes Tinctoris, *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*, превео и уредио Albert Seay, *Musicological Studies and Documents*, V ([без места]: American Institute of Musicology, 1961). За наведено Тинкторисово дело користиће се скраћеница *Књ. о ум. кон.* уз ознаке које садрже нумерацију књиге и главе.

¹⁷⁹ Alexis Luko, „Tinctoris on *Varietas*“, 124.

¹⁸⁰ „Нити толико много таквих разноликости (*varietas*) улази у један шансон, колико много таквих [улази у] мотет, нити толико много таквих [разноликости улази] у један мотет, колико много таквих улази у једну мису“ (*Књ. о ум. кон.* III.8:139).

¹⁸¹ Alexis Luko, „Tinctoris on *Varietas*“, 134–135.

У еху Гафуријусове максиме, *discordia concors*, концепт *varietas* управља избором вертикалног интервала, хоризонталним вођењем гласова јер упућује на супротно пре него на паралелно кретање, затим везом два интервала где инсистира на различитим пропорцијама, као и надградњом вертикалних интервала у вишегласни сазвук.¹⁸²

Царлино чак повремено занемарује хијерархијску супериорност концепта *harmonia*. Тако је, на пример, међу консонанцама, „пунија“ и „пријатнија“ квинта у поређењу са октавом, јер „испуњава и очарава ухо различитим звуцима“ (III.8). Чињеница да се квинта састоји од два различита тона, а не од октавне реплике истог тона, интерпретирана је према реторичком концепту *varietas*, те сам интервал квинте добија вишу естетску вредност, без обзира на пропорцијску супериорност октаве над квинтом.

Иако је у сенци концепта *harmonia*, Царлинов концепт *varietas* се приближио и Тинкторисовом одређењу овог појма према *елокуцији*. Разноврсност идеја приликом писања контрапункта на кантус фирмус показатељ је надградње коректног компоновања:

(...) разноврсност [*varietà*] доноси задовољство и уживање (...) Хајде да настојимо (...) да наши контрапункти буду разноврсни, тако да се исти одељак или хармонска прогресија не понове дословно, са истим консонанцама, ритмовима и модусима. Јер, док ће такви контрапункти, иако добро написани, бити ослобођени било какве дисонантности или непријатности за ухо, њихово понављање, међутим, неће створити уживање које пониче на разноврсности. Поред тога, познаваоци ове уметности [музике] сматраће да композитор има оскудну ризницу идеја (...) зато што не може да смисли другачији контрапункт. (*Осн. хар.* III.55:153)

Без обзира што критикује понављање, Царлино не намерава да га искључи у потпуности. Поврх тога, приближио се Тинкторисовом концепту *redictae* увођењем нарочите врсте контрапункта који је „увек помало другачији и измењен“ (*Осн. хар.*, III.55:154). Заснива се на постојаноти или истрајности, *pertinacie*, једног мелодијског одељка, при чему саветује да у осталим аспектима треба бити разноврстан. Назива га „контрапунктом [насталим] по правилима“ (*contapunto con obligo*), и сматра да је захтеван, вредан труда и поштовања. Према томе, Царлино ревидира Тинкторисов пар *varietas-redictae* тако што концепт

¹⁸² О принципу *varietas* у трогласу видети у: Zarlino, *The Art of Counterpoint*, 186.

varietas надопуњује комплементарним концептом *pertinacie* (*Осн. хар.* III.55: 153–158).

Код Гафуријуса и Царлина садејство концепата *varietas* и *harmonia* и њихов утицај на контрапунктску теорију фокусиран је на достизање „расцветане“, „бујне“ деонице која, у складу са реторичком теоријом, тежи елеганцији, отмености, и води ка постизању задовољства, уживању,¹⁸³ очаравању али и умиривању емоција, подстичући тако људске врлине и равнотежу између душе и тела,¹⁸⁴ баш као што реторички концепти и елементи воде према остваривању жељеног беседничког ефекта. Поврх тога, Гафуријус латентно, а Царлино недвосмислено, укључују и концепт прикладности (*decorum*), где се разноврсност протеже до границе која неће радикалније узнемирити базична правила звучног броја и *senaria*. Иако Царлинова „прикладна хармонија“ (*harmonia propria*) произилази из деоница вокалне композиције које су у сагласју од почетка до краја и поседују моћ да у уму побуде различите страсти,¹⁸⁵ она је имплицитна, суздржана, усмерена према грациозности, умерености, дакле, елеганцији, јер носи превасходно етички код.¹⁸⁶

Другу линију, која је зачета у Тинкторисовом усмерењу према *елокуцији*, наставља и продубљује теорија Николе Вићентина, где је концепт *varietas* у служби нове естетске базе која се манифестује интересовањем за изражавањем текста, нарочито када су у питању световни, дакле, нелитургијски текстови:

(...) композитори музике својом уметничком вештином могу да начине разне микстуре/комбинације тетракорада и пентакорада из различитих модуса, и тако улепшају складну композицију разноврсним корацима [интервалима] у складу са ефектима консонанци које су примењене према речима. Међутим, композитори би морали увек пажљиво да задрже (...) модус када компонују црквена дела како би антиципирани одговор хора или оргуља, као у мисама, псалмима, химнама или другим [композицијама] у којима се очекује одговор (...) [С друге стране] неке световне композиције (...) уживају значајну слободу у третману многих разлитих

¹⁸³ „...без промена [у звуку] ...неће настати ни уживање“ (*Муз. пр.* III.15:162).

¹⁸⁴ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, прва књига, глава трећа. Наведено према: Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, xiii.

¹⁸⁵ Са друге стране, „неприкладна хармонија (*harmonia non propria*) најбоље се може назвати хармоничним консонанцама него хармонијом јер не садржи било какво кретање деоница... Ова врста хармоније нема моћ да у уму побуди страсти као прикладна хармонија.“ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, друга књига, поглавље 12. Наведено према: Zarlino, *The Art of Counterpoint*, 1, фуснота 1.

¹⁸⁶ Palisca, „Introduction“, у: Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, xiii.

страсти, као што је случај са сонетима, мадригалима и канционама, који започињу весело [*con allegrezza*], а потом су на крају пуни туге [*piene di mestitia*] и престанка живота [*et di morte*]; или *vice versa*. Што се оваквих текстова тиче, композитор може да иде изван ограничења модуса и улази у други, јер (...) његова је једина обавеза да оживи речи хармонијом да би представио њихове страсти – када су грубе [*aspre*] или када су слатке [*dolci*], када су веселе [*allegre*] и када су тужне [*meste*] – и [увек] према њиховој теми. Зато, сваки лош покрет и свака слаба консонанца може да се користити у складу са речима, зависно од њиховог ефекта/дејства. (*Ант. муз.* III.15:150, прим. С. Б.)

Вићентинов концепт *varietas* је нераздвојив од концепта *decorum*, што га чини извршним оруђем за експлицитно оживљавање текста, те са утиснутим кодом *patosa* бива отворен према експериментима који су обележили *другу праксу*.

ђ. Концепт имитације

Имитација канонизованих модела

Мисао о музици у ренесанси наследила је барем два концепта имитације из антике: имитацију канонизованих модела и миметички концепт музичког *етоса*. Концепт имитације канонизованих модела јесте реторички концепт утемељен на методолошкој поставци Цицерона и Квинтилијана, где је имитација имала функцију дидактичког средства као значајног корака којим се успостављала веза између теорије и праксе. Музичари су, попут беседника, били усмеравани на учење правила *ars contrapuncti* и имитирање музичких мајстора. Међутим, док су песници и беседници дебатовали о томе да ли добар стил треба заснивати на имитацији једног или више античких модела, било да је то Цицерон, Квинтилијан или је реч о групи аутора, музичари су остали ускраћени за сазнање о било каквом реалном звуку.¹⁸⁷ Таква околност није омела музичаре да реторички концепт имитације поставе у односу на музику која је њима била доступна. Још је Тинкторис, на почетку своје *Књиге о умећу контрапункта*, издвојио композиторе као што су Јоханес Окегем (Johannes Ockeghem, око 1425–1497), Јоханес Регис

¹⁸⁷ Римска музика није опстала, а мањи број сачуваних музичких записа из античке Грчке није било могуће дешифровати. Howard M. Brown, „Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance“, *Journal of American Musicological Society*, 35 (1982), 43.

(Johannes Regis, око 1430–око 1485), затим Антоен Бинуа (Antoine Busnois, умро око 1492), Џон Данстејбл (John Dunstable, умро 1453), али и Гијом Дифај (Guillaume Dufay, око 1400–1474) и други. Он их истиче као највредније, јер сматра да „баш као што је Вергилије узео Хомера за модел свог узвишеног дела, *Енеиду*, (...) тако ћу и ја ове композиторе користити као моделе за сопствена дела; нарочито ћу имитирати њихов изврстан композициони стил.“¹⁸⁸

Током раног XVI века, овој реторичкој традицији био је близак музички теоретичар Јоханес Фрош (Johannes Frosch, 1485–1533), у својој књизи која носи назив *О музичком делу* (*Rerum musicarum opusculum*, 1532). У поглављу под насловом „О имитацији аутора“ („De imitatione Authorum“), Фрош предлаже да ученици сачине колекцију добрих одељака из дела најбољих композитора. Ипак, како примећује Хауард Мејер Браун, концепт имитације Фрош схвата изгледа у ширем смислу јер, заправо, није објаснио метод како се може компоновати композиција према одређеном моделу, већ је само указао на начин инкорпорисања вредних и ефективних делова у ново компоновано дело, претходно прикупљених из дела признатих мајстора.¹⁸⁹

Нешто је прецизнији Галус Дреслер у свом приручнику за савладавање музичке композиције *Упутства за музику поетику* (1563/1564). У последњем, петнаестом поглављу које је посвећено „начину напредовања у овој врсти учења“ („De ratione progrediendi in hoc studio“), Дреслер је истакао значај пажљивог проучавања композиција великих мајстора, нарочито уочавање добрих контрапунктских поступака као што су „прелепе синкопе, каденце, фуге и умилније комбинације консонанци.“ (*Упут.* 15.188.11–12) Стварање ризнице контрапунктског оруђа није могуће без имитације дела великих полифоничара. Његово упућивање на композиторе као моделе за имитацију је значајно, јер даје поделу на четири групе композитора зависно од вештине којом треба да се овлада. Тако, прву групу чине Жоскен де Пре и његови савременици којима, зачудо, не приписује нарочито композиционо умеће, сматрајући њихове четворогласне композиције „огољеним“. Тиме он алудира на слабу, недоследно развијену технику синтаксичке имитације. Другој групи припадају Хајнрих Исак (Heinrich

¹⁸⁸ Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*. Наведено према: Brown, „Emulation, Competition, and Homage“, 41–42.

¹⁸⁹ Brown, „Emulation, Competition, and Homage“, 41.

Isaac, око 1450–1517), Лудвиг Зенфл (Ludwig Senfl, око 1486–око 1542/43) и остали који, према његовом мишљењу, добро владају „разломљеним“ контрапунктом, дакле, флоридусом. Јакобус Клеменс нон Папа (Jacobus Clemens non Papa, 1510–око 1557), затим Никола Гомбер (Nicolas Gombert, око 1495–око 1560), Томас Крекијон (Thomas Crecquillon, 1505– око 1557) и остали јесу сврстани у трећу групу управо због умешне примене технике имитације. Нарочиту наклоност Дреслер показује према свом савременику, Орланду ди Ласу, у то време већ афирмисаном композитору двора у Минхену, наводећи га као једини модел четврте групе који се истиче, како и сам каже, према „љупкости“ својих композиција и прикладној примени хармоније (дакле, музике) у односу на текст (*Упут.* 15.190.4–14). Предочавањем хијерархијске примене контрапунктског оруђа Дреслер не истиче само начин и потребу за имитацијом канонизованих модела, већ и један од кључних циљева таквог учења, а то је стварање композиције засноване на реторичком креду о прикладности између начина говора/компоновања и садржине говора/текста композиције.

Када је Јоаким Бурмајстер последње поглавље свог дела *Muzika poetika* насловио „О имитацији“ („De imitatione“), он је још увек имао на уму стилску имитацију, односно, имитацију модела: „*Imitatio* је тежња и настојање да се наше музичке композиције вешто рефлектују, емулирају и изграде посредством анализе умешних примера.“¹⁹⁰ Бурмајстерово објашњење имитације указује на процес учења који је подразумевао усвајање правила, затим анализу дела великих мајстора а потом и њихову имитацију (*praecceptum, exemplum, et imitatio*), и био је уобичајен како за реторику тако и за музику. Овај аутор не само што је понудио прегршт композитора XVI века који би, по његовом мишљењу, послужили као узор, већ је дао и први пример анализе музичке композиције према реторичким категоријама.¹⁹¹

Реторички концепт имитације канонизованих модела је комплементаран и испреплетан са првом реторичком фазом, *инвенцијом*, те се у музици проширио изван оквира едукације. Овакву позицију разоткрива Царлино када говори о првом кораку у креирању добре музичке композиције, те истиче да је *soggetto* ваљани темељ за композициону реализацију која ће након тога уследити.

¹⁹⁰ Наведено према: Bartel, *Musica Poetica*, 327.

¹⁹¹ Исто.

Ослањајући се на поетску теорију, он даље успоставља аналогију између првог композиционог корака у музици и теме у песништву, као и између поступака којима се теми приступа:

Sogetto код песника је [догађај из] прошлости или прича. Било да је прича његова или је позајмљена од других, он је улепшава и дотерује различитим украсима у мери која га задовољава. Он изоставља оно што није погодно и одговарајуће за очаравање слушалаца, достижући на такав начин нешто што је величанствено и чудесно. Музичар има исти циљ, (...) и он такође располаже темом [*soggetto*] на којој изграђује своју композицију, а коју украшава различитим покретима [ритмом] и хармонијама [другим контрапунктским гласовима] како би допринео највишем задовољству код публике. (*Осн. хар.* III.26:51, прим. С. Б.)

Тако је у оквиру реторичке, поетске али и музичке *инвенције* значајну позицију заузимао концепт имитације са том разликом што је спрега имитације са музиком отворила нове димензије које говорништво и књижевност немају, простор хоризонталне и вертикалне звучности. Царлино је у наставку истог поглавља извео следећи закључак:

Soggetto може припадати једној од следећих врста. Може бити креација самог композитора, продукт његовог генија. Може бити преузета из композиције другог [композитора], коју ће прилагодити својој [композицији] и украсити је различитим гласовима на начин који најбоље одговара његовом таленту. Такав *soggetto* може припадати следећим врстама: може се налазити у тенору или у некој другој деоници која доноси напев или може бити деоница из полифоне композиције [*canto figurato*]. Такође може да се састоји из два или више гласова од којих се они могу пратити у фуги [*fuga*] односно консеквенци [*consequenza*],¹⁹² или је организован на неки други начин. Заиста, типови таквих *soggetti* потенцијално су бесконачни по броју. (*Осн. хар.* III.26:52, прим. С. Б.)

На темељу Царлинове дефиниције *soggetta*, Харолд Пауерс је закључио да су пре појаве синтаксичке имитације постојале две основне методе компоновања. Прва се темељи на схоластичком учењу заснованом на ауторитету, додавањем нових линија изнад и/или испод кантуса фирмуса, што се као композициона техника може пратити од средњег века до XVI века. Друга је новија техника *imitatio*, примењена у мноштву франко-италијанских мисних ставова током касног XIV и раног XV века. Она је постала темељ франко-фламманске световне музике

¹⁹² Фуга и консеквенца се односе на деонице двогласног канона, дакле, на канонску пропосту и канонску рипосту у данашњем значењу (*Осн. харм.* III.51:126).

XV века, са циљем да се мотет неког композитора емулира, било да се у неком смислу надмеће са њим, било да се старом мајстору приреди омаж.¹⁹³

Анализом композиција Хауард Мејер Браун је дошао до закључка да су композитори дописивали једну или више деоница већ постојећем делу, ревидирали сопствене и туђе композиције и да су алудирали на друге композиције.¹⁹⁴ Према томе, техника пародије и техника кантуса фирмуса представљају још неке од начина којим се остварује реторички концепт *imitatio*.¹⁹⁵ Следствено томе, овај концепт је заступљен од најосновнијег, едукативног до мајсторског бављења музиком, према томе, до промишљеног и према реторичким принципима осмишљеног и реализованог односа музике и текста.

Миметички концепт музичког етоса

Други концепт имитације наслеђен из антике, ослања се на *мимезис* (*μίμησις*) као естетски идеал свих уметности, којим се може утицати на карактер или осећања код слушалаца.

Код Платона, концепт *мимезис* се заснива на стварању „слика“,¹⁹⁶ које могу бити сличне, али не и прави представници своје врсте, те су стога нестварне и неистините (*Софист*, 240А–Б).¹⁹⁷ Таква слика, било да се она види, чује или дотиче, утискује се у ум посредством чула (вида, слуха или додира). Уколико је уметност заснована на принципима (космичке) хармоније, и „у себи садржи покрете који су сродни кружним кретањима наше душе“, тада ће та уметност бити „помоћник који ће кружно кретање душе“ довести „у стање уређености и сагласности са самим собом“ (*Тимаж*, 47д).¹⁹⁸ Правом уметношћу се, према томе,

¹⁹³ Brown, „Emulation, Competition, and Homage“, 48.

¹⁹⁴ Исто, 14.

¹⁹⁵ Исто, 45, 47.

¹⁹⁶ Када говори о умећу стварања, Платон запажа да оно може бити божанско и људско. Надаље, бог и човек јесу ствараоци како реалних ствари тако и слика. (*Софист*, 265д–266д)

¹⁹⁷ У раду је коришћен следећи извор: Platon, *Protagora/Sofist*, превели Koloman Rac i Milivoj Sironić (Zagreb: Naprijed, 1975). За наведено Платоново дело користиће се пун наслов, *Софист*, уз оригиналне нумеричке ознаке од 216А до 268Д.

¹⁹⁸ У раду је коришћен следећи извор: Platon, *Тимаж*, превела Marjanca Pakiž (Mladost: Beograd, 1981). За наведено Платоново дело користиће се пун наслов, *Тимаж*, уз оригиналне нумеричке ознаке од 17а до 92ц.

остварује склад између ума и душе космоса,¹⁹⁹ и ствара хармонију између универзума и људских бића.²⁰⁰

У Платоновом философском концепту, где је тежиште на разуму и складу, предност је дата музици са текстом, јер је говор (*logos*), попут вида и слуха, подарен људима зарад правилног расуђивања (*Тимај*, 476–ц). Стога, музика никако није могла бити предмет задовољства (*Закони*, 668Б),²⁰¹ јер су њени градивни принципи и циљеви окренути ка постизању склада и неговању врлина. Њена функција је искључиво едукативна,²⁰² и не само то. Музика је основа васпитања зато што „хармонија и ритам најдубље продиру у унутрашњост душе и највише је обузимају“ (*Држава*, 401д).²⁰³

Сагласно томе, китару и лиру одобрава у свом поимању образовања али у функцији пратње гласу (*Држава*, 339д), док солистичку инструменталну музику не види као подобну за *мимезис*. Наиме, једино се вокалном музиком правилно одгаја душа (*Закони*, 673а), док се инструментима не може утицати на *етос*, већ се постиже претерана виртуозност и пука „имитација животињских звукова“ (*Закони*, 669е–670а). Према томе, Платон је тежио што једноставној и етички прихватљивој музици одбацујући тиме добар део музике која је постојала.

И саме музичке лествице су повезиване са етички жељеним понашањем, те су тиме стицале квалитете који су их чинили прихватљивим или неприхватљивим у Платоновом виђењу идеалне државе. Миксолидијску и синтонолидијску лествицу он сматра непотребним, јер су карактеристичне за тужбалице и нарицаљке, а такве песме нарушавају одважност. Јонску и лидијску лествицу држи „млитавим“, јер се мелодије у тим лествицама певају уз пиће, те немају никакву вредност за ратнике. Једине лествице које сматра прихватљивим јесу

¹⁹⁹ Стварајући свет, бог творац, Демијург, ставља „ум у душу и душу у тело“ те је тако „космос уистину божијом промисли постао живо биће обдарен душом и умом.“ (*Тимај*, 30б–ц)

²⁰⁰ Људска душа је сачињена из три дела: разума, воље и појуде. На разумни део душе утиче хармонија, воља се покорава разуму, док појудним делом душе владају чулна опажања и осећања попут страха, гнева, бола или жудње. Склад у души постиже се надвладавањем разума и воље у односу на појуду. (*Тимај*, 42а–д, *Држава*, 441е–442а)

²⁰¹ У раду је коришћен следећи извор: Plato, *Laws*, оригинални текст и превод R. G. Burg, 2 тома (London: William Heinemann, 1926). За наведено Платоново дело користиће се пун наслов, *Закони*, уз оригиналне нумеричке ознаке од 624А до 969Д.

²⁰² Monika Jurić, „Теорија *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi“, *Arti musices*, 42 (2011), 52.

²⁰³ У раду је коришћен следећи извор: Platon, *Država*, превели dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović, peto izdanje (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002). За наведено Платоново дело користиће се пун наслов, *Држава*, уз оригиналне нумеричке ознаке од 327а до 621д.

дорска и фригијска, једна „насилна“, а друга „блага“. И док се првом подстиче храброст ратника, другу намењује људима који се у миру моле или слушају молбу/молитву, умерено и разумно (*Држава*, 398e–399b).

Аристотел у свом делу *О песничкој уметности* (*Περὶ ποιητικῆς*, око 335 п. н. е.) износи став да су епика, трагедија, комедија, дитирам и већина музике за аулос и китару миметичке, а међусобно се разликују једино у средствима, предметима и начинима имитације (*О песн. ум.* 1447a),²⁰⁴ дакле, у границама које поставља сама уметност. Уводећи медијум, Аристотел даје нову потпору Платоновом миметичком концепту, јер „слика“ у уметностима никада не представља оно што јесте, већ одговара нечем другом.

За разлику од Платона, Аристотел сматра да се *етос* може подстаћи музиком, наиме њеном мелодијом и ритмом, а да за то није неопходан текст:

У размјерјима и напјевима [ритмовима и мелодијама, прим. С. Б.] налазе се најближе истинским наравима саме налике гњева и благости, затим храбрости и умјерености, те свих њихових опрека и осталих својстава значаја (што је опет бјелодано из чињеница: јер слушајући их, у души се мијењамо). (*Политика*, 1340^a)²⁰⁵

Музиком се могу покренути различите емоције, врлине и морални ставови, који ће слушаоца ставити у одговарајуће емотивно стање. С тим у вези, лирске песме, мелике, које су се певале уз инструменталну пратњу, поделио је у три врсте. Прве су оне које се тичу морала, односно оне које имају етичко дејство, друге се односе на акцију и имају практичну сврху, док су треће повезане са усхићењем и ужитком и доводе душу до божанског заноса и прочишћења (катарзе).²⁰⁶ (*Политика*, 1341^b–1342^a) У погледу намене музике Аристотел сматра да првонаведене меличке композиције имају едукативну сврху, док друга и трећа врста пристају професионалном извођењу (*Политика*, 1342^a). Ако је у Платоновом виђењу музике тежиште на успостављању склада и достизању врлина усмерених ка моралном карактеру, Аристотелово гледиште је обухватније

²⁰⁴ У раду је коришћен следећи извор: Aristotel, *О песничкој уметности* [*Poetika*], preveo Miloš Đurić (Beograd: Kultura, 1955). За наведено Аристотелово дело користиће се скраћеница *О песн. ум.* уз оригиналне нумеричке ознаке од 1447^a до 1462^b. Након нумеричке ознаке, по потреби, може се наћи број параграфа.

²⁰⁵ У раду је коришћен следећи извор: Aristotel, *Politika*, preveo Tomislav Ladan (Globus, Zagreb, 1988). За наведено Аристотелово дело користиће пун наслов, *Политика*, уз оригиналне нумеричке ознаке од 1252^a до 1342^b. Након нумеричке ознаке, по потреби, може се наћи број параграфа.

²⁰⁶ Аристотелова троделна подела мелодија прелама се кроз Цицеронову концепцију дужности говорника (*officia oratoris*) да подучи (*docere*), покрене (*movere*) и задиви (*delectare*) слушатељство.

имајући у виду различите намене и циљеве те се, сагласно с тим, примењује и музика одговарајућег *етоса*.

Свакој од три врсте меличких композиција, како наводи Аристотел, погодује природа одређених лествица. Премда не наводи експлицитно, дорском лествицом душа се доводи у равнотежу, што пристаје музици са моралним дејством. Због своје мужевности и постојаности погодна је за едукацију, баш као лидијска, коју намењује деци, али и старима и онемоћалима, јер им „не пристаје да пјевају страствене напјеве“ (*Политика*, 1342^б). Фригијском лествицом која се изводи на аулосу, карактеристичном по продорном звуку, изазива се узбуђеност и страственост. Повезује је са бахијским слављима и дитирамбом, што одговара трећој групи меличких композиција скопчаним са усхићењем и ужитком. (*Политика*, 1342^{а-б})

Музички теоретичари су, попут Аристотела и Платона, изражавали подједнаку веру у миметичку моћ музике. Тако је Аристид Квинтилијан (Ἀριστείδης Κοῖντιλιανός, од краја III до почетка IV века н. е.) у свом трактату *О музици* (*Περὶ Μουσικῆς*) извео следећу тврдњу:

Користећи се [музичком] хармонијом (...) – представљањем хармоније свакој души, било по сличности, било по супротности – ти ћеш разоткрити инфериорни карактер који је скривен, излечити га, и усадити бољи. (...)

(...) [музичке] хармоније су попут доминантних интервала или тонова који их окружују, оне су попут покрета и утичу на душу. Те ноте, иако су у континуираној мелодији, кроз сличност се укалупљују са непостојећим карактером у деци и у онима који су узнапредовали са годинама и доводе до латентног карактера, као што су показали следбеници/ученици Дамона [Атинског, /Δάμων, 5. век п. н. е., старогрчки музиколог/]. По њему, у одаслатим хармонијама могуће је открити понекад женско, понекад мушко у покретним тоновима, било да доминирају или се употребљавају у мањој мери или се уопште не примењују, с обзиром да је евидентно да се [музичка] хармонија користила у сагласности са карактером сваке душе.²⁰⁷ (прим С. Б.)

На темељу неоплатонистичког метафизичког концепта, музичком хармонијом, насталом по принципима хармоније универзума, утиче се на хармонију душе, којом се, заузврат, код слушаоца формира жељени карактер. Музика, као посредник у постизању склада између универзума и душе, располаже елементима којима дејствује ради достизања одређеног карактера.

²⁰⁷ Аристид Квинтилијан, *О музици*, друга књига, четрнаеста глава. Наведено према: Thomas J. Mathiesen, „Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music“, *The Journal of Musicology*, 3 (1984), 268.

Аристид Квинтилијан у појединим аспектима расправља о етичким квалитетима музичких елемената. Говорећи о лествичним начинима, *тоносима* (*tonoi*), закључује да „сваки *тонос* може имати ниску, средњу или високу тонску висину.“²⁰⁸ Имајући у виду различиту регистарску предодређеност *тоноса* и три основна музичко-поетска типа, Аристид Квинтилијан је „дубоке“ *тоносе* удружио са трагичким композицијама, „средње“ са дитирамбом, а „високе“ са номским музичко-поетским типом.²⁰⁹

Надаље, овај теоретичар даје поделу меличких композиција према три типа *етоса*, баш као што је то пре њега учинио Клеонид (Κλεονείδης, око I века п. н. е.) у свом трактату *Увод у хармонику* (*Εἰσαγωγή ἁρμονική*). Реч је о дијасталтичкој, систалтичкој и медијалној (према Клеониду, хезихастичкој) мелици. Дијасталтичка или узвисујућа мелика, побуђујуће делује на душу. Као таква одговара херојским делима и користи се у трагедијама, те му, сагласно томе, припадају ниски гласови. Систалтичком или депримирајућом меликом преноси се осећај утучености и немушкости. Клеонид их сматра пригодним за ламентације, а Аристид Квинтилијан за номску поезију и средње гласове. Медијална, односно, хезихастичка мелика има умирујуће дејство те, стога, изазива осећаје смирености и спокоја. Овакву мелику Клеонид сматра пригодном за химне и хвалоспеве, док Аристид Квинтилијан упућује на дитирамб и високе гласове.²¹⁰ Премда се основа за троделну поделу мелика може уочити још код Аристотела – сетимо се његове класификације на моралне, акцијске и усхићујуће (*Политика*, 1341^б–1342^а) – везом између етичке категорије и тонских висина *тоноса* уводи се идеја која ће током ренесансе заживети у генералној тенденцији за карактеризацијом аутентичних и плагалних модуса. Тако, захваљујући нижем амбитусу плагалних модуса у односу на аутентичне парове, њихов карактер варира од „умерених до

²⁰⁸ Аристид Квинтилијан, *О музици*, I.21. Наведено према: Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999), 533.

²⁰⁹ Claude V. Palisca, „The Ethos in Modes During the Renaissance”, у: *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, уредили Tom Cochrane, Bernardino Fantini и Klaus Scherer (Oxford, Oxford University Press, 2013), 104.

²¹⁰ Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 389, 538; Palisca, „The Ethos in Modes”, 104.

тужних“; док су аутентични окарактерисани у распону од „веселих до умерених“.²¹¹

У музичкој теорији античке Грчке, етнички називи и етичке одлике повезивани су са седам октавних врста (*harmoniai*), које представљају пандан средњовековном еклезијастичком систему модуса. Премда су се средњовековни теоретичари, а касније и ренесансни, трудили да своје лествичне системе изведу и објасне према типовима тетракорада, пентакорада и седам октавних врста, као што су пре њих чинили грчки теоретичари, ова два лествична система нису имала много додирних тачака. Уколико, на пример, упоредимо номенклатуру и октавне аспекте из Клеонидовог *Увода у хармонике* са онима у средњовековној и ренесансној еклезијастичкој традицији, постаје јасно колико су ти системи, заправо, били удаљени. Лествице истог назива припадале су различитим октавним врстама и, обратно, иста октавна врста у различитим системима називала се другачије. Једини изузетак је хиподорски модус у а-а₁ октави, који је, Глареанусовом ревизијом осмоделног у дванаестоделни модални систем, преименован у еолски. (Табела 7)

Забуна око номенклатуре лествица, која је приметна још у VI веку са Боетијевом погрешном интерпретацијом грчких термина,²¹² разоткривена је тек средином XVI века.²¹³ Тако је мноштво аутора, у периоду од скоро десет векова, који су се у својим трактатима бавили еклезијастичким системом модуса, преузело не само погрешне, псеудокласичне називе, већ су, у оквиру потпуно другог система, а на темељу античког учења о чудесном дејству музике на

²¹¹ Bernhard Meier and Geoffrey Chew, „Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes“, *Journal of the Royal Musical Association*, 115 (1990), 182.

²¹² У петнаестом поглављу четврте књиге трактата *Музичке основе (De institutione musica)*, Боетије је употребио латинизирани грчки термини *тонос* и *τροπος* и латински термин *модус* као синониме. Међутим, упркос терминолошкој аналогији, ови називи се нису односили на еклезијастичке модусе, који ће се теоријски установити знатно касније, већ су се тицали система транспозиције, што је сагласно са значењем које су имали раније, у грчкој музичкој теорији. Изводећи седам октавних врста, Боетије им додељује псеудокласичне називе – хиподорски, хипофригијски, хиполидијски, дорски, фригијски, лидијски и миксолидијски – који нису имали никакве везе са каснијим црквеним модусима. Calvin M. Bower, „The Modes of Boethius“, *The Journal of Musicology*, 3 (1984), 258–261; Powers and Wiering, „Mode“, 780.

²¹³ Мит о античкој бази ренесансног модалног система распршио је Ђиrolамо Меи (Girolamo Mei, 1519–1594). Он је проучио све грчке музичко-теоријске изворе који су му у то време били доступни и написао трактат *О модусима (De modis, 1567–1573)*, у којем је јасно разграничио грчке *тоносе* од еклезијастичких модуса. Claude Palisca, „Mei, Girolamo“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XVI, 286.

карактер и осећања слушалаца, неометано наставили да развијају теорију о *етосу* сваке лествице.

Табела 7: Поређење античке грчке и хришћанске номенклатуре октавних аспеката²¹⁴

античка грчка номенклатура (Клеонид, <i>Увод у хармонике</i>) ²¹⁵	део октаве	грађа октаве*	хришћанска номенклатура (<i>Alia musica</i> , касни IX век и Глареанус, <i>Додекакордон</i> , 1547) ²¹⁶
миксолидијски	Ха-ха	П С С П С С С	хипофригијски
лидијски	це-це ₁	С С П С С С П	хиполидијски; Глареан: јонски
фригијски	де-де ₁	С П С С С П С	дорски
дорски	е-е ₁	П С С С П С С	фригијски
хиполидијски	еф-еф ₁	С С С П С С П	лидијски
хипофригијски	ге-ге ₁	С С П С С П С	миксолидијски
хиподорски	а-а ₁	С П С С П С С	хиподорски; Глареан: еолски

* П = полустепен, С = (цео) степен

Модални етос у ренесанси: утицај античке и средњовековне традиције на ренесансну теорију о модалном етосу

У ренесансним музичко-теоријским дискурсима све је учесталији захтев да се дело компоује у модусу који одговара теми у тексту композиције. Још 1496. године, у трактату *Музичка пракса*, Франкинус Гафуријус је забележио да “композитори (...) треба да теже да мелодију (...) прилагоде речима“, те да са тим циљем опредељују да одређени модус (III.15:161). Шта више, избор прикладног модуса треба да буде у сагласности са музичко-теоријским знањем о модусима и најзначајнија је ствар коју ће неки композитор предузети пре него што започне да компоује. Тако, на пример, венецијански теоретичар Ђовани дел Лаго (Giovanni del Lago, око 1490–1544) у свом *Кратком уводу у мензуралну музику (Breve introductione di musica misurata, Venetia, 1540)* истиче да „образовани композитори [који] намеравају да компоују дело, у првом кораку желе пажљиво да размотре (...) циљ или сврху због чега га (...) стварају и компоују“, према томе, „које

²¹⁴ Табела је настала по узору на: Palisca, „The Ethos in Modes“, 106.

²¹⁵ Наведено према: Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 381.

²¹⁶ Наведено према: Harlod S. Powers and Frans Wiering, „Mode, §I–III“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XVI, 780–781.

афекте душе они треба да покрену тим делом и, стога, у којем модусу би требало да буде компоновано“ (курзив и прим. С. Б.).²¹⁷ Сагласно томе, у *Музичком компендијуму* (*Compendium musices*, Nuremberg, Johann Berg and Ulrich Neuber, 1552), Адријанус Пети Коклико тражи од композитора „да у глави преиспита целокупан текст како би одлучио који модус или мелодију изискује.“²¹⁸ Више од тридесет година након објављивања Кокликовог *Компендијума*, свест о значају подесног модуса спрема текста разоткрива и Пјетро Понтио (Pietro Pontio, 1532–1596) у *Расправи о музици* (*Ragionamento di musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588), рекавши да је „за композитора добра идеја да се постара о избору [таквог] модуса који је прикладан речима.“²¹⁹

Као последица такве тежње, теорија о модалном етосу, која је негована у оквиру средњовековне модалне теорије по узору на античке изворе, крајем XV века заинтересовала је теоретичаре да још помније истражују њихове карактеристике. Проучавајући модални етос у ренесанси, Клод Палиска је запазио да су теоретичари креирали сопствени апаратус етичких особина насталих на основу античких ауторитета, али и под дејством монофоног искуства средњег века, премда је оно било „обојено“ античким утицајем. Коначно, карактер базичног модуса се могао мењати одређеним поступцима који су се искристалисали у ренесансној композиционој пракси,²²⁰ о чему ће, пак, више речи бити нешто касније.

У теоријама Франкиноса Гафуријуса (*О хармонији*, 1518), Пјетра Арона (*Трактат о природи и познавању свих тоноса* /*Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*/, 1525) и Хајнриха Лориса Глареануса (*Додекакордон*, 1547), Палиска је препознао значајан утицај античке теорије о модалном етосу. (Табела 8)

²¹⁷ Наведено према: Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*, 368.

²¹⁸ Наведено према: Исто, 368.

²¹⁹ Наведено према: Исто, 372.

²²⁰ Palisca, „The Ethos in Modes”, 103.

Табела 8: Поређење модалног етоса антике и ренесансе²²¹

модус	антика	Гафуријус (1518)	Арон (1525)	Глареанус (1547)
I дорски	величанствен, мушки, постојан	постојан, озбиљан, покреће равнодушне	задовољан, радостан; побуђује све страсти	тежак, мудар, достојанствен, скроман
II хиподорски	набусит, помпезан, надобудан	спор,уназадан, лењ	тужан, тежак	озбиљан, застрашујућ, покоран
III фригијски	узбуђујућ, ратнички	подстиче љутњу и рат	борбен, раздражљив, погребан	подстиче бес и битку
IV хипо-фригијски	опор, умирује љутњу	миран, тежак, умирује узбуђење	спокојан, миран	меланхоличан, тужан
V лидијски	погребан, тужан, дружељубив	мрачан, погодан за ламентације	ублажава меланхолију и оптерећеност	тежак, дружељубив, баханалски
VI хипо-лидијски	баханалски, опојан	плачан, погодан за ламентације	наводи на сузе и саосећање	пријатан, није елегантан
VII миксолидијски	елегичан, јадан	узбуђујућ, суздржан	спој скромности и расположења	прикладан за величање
VIII хипо-миксолидијски		узвишен, без покварености	радостан задовољан	природно шармантан, слadak

Према античкој традицији о модалном етосу дорски модус је „величанствен“, „мушки“ и „постојан“, што се рефлектује и на суд ренесанских теоретичара, који га сматрају „постојаним“, „озбиљним“ (Гафуријус), „мудрим“ и „достојанственим“ (Глареанус). Међутим, исти модус је, за Пјетра Арона, „задовољан“ и „радостан“, док је према Глареанусу „тежак“ и „мудар“. Супротно томе, хиподорски модус је називан „набуситим“, „помпезним“ и „надобудним“ (антика), а Глареанус га види и као „застрашујућ“. Исти модус је, за Гафуријуса, „спор“ и „лењ“, а Арон га описује као „тужан“ и „тежак“ (Арон). Фригијски модус је окарактерисан као „узбуђујућ“ и „ратнички“. Њиме се подстичу бес, љутња, борба и рат, за разлику од хипофригијског модуса који поседује умирујуће дејство. Лидијски модус је, према античком наслеђу, с једне стране, „погребан“ и „тужан“, са чиме је сагласан Гафуријус, јер говори „о мрачном“ модусу

²²¹ Исто, 107. Палиска не наводи античке особине хипомиксолидијског модуса.

„погодном за ламентације“, као и Глареанус, који га описује као „тежак“. Са овим, ипак, није сагласан Арон јер сматра да овај модус „ублажава меланхолију и оптерећеност“. С друге стране, међутим, лидијски модус је у антици виђен као „дружељубив“, а Глареанус, додељује му епитет „баханалског“ модуса, позивајући се на Лукијана (*Дод. II.25:127*).²²² Хиполидијски модус изворно прате епитети „баханалског“ и „опојног“, док ренесансни аутори (Гафуријус, Арон) овом модалном пару спорадично приписују меланхоличан и ламентозан карактер. Са овим, међутим, Глареанус није сагласан те говори о „пријатном“ модусу који „није елегантан“, јер његова подела садржи тритонус (*Дод. II.19:114*).²²³ Миксолидијски модус је, према античком наслеђу, „елегичан“ и „јадан“. У ренесанси је задржао претежно суздржан и скроман карактер, премда га Глареанус сматра „прикладним за величање“. У карактеризацији хипомиксолидијског модуса ренесансни теоретичари су следили устаљену праксу супротног карактера у оквиру истог модалног пара, сматрајући га „узвишеним“ модусом „без покварености“ (Гафуријус), потом „радосним“ и „задовољним“ (Арон), али и „природно шармантним“ и „слатким“ модусом (Глареанус).

Утицај средњевековне еклезијастичке традиције, који је уједно под дејством античких ауторитета, може се запазити у теоријама о модалном етосу Рамиса де Парехе (*Музичка пракса /Musica practica/, 1482*) и Хермана Финка (*Практична музика /Practica musica/, 1556*). (Табела 9)

²²² У раду је коришћен следећи извор: Glarean[us], Heinrich [Henricus], *Dodecachordon*, предео, транскрибовао и коментарисао Clement A. Miller, 2 томова ([Rome]: American Institute of Musicology, 1965). За наведено Глареанусово дело користиће се скраћеница *Дод.* уз ознаке које садрже нумерацију књиге и главе.

²²³ Овде се мисли на пентакорд еф-ге-а-ха-це који садржи тритонус.

Табела 9: Средњевековна еклезијастичка традиција о модалном етосу и њен одраз у ренесанси²²⁴

модус	де Замора (без датума, око 1240)	де Пареха (1482)	Финк (1556)
I дорски	флексибилан, погодан за све емоције	гибак, погодан за све емоције; покреће равнодушне, разбуђује и ублажава лењост и тугу	изазива поспаност, ублажава бол и болест; прочишћује равнодушност
II хиподораки	озбиљан, погребан	озбиљан, погребан	погребан, тежак, озбиљан, понизан
III фригијски	озбиљан, узбуђујућ, лековит	озбиљан, узбуђујућ, погодан за поносне, раздражљиве и необуздане људе	Покреће бес и жуч; погодан за битке, за узвишена дела
IV хипофригијски	онај који милује, говорљив, ласкав	онај који милује, говорљив, ласкав, развратан, без шарма	репрезентује слугу који служи господаревим задовољствима
V лидијски	скроман, шармантан; нежан и ублажава очај	укусан, скроман, радостан; развеселава тужне и очајне људе	лепа осећања; утишава оне који су узбуђени: скроман, укусан радостан; теши оне који пате и очајавају
VI хиполидијски	побуђује сузе и пијетет	побуђује сузе и пијетет	супротно од лидијског
VII миксолидијски	еротски и радостан, репрезентује младост	еротски и радостан, репрезентује младост	користи се за вређање, заstraшивање, није озбиљан за људе у годинама
VIII хипомиксолидијски	сладак и мрачан, попут војника	сладак и мрачан, попут војника	ублажујућ, благошћу умирује бес

Према средњевековној еклезијастичкој традицији, дорски је имао карактер универзалног модуса. Као „флексибилан“ модус који је „погодан за све емоције“ (де Замора), ренесансни теоретичари га схватају широко, сматрајући да поседује лековиту снагу којом се ублажава туга, бол и болест уопште, а њиме се покрећу и равнодушни (де Пареха, Финк). Оваква етичка квалификација је прихваћена и од стране Гафуријуса и Арона, теоретичара који се у дискурсу о модалном етосу ослањају на античке узоре (види Табелу 8). Због широке поставке етоса дорског модуса приписане су му моћи са потпуно супротним дејством. Тако је Рамис де Пареха овај модус сматрао прикладним за разбуђивање, док према Херману

²²⁴ Табела наведена према: Palisca, „The Ethos in Modes”, 108.

Финку овај модус „изазива поспаност“. За разлику од дорског, хиподорски модус је општеприхваћен као „озбиљан“ и „погребан“. Фригијски модус је такође „озбиљан“ али и „узбуђујућ“ или, како сматра Финк, њиме се „покреће бес и жуч“, по чему је близак античком карактеру модуса (види Табелу 8). Позната су и лековита дејства овог модуса који је погодовао „поносним, раздражљивим и необузданим људима“ (де Пареха). Хипофригијски су пратили епитети „говорљивог“ и „ласкавог“ модуса, који је, по мишљењу ренесансних теоретичара, имао у себи црту разврата (де Пареха, Финк). Установљен од средњег века као „скроман“, „шармантан“ и „нежан“, лидијски модус је предодређен за „лепа осећања“ (Финк). Такво је и његово лековито дејство, јер поседује снагу да „развеселава тужне и очајне људе“ (де Пареха), „утишава (...) узбуђене“, али и да „теши оне који пате и очајавају“ (Финк). Хиполидијски модус, насупрот лидијском, „побуђује сузе и пијетет“. Миксолидијски модус је од средњег века окарактерисан као „еротски“ и „радостан“. То је модус којим се „репрезентује младост“, те „није (...) за људе у годинама“ како сматра Финк, јер се њиме може вређати и застрашивати. Хипомиксолидијски модус одликује „сладак и мрачан“ карактер којим се, такође, ублажава бес (Финк).

Предочени извори и међусобна поређења доводе до закључка да ренесансна теорија о модалном етосу показује непостојаност и неусклађеност, јер се истим модусима додељује различит, а понекад и супротан етички карактер. Ипак, Бернард Мајер је запазио општу тенденцију у систему модалног етоса по којој аутентични модуси обухватају квалитете од „веселих“ до „умерених“, док се плагални модуси групишу према особинама које варирају од „умерених“ до „тужних“²²⁵ Према је Мајерово запажање превише уопштено и поједностављено, оно указује на конвенцију. Разлике међу модусима понекад су толико суптилне, запазио је Палиска, да се може поставити питање да ли би их образовани слушаоци и музичари препознали.²²⁶ Дисконтинуитет и претерана минуциозност унутар система модалног етоса негативни су аргументи уколико се очекује један универзалан приступ. Вредност и значај овог система за полифони репертоар XV и XVI века, међутим, заснива се на његовом музичко-теоријском континуитету и на нарочитом надахнућу које је подстакнуто захтевима за прикладношћу музике и

²²⁵ Meier and Chew, „Rhetorical Aspects,“ 182.

²²⁶ Palisca, „The Ethos in Modes”, 112.

текста, утемељеном у реторичком концепту *decorum*. Брига о етичким особинама модуса није посустала ни у тренутку проширења осмоделног модалног система еолским, хипоеолским, јонским и хипојонским модусом, тако да новоуведени модуси, које средњовековна модална теорија није препознавала, такође добијају своје етичке одлике почев од њихове прве теоријске верификације у Глареанусовом *Додекакордону*. Стога, приликом анализе модуса и модалног етоса тежиште се неће наћи на универзалним особинама једног модуса, које никада нису теоријски остварене, већ ће се консултовати оне теорије о модусима и модалном етосу које су блиске периоду настанка музичког дела. Тако се, с једне стране, модална анализа Жоскенових композиција не може темељити на теоријама Глареануса и Царлина, већ на оним које заступају осмоделни систем као што је, на пример, Гафуријусова теорија о модусима и модалном етосу. С друге стране, композиције настале у другој половини XVI века добро је тумачити у односу на модални етос у дванаест-модалном систему који је, у то време, имао пуну теоријску верификацију.

е. Концепт *decorum*: Од артикулативне усклађености до експресивне функције музике

Recte loquendi

Инсистирање на концептима *varietas* и *harmonia* утицало је на јачање и развој дискурса о *прикладности* (*decorum*), једној од четири врлине стила, која се односи на саображавање садржаја и форме, дакле, на усаглашен, приснији однос између музике и текста на који се компонује. То се пре свега може видети у терминологији, јер, како је приметио Брајен Вickers, свако коме је реторика блиска, препознаће концепт *decorum* у изразима као што су „примењивање“ (*aplying*), „усаглашавање“ (*agreeing*), „подешавање“ (*fitting*) или „прилагођавање“ (*adapting, accomodating*) музике речима.²²⁷

²²⁷ Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 369.

Док се Тинкторис само осврнуо на усклађеност између контрапунктске технике и текста (*Књ. о ум. кон.*, III.3:134),²²⁸ а Гафуријус је изоставио да о прикладности говори у оквиру саме контрапунктске технике већ јој се намах посвећује у подручју модалног етоса, као и у оквиру препорука намењеним извођачкој пракси, дакле, у погледу гласа [*vox*] и гестова [*gestures*] (*Муз. пр.* III.15:160–1), Царлинов и Вићентинов концепт *декорума* нараста до кључног концепта у односу на који ће се преиспитивати многи аспекти компоновања имајући у виду текст на који се компонује. Они не само да су установили правила за коректну декламацију текста, дакле, за његову правилну музичку акцентуацију и интерпункцију, уважавајући реторички *recte loquendi*, већ уводе битне новине које се односе на квалитет у односу музика-текст, на „леп говор“ или реторички *bene dicendi*, бавећи се самом садржином текста и експресивним квалитетом говора.

Када одмерава однос између музике и текста, Царлино полази од Платоновог становишта из *Државе* (398д):

(...) Платон је речи ставио испред осталих компоненти као најважније, и сматра да су друге две компоненте [хармонија и ритам] њој подређене. Пошто је целину приказао посредством њених делова, он каже да хармонија и ритам треба да следе речи, а не речи да следе ритам или хармонију. (*Осн. хар.* IV.32:94, прим. С. Б.)

Са таквим усмерењем од текста према музици, Царлино ће посветити целокупно поглавље у четвртој књизи о томе „Како ускладити нотне вредности и текст“, показујући тако хуманистичку тежњу ка вербалној јасноћи и коректној декламацији. У оквиру десет правила он узима у обзир акценте у тексту наспрам музичког ритма и броја тонова, пратећи реторичку диспозицију – почетак-средина-крај – у музичкој композицији, док одступања од сагласности између музике и текста у хуманистичком маниру назива варваризмом.²²⁹ (*Осн. хар.* IV.33: 97–99)

²²⁸ Тинкторис дозвољава репетицију несавршених консонанци зарад текста „у компонованој музици, нарочито ако су консонанце несавршене, оне се понекад најприкладније примењују због речи“ (*Књ. о ум. кон.*, III.3:134).

²²⁹ Царлино се у великој мери ослања на правила формираним у приручницима за певаче, нарочито оним у трактату *Scintille di musica* (Brescia, 1533) Ђованија Марије Ланфранка (Giovanni Maria Lanfranco, у. 1545). Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*, 197.

Поред усаглашавања текста и музике на нивоу акцентуације, Царлино истиче каденце и паузе као композиционе поступке који имају интерпункцијску функцију:

Каденце су веома неопходне у хармонијском [вишегласном] писању, с обзиром да су потребне за означавање делова [одељака] у музици, као и у тексту. Али, оне не би требало да се примењују уколико није достигнут завршетак реченице или периода у прози или стиху, односно, искључиво на крају дела или целине унутар дела. Каденца има вредност у музици која је еквивалентна периоду у прози и може се с правом назвати период у музичкој композицији. Може се такође наћи у тренуцима одмора у хармонији, односно, где се делови хармоније завршавају на исти начин као што се прави пауза у говору, како у самом току тако и на завршетку. (*Осн. хар. III.53:142*) (...) Нико не би требало да начини каденцу, нарочито ону главну, (...) уколико реченица или потпуни смисао речи није завршен. (*Осн. хар. IV.33:96*, прим. С. Б.)

Разматрајући паузе у музици, Царлино увиђа њихову неопходност јер „(...) било би немогуће певати целу композицију без паузе (...) Музика без правилно постављених пауза је иритирајућа исто као говор који нема краја нити циља“ (*Осн. хар. III.50:124*). Царлино накнадно прецизира и наглашава њихову интерпункцијску функцију када у четвртој књизи говори о усклађивању краћих пауза са зарезом у тексту, и пауза било којег трајања са почецима реченице (*Осн. хар. IV.33: 96–7*). Такође, пауза, попут каденце, није погодна уколико реченица или смисаона целина текста није изнета у целини (*Осн. хар. IV.33: 96*). О значају пауза и каденци у музици наспрам интерпункције у тексту са истом убедљивошћу говориће и Гаспар Стокверус (*Gaspar Stoquerus, De musica verbali libri duo, 1570*), Пјетро Понтио (*Ragionamento di musica, 1588*), и Сетус Калвизијус (*Sethus Calvisius, 1556–1615, Melopoeia, 1592*).²³⁰

Царлинов савременик, Вићентино, такође је изричит у ставу да је музика компонована да би приказала текст. Детаљнији је од осталих теоретичара друге половине XVI века када се бави прикладном артикулацијом, и један је од ретких који их илуструје музичким примерима.²³¹ Дон Харан је запазио да је Вићентино био једини теоретичар свога времена који је у трактату описао поставку слога текста према мензуралном груписању тонова.²³² Вићентино сматра да велики

²³⁰ Детаљније о овим ауторима видети у: Исто, 395–396.

²³¹ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, четврта књига, тридесета глава. Наведено према: Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*, 179.

²³² Дон Харан претпоставља да су се такве ствари подразумевале. Исто, 181.

скокови, као што су октава, квинта и кварта, нису погодни као носиоци слогова текста једне речи, а говори и о прикладној промени слога након мелизама као и о понављању текста.

Вићентино је недвосмислен када говори о интерпункцијској функцији каденце, сматрајући да је она измишљена како би се управо њоме завршила композиција, те да је неки композитори погрешно постављају на почетак (*Ант. муз.* III.24:161). Поврх тога, бави се и поставком пауза уважавајући структуру текста (*Ант. муз.* IV.29:271), али показује и отвореност према значењу појединих речи. Тако, реч која указује на починак захтева дужу паузу, док она која упућује на уздах може имати краћу паузу (*Ант. муз.* IV.29:273). Вићентинов искорак од структуре текста према значењу појединих речи, само је назначио отварање новог теоријског простора према поступцима који су већ увелико заживели у пракси.

Bene dicendi

Када је реч о усаглашавању музике са текстом, Царлино и Вићентино надилазе граматички ниво, дакле, интерпункцијску функције музике, и у разматрање узимају значење појединих речи или опште расположење текста, отварајући питање експресивне функције музике.

О таквом, вишем нивоу прикладности између текста и музике, Царлино расправља у четвртој књизи трактата *Основе хармоније*. Полазећи од става да музику треба прилагодити речима, а не речи музици (IV.32:94), овај аутор говори следеће:

Уколико се текст [на који се компонује], (...) заснива на темама које могу бити веселе [*allegre*] или тужне [*meste*], претерано тешке [*overamente gravi*] или без икакве тежине [*senza alcuna gravità*], и честите или ласцивне [*lascive*], потребно је да се сачини избор хармонија и ритмова [курзив С. Б.] који су усаглашени са природом теме текста, са циљем да (...) резултат у музици одговара [тексту] (...). Стога, неће бити прикладно уколико [музичар] (...) примени тужне хармоније [*l'harmonia mesta*] и тешке ритмове [*numeri gravi*] за веселе теме [*materia allegra*], нити је дозвољено да се веселе хармоније [*harmonia allegra*] и лаки или брзи ритмови [*numeri leggieri o veloci*], како их називамо, примене за погребне теме са много суза [*materie funebri & piene di lagrime*]. Супротно томе, потребно је применити веселе хармоније [*harmonie allegre*] и брзе ритмове [*numeri veloci*] за веселе теме [*materie allegre*] и тужне хармоније [*harmonie meste*] и тешке ритмове [*numeri gravi*] за тужне теме [*materie meste*], како би све било усклађено. (*Осн. хар.* IV.32:94–95, прим. С. Б.)

Имајући у виду бинарне опозиције у општем расположењу текста (веселотужно, тешко-без тежине, честито-ласцивно), Царлино успоставља везу са одређеним поступцима у музици који се тичу не само мелодијских интервала и ритмова, већ и хармонских интервала и њихових вертикалних спојева у сазвуке, обједињујући хармонске и мелодијске интервале термином „хармонија“. Тако, спрам расположења у тексту, хармоније могу бити „веселе“ или „тужне“, а ритмови „брзи“ или „тешки“. У трећој књизи *Основа хармоније* Царлино детаљније говори о дејствима музичког оруђа, дакле, о прикладној примени мелодијских и хармонских интервала, ритма али и дисонантних задржица, те истиче следеће:

(...) потребно је пратити сваку реч на такав начин да, када означава грубост [*asprezza*], чврстину [*durezza*], округлост [*crudeltà*], горчину [*amaritudine*] и томе слично, хармонија ће бити слична њима, али не на начин који је увредљив. Слично томе, када било која од речи изражава плач [*pianto*], жалост [*dolore*], бол [*cordoglio*], уздахе [*sospiri*], сузе [*lagrime*] и томе слично, хармонија би требала да буде пуна туге [*piena di mestitia*].

Када композитор жели да изрази првопоменуто дејства [*primi effetti*], он ће то најбоље учинити уколико деонице композиције уреди тако да оне наступају без полустепена, као што су цео степен и велика терца. Требало би да допусти да се велика секста и терцдецима, које су по природи понешто грубе [*aspre*], чују изнад најнижег тона концентуса, и треба да примењује задржицу [*sincoipa*] на кварта или ундецими изнад најнижег гласа, напореда са нешто споријим [ритмичким, прим. С. Б.] покретима у оквиру којих се такође може применити задржица септима. Али, када композитор жели да постигне другопоменуто дејства [*secondi effetti*], он би требало да користи кретања која проистичу из полустепена, мале терце и сличних интервала, уз честу примену мале сексте или мале терцдециме изнад најнижег тона у композицији, јер они су по својој природи слатки [*dolce*] и љупки [*soavi*], нарочито када су комбиновани на прави начин, дискретно и са расуђивањем. (*Осн. хар.* IV.32:95)

У Царлиновој подели дејстава разликују се две експресивне категорије, можда по узору на реторичку доктрину о емоцијама – сетимо се Квинтилијанове дводелне поделе на *pathos* (или *adfectus*), под којим подразумева „снажније и жешће емоције“, и на *ethos* (или *mores*), којим обухвата „блага и њежна осјећања“ (*Об. гов.*, 6.2.8–9: 190) – окарактерисане различитим, чак опозитним музичким средствима које аутор препоручује као прикладне за њихово музичко представљање. Тако, првој групи дејстава, коју чине грубост, чврстина, округлост и горчина, припадају велики интервали, како у мелодији тако и у хармонији, уз

дуже нотне вредности и дисонантне задржице на кварта, септими и ундецими. Интервале велике сексте и терцдециме Царлино сматра нарочито „грубим“. Другој групи дејстава, која обухвата плач, жалост, бол, уздахе и сузе, одговарају искључиво мали интервали, издвајајући малу сексту и терцдециму као „угодне“ и „љупке“, чиме је скренуо пажњу и на позитивна дејства. Међутим, још у трећој књизи, Царлино је својом теоријом обухватио шири спектар дејстава:

Када желимо да контрапункт буде чежњив [*languido*] или тужан [*mesto*] или можда сладан [*dolce*] и љубак [*soave*], морамо приступити нежним и љупким прогресијама. Међу таквим корацима јесу полустепен, мала терца и слични интервали, а најбоље консонанце јесу мале несавршене консонанце: мала терца, мала секста и њихови спојеви [са октавом, прим. С. Б.]. По својој природи, (...) ове консонанце су погодне за овакве ефекте. С друге стране, да би контрапункт учинио веселим [*allegro*], пиши цео степен, велику терцу и сличне интервале. За повремене грубе [*aspro*] експресије користи велике интервале: велику терцу и велику сексту и њихове спојеве који су постављени у нижим деоницама композиције. Грубост [*aspro*] ће бити изразитија уколико се секстама дају дуже нотне вредности и уколико су писане за ниже гласове у хармонији. (*Осн. хар. III.57:177*)

Задржавајући принцип бинарне опозиције, Царлино је у другу групу, уз „чежњивост“ и „тугу“ уврстио позитивна дејства као што су „сласт“ и „љупкост“, док је, на исти начин, у прву групу уз „грубост“ навео и „веселост“ и ближе одредио хармонске и мелодијске интервале. Тако су се, према музичким квалитетима, приближиле теме које су „чежњиве“ и „слатке“, „тужне“ и „љупке“, али и оне „веселе“ са „грубим“. Међутим, у оквиру исте групе дејстава, за „грубост“, као дејство са негативном конотацијом, најприкладнији су хармонски интервали велике терце, велике сексте и велике терцдециме, док се „веселост“, као позитивно дејство, може поткрепити великим секундама (у мелодији) и терцама (у вертикалном звучању и мелодији). У четвртој књизи, неке од ових категорија аутор ће имати у виду када говори о ритму:

У погледу ритма, требало би пре свега размотрити тему која је садржана у тексту. Уколико је весела [*allegra*], из тога проистичу моћни и брзи покрети, наиме, са нотним вредностима које преносе брзину покрета, као што су миниме и семиминиме. Али, када је тема тужна [*flebile*], из тога проистичу спора и оклевајућа кретања. (*Осн. хар. IV.32:96*)

„Веселост“, која припада првој групи дејстава са позитивном конотацијом, може бити употпуњена „моћним и брзим покретима“, док „туги“, дакле, дејству са

негативном конотацијом, припадају ритмичка „спора и оклевајућа кретања“. Спрега музичког оруђа, с једне стране, и његовог дејстава, с друге стране, указује на развој контрапунктских средстава са експресивном функцијом у теорији Царлина. Велики интервали су препоручени за прву групу дејстава (*primi effetti*), уз задржице и одговарајући ритам за она дејства са позитивном односно негативном конотацијом, док су мали интервали погодни за другу групу (*secondi effetti*), где је спорији ритам прикладан за ефекте са негативном конотацијом. (Табела 10)

Табела 10: Контрапунктско оруђе са експресивном функцијом према Ђозефу Царлину (*Istitutioni harmoniche*, 1558)

дејства музичке компоненте	<i>primi effetti:</i> (-) грубост, чврстина, окрутност, горчина (+) веселост	<i>secondi effetti:</i> (-) плач, жалост, бол, уздаси, сузе, чежњивост, туга (+) сласт, љупкост
<i>мелодијски интервали</i>	(+) В.2, В.3 „и томе слично“	м.2, м.3 „и томе слично“
<i>хармонски интервали</i>	(-) В.3, В.6, В.10, В.13 (+) В.3, В.10	м.6, м.13 м.3, м.10
<i>ритам</i>	(-) спор ритам (+) моћни и брзи покрети (миниме и семиминиме)	туга: спора и оклевајућа кретања
<i>остали поступци</i>	(-) задржице: 4-3, 11-10, 7-6 уз спорији ритам	—

Образлажући интервале са експресивном функцијом Царлино чини искорак у односу на теорију о *звучном броју*. Наиме, он наводи да су сазвуци изграђени на хармонијским бројевима „не само пријатнији од неприродно уређених звукова, већ да саму композицију чине веселијом (*più allegra*) и звучнијом (*più sonora*)“ (III.60:193), сврставајући, тако, сазвуке са хармонијским уређењем међу поступке који погодују дејствима прве групе која се односе на позитивне емоције. Међутим, како је приметио Тимоти Мекини, сазвук изграђен од мале терце и чисте кварте (а – це – еф), према свом савршеном хармонијском уређењу, погодовао би дејствима прве групе са позитивном конотацијом, док би, према експресивној функцији интервала у сазвуку у односу на звучно најнижи тон, дакле, мале терце и мале сексте, имао функцију која погодује дејствима друге групе.²³³

²³³ Timothy McKinney, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino* (Farnham: Ashgate Publishing Group, 2010), 50.

Несклад у дискурсу о експресивној функцији интервала, узрокован утицајем базичне теорије о *звучном броју*, проистекао је из осцилације између теорије и праксе, баш као што је то био случај када је чинио компромисе приликом објашњења интервала у односу на музичку праксу. Снажан утицај „сценарија“ је можда и кључни разлог због којег Царлино не развија превише детаља у области интервалских афеката јер, балансирајући између *рација* и *сензуса*, он се враћа оном првом. Ова теорија, међутим, показује свест о томе да експресивну функцију немају само интервали, премда су они у фокусу, већ и други аспекти као што су ритам и третман дисонанце.

Иако је Царлинов савременик, Никола Вићентино, свој трактат *Античка музика преобраћена у модерну праксу*, објавио три године пре Царлинове *Основе хармоније*, он смелије и разноврсније приповеда о експресивној функцији музике:

Уколико речи говоре о скромности [*modesita*], ти у композицији настављаш скромно, а не бесно [*non infuriato*]. Када оне говоре о весељу [*alegrezza /sic!/,* треба *allegrezza*], ти нећеш музику начинити тужном [*mesta*], а када оне говоре о туги, ти је нећеш начинити веселом. Када су грубе [*asprezza*], ти их нећеш представити као слатке [*dolce*]. Када су љупке [*soave*], ти их нећеш другачије поставити [у музици], јер ће се њихово значење изокренути. Када оне говоре о брзини [*velocità*], музика не треба да буде лења [*pigro*] и спора [*lento*], а када говоре о мировању [*fermo*], [музика] не треба да трчи [*correre*]. (*Ант. муз.* IV.29: 270)

Имајући у виду реторички концепт прикладности између речи и израза, Вићентино не говори само о адекватном музичком озвучавању текста, већ управо истиче да је сагласност музике и текста неопходна.

Када се окреће мелодијским интервалима у својој широкој теоријској поставци о музичким интервалима у првој књизи, Вићентино успоставља две експресивне категорије користећи се изразима *incitato* (побуђено) и *molle* (мекано).²³⁴ Уколико по страни оставимо минуциозан приступ у представљању система интервала, који је усмерен ка демонстрацији његова три композициона рода – дијатонског, хроматског и енхармонског²³⁵ – значајна су два ауторова

²³⁴ Преводаилац користи изразе „tense“ (напето) за *incitato*, и „slack“ (опуштено) за *molle*. Упореди: Nicola Vicentino, *Ancient Music Adopted to the Modern Practice*, прва књига о музичкој пракси, поглавља 15–42.

²³⁵ Иако Вићентинов енхармонски род нема утемељење у музичкој пракси друге половине XVI века, те остаје као теоријска конструкција, овај теоретичар је заслужан за први покушај теоријске верификације хроматске праксе коју су делили многи музичари тог доба. Maria Rika Maniates,

општа правила. Прво, узлазне интервале је сматрао подстицајнијим од силазних као што је, на пример, евидентно код кварта или квинти (*Ант. муз.* I.32:74, I.39:79). Друго, Вићентино је генерално установио да су велики интервали подстицајнији од истоимених малих интервала, што нарочито истиче код терци, те су, тако, велике терце, узлазно или силазно, подстицајније од малих терци (*Ант. муз.* I.29:72). Више од тога, овакво становише је уочљиво и приликом објашњења мелодијских низова у опсегу неког интервала већег од терце, имајући у виду број и положај полустепена и целих степена унутар низа (*Ант. муз.* I.32:75, I.39:80). Квалитети *incitato* и *molle* нису остали изоловани. Како је запазила Марија Рика Манијатез, преводилац трактата на енглески језик, Вићентино је „побуђено“ (*incitato*) ставио у везу са „веселим“ (*allegro*), док је „мекано“ (*molle*) повезао са „тужним“ (*mesto*). Томе је придодао језичко нијансирање посредством придева „веома“, „понешто“, али и „слатко“ (*dolce*), „љупко“ (*soave*),²³⁶ „живахно“ (*vivo, vivace*) и „поносно“ (*superbo*),²³⁷ остварујући континуитет у тумачењу карактера мелодијских интервала. Осим њиховог детаљнијег прегледа и финијег нијансирања, Вићентино показује прогресивније гледиште од Царлина,²³⁸ и мелодијски тритонус, било композитан или инкомпозитан,²³⁹ представља као интервал који поседује чудесну експресивну снагу:

Иако је проблематичан за певање, овај интервал [тритонус, прим. С. Б.] је преко потребан кад год речи захтевају чудесно дејство [*effetto maraviglioso*], јер је по својој природи радостан [*vivace*] и показује велику снагу [*gran forza*] када је узлазан, а када је силазан има веома погребно [*funebre*] и тужно [*mesto*] дејство. (...) Неки певачи не оклевају да га примене. Континуираном применом свака потешкоћа постаје лака у свим професијама; уколико се тритонус пева композитно, зашто се не би – уз вежбање – певао инкомпозитно? (*Ант. муз.* I.35:77)

Mannerism in Italian Music and Culture: 1530–1630 (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979), 175.

²³⁶ Премда превдилац наводи придев „gentle“ (нежно), у оригиналу се чешће појављује придев *soave* (љупко), што је преведено као „smooth“ (благо). Maria Rika Maniates, „Introduction“, у: Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, xlv.

²³⁷ Исто.

²³⁸ Када је говорио о хроматском и енхарносном роду, Царлино је критиковао оне који у мелодији користе тритонус и умањену квинту (*Осн. харм.* III.74:272), што недвосмислено указује на трактат *Античка музика* Николе Вићентина, који је објављен три године пре Царлиновог дела *Основе хармоније*.

²³⁹ Под појмом интервала Вићентино подразумева „композитне“ или састављене, испуњене интервале, што за резултат има поступан мелодијски низ тонова (узлазно или силазно), и „инкомпозитне“ интервале где су заступљени крајњи тонови, што за резултат даје мелодијски скок код интервала већих од секунде (*Ант. муз.* I.16–40:61–81).

Реч је о интервалу који је Царлино сматрао изузетно дисонантним (*sopramodo dissonante*) заснивајући свој суд на несавршености пропорција које се не могу наћи међу хармоничним бројевима (III.24:45), док га Вићентино сматра оправданим, чак пожељним, како приликом озвучавања радости или велике снаге, тако и туге. Ограничење које доноси тритонус практичне је природе и тиче се проблема са интонирањем. Интересантно је да је Вићентино и другим дисонантним мелодијским интервалима доделио *incitato-molle* квалитете, али је само тритонусу приписао изванредне експресивне моћи (*effetto meraviglioso*).

Код описа експресивних квалитета хармонских интервала, Вићентино је мање детаљан, и то поново чини у оквиру две експресивне категорије. Стога је композитор могао да компоњује нешто „тужно“ (*mesto*) или “весело“ (*allegro*), при чему је, поред интервала, требало обратити пажњу и на ритмички покрет:

Када композитор пише нешто тужно [*mesto*], спори [ритмички] покрет и мале консонанце му помажу. Када пише нешто весело [*allegro*], прикладне су велике консонанце и брзи покрети. Иако су мале консонанце тужне, брзи покрет ће их, поврх тога, учинити готово радосним. (*Ант. муз. IV.28:270*)

Тако су мале консонанце – мислећи ту пре свега на терце и сексте²⁴⁰ – и спорији ритам одговарали „туги“, велике консонанце и бржи ритам су погодвали „веселу“, док је сам ритам могао значајно да утиче на експресивну функцију интервала. (Табела 11)

Табела 11: Контрапунктско оруђе са експресивном функцијом према Николи Вићенитну (*L'antica musica*, 1555)

мелодијски интервали	узлазни интервали велики интервали	силазни интервали мали интервали
дејства	<i>incitato</i> (побуђено)	<i>molle</i> (мекано)
хармонски поступци	<i>allegro</i> (весело)	<i>mesto</i> (тужно)
ритам	велике консонанце	мале консонанце
	бржи ритам	спорији ритам

²⁴⁰ Вићентино није приписао експресивна својства прими, квинти и октави. McKinney, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect*, 53.

Примена акцидентала у композицији је такође посматрана кроз визуру њихове експресивне функције. С једне стране, Царлино сматра да је повремена употреба акцидентала добра, јер се тако могу начинити хармонски интервали који ће одговарати жељеном дејству (*Осн. хар. III.77:278*). С друге стране, Царлино је сагласан са Вићентином да је појава акцидентала различита, дакле, неочекивана у односу на природан, дијатонски покрет.

Природни покрети [*movimenti naturali*] композицију чине звучнијом [*più sonora*] и мужевнијом [*più virile*], док је неочекивани покрети [*movimenti accidentali*] чине слађом [*più dolce*] и чежњивијом [*più languida*]. Из тог разлога, пређашњи покрети могу служити за изражавање првих дејстава [*primi effetti*], а потоњи покрети могу служити за она друга [дејства, прим. С. Б.]. Разборитим комбиновањем интервала великих и малих консонанци са природним и неочекиваним покретима у одређеним деоницама, успећемо у имитацији речи посредством добро утемељене хармоније. (*Осн. хар. IV.32:95–6*)

Према Царлину, природан покрет је погодовао првој групи дејстава (*primi effetti*), чинећи музику „звучнијом“ (*più sonora*) и „мужевнијом“ (*più virile*), док је примена неочекиваних акцидентала чинила композицију „слађом“ (*più dolce*) и „чежњивијом“ (*più languida*), што припада другој групи дејстава (*secondi effetti*). Супротно томе, Вићентино је повисилицама и снизилицама приписао различита експресивна својства:

(...) сваког тренутка када поставимо одређене ознаке у композицијама, оне неочекивано мењају природу мелодијске контуре: снизилица даје мелахолију [*malinconia*], док повисилица чини композицију веселом [*allegra la compositione*]. (*Ант. муз. IV.19:252*)

Поред писаног трага који сведочи о развоју музичких средстава подстакнутих хуманистичким импулсом за прикладношћу и живим представљањем, Вићентино и Царлино указују и на развој свести о *експресивној функцији модуса*. Реч је о доктрини модуса која је у ренесансној Италији, поред огромног интересовања за контрапункт, закупила значајну пажњу и добила важно место у музичким трактатима.²⁴¹ Доктрина модуса, која је обухватала објашњења о експресивној функцији староцрквених модуса и њиховом дејству, деградирана је чињеницом да је заснована на погрешној интерпретацији система односно старих грчких модуса. Међутим, најмање две чињенице указују на њен

²⁴¹ Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, 11–13.

значај. Прво, масовност и све значајнија посвећеност области о модусима уопште указују на нарастајуће интересовање за прикладност музике и текста. Тако је Тинкторис свега једно од осам контрапунктских правила посветио модусима, Гафуријус их разматра издвојено од технике компоновања, Пјетро Арон је модусима у полифонији посветио посебан трактат, док Царлино о модусима приповеда у готово целокупној четвртој књизи *Основе хармоније*, а у трећој књизи о контрапункту ову област дотиче спорадично.²⁴² Друго, још од краја XV века испољава се свест о значају правилног одабира модуса за полифону композицију. Модус није само предкомпозициона категорија, односно база за реализацију композиционих поступака, већ и средство којим се успоставља веза између музике и текста бирањем оног модуса који, својим етичким својством, најбоље одговара тексту композиције.

Другачији корак начиниће Царлино. Имајући у виду своју теорију о експресивној функцији интервала, али и теорију о *звучном броју*, он је успоставио две групе модуса. Прву групу чине V, VI, VII, VIII, XI и XII модус,²⁴³ – односно, лидијски, хиполидијски, миксолидијски, хипомиксолидијски, јонски и хипојонски модус – које је окарактерисао као „веома радосне и живахе“ (*Осн. хар. III.10:22*) захваљујући томе што садрже велику терцу изнад финалиса и медијанте.²⁴⁴ Овакву поделу он је утемељио на природном поретку звучног броја јер у оквиру квинте, велика терца звучи испод мале терце (*Осн. хар. III.10:21–23*). Другој групи припадају I, II, III, IV, IX и X модус – односно, дорски, хиподорски, фригијски, хипофригијски, еолски и хипоеолски модус – јер су консонанце уређене супротно *звучном броју* и природном поретку, дакле, квинта у доњем делу садржи малу, а у горњем велику терцу, што за резултат даје „тугу и слабост“. Иако Царлинова теорија значајну тачку ослонца има у питагорејској рационалистичкој традицији,

²⁴² Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, 1477, трећа књига, пето поглавље; Franchino Gaffurio, *Practica musice*, 1496, трећа књига, треће поглавље; Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, 1525; Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, четврта књига. Наведено према: Palisca, „An Italian Renaissance in Music?“, 12.

²⁴³ У првом издању *Основа хармоније* из 1558. године, Царлино је преузео традиционалну нумерацију модуса почев од дорског као првог модуса, и теоријско проширење модалног система јонским и еолским као IX, X, XI и XII модусом које је установио Глареанус у *Додекакордону* 1547. године. Нову нумерацију која полази од јонског као првог модуса Царлино ће предложити у трактату *Доказивање хармоније (Dimostrazioni harmoniche)* из 1571. године, а потврдиће је и у потоњим издањима *Основа хармоније* из 1573. и 1589. године. Zarlino, *The Art of Counterpoint*, 22, фуснота 2.

²⁴⁴ Царлино је на овом месту под медијантом подразумевао горњи тон квинте изнад финалиса модуса.

дводелна подела система модуса представља потпуну новину у музичкој теорији. Изражену рационалистичку основу, којом је макар на тренутак одбацио спекулисање о модалном етосу,²⁴⁵ Царлино надграђује експресивним својствима која пре свега поседују интервали и учесталост њихове примене током композиције што се одражава на особине самог модуса (*Осн. хар.* III.10:22). Стога се може закључити да Царлино не верује у апсолутност и искључивост поларне поделе радосно/тужно. У теорији Царлина, доктрина о експресивној функцији интервала надјачава не само спекулације о модалном етосу из четврте књиге о модусима, већ је моћније оруђе и од дводелне поделе модуса из треће књиге о контрапункту, указујући тако на ближу, живљу и интерактивнију везу између текста и контрапункта, али и на значај садејства више музичких елемената зарад манифестације одређеног осећања у музици.

О нарастању значаја експресивне функције модуса, барем када су у питању световне композиције, сведочи и став Вићентина да композитор „иде изван ограничења модуса и улази у други, јер није обавезан да [своје писање] прилагођава тонској висини хора. Његова једина обавеза је да оживи речи [музичком] хармонијом да би представио страсти [*passioni*]“ (*Ант. муз.* III.15:150). За разлику од Глареануса који је овакву појаву критиковао у свом *Додекакордону*,²⁴⁶ Вићентино не инсистира на модалној постојаности, већ, подстакнут тежњом за разноврсношћу, у промени модуса налази још једно средство за прикладније и убедљивије музичко изражавање текста.

Изложене теорије Ђозефа Царлина и Николе Вићентина показују доста флексибилности када је у фокусу прикладност између музике и текста, те садрже додирне тачке. Оба аутора говоре о две групе афеката, док палета музичких поступака обухвата мелодијске и хармонске интервале, али и ритам, задржице, примену неочекиваних акциденталаа и доктрину о модусима. Интервали су генерално подељени на велике и мале. Велики интервали су према општем схватању погоднији за изражавање радости, али и непријатности и горчине, док мали интервали одговарају пријатности и туги. Оба аутора допуштају одступање или проширење традиционалних норми компоновања. Међутим, Царлино је тада

²⁴⁵ У четвртој књизи *Основа хармоније* (1558), Царлино даје и кратак историјски осврт на модални етос (поглавље 5), а приликом образложења сваког модуса, он ће се осврнути и на његова установљена карактерна својства.

²⁴⁶ Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*, 177.

упориште тражио у некој од својих рационалистичких теорија, било да се ради о тумачењу природе малих и великих интервала, било да је реч о доктрини о модусима. Он је традиционално привржен дијатонском роду допуштајући и повремену примену акцидентала уколико су у складу са теоријом о експресивној функцији интервала, рачунајући и на ефекат неочекиваности, али умерено, без претераних и наглих промена. Вићентио је заступао прогресивније ставове. Он минуциозније говори о експресивној функцији интервала кроз поставку три рода. Без обзира на делимичну практичну оствареност тих родова, пратећи захтев за имитацијом речи/говора, он до ексцентричности трага за неким новим, неочекиваним звуком, за дејствима која извиру из текста, а не за њиховим утемељењем у рационалистичком систему склада и пропорције. Он је захтевао сталне, динамичне, брзе промене у музици (*Ант. муз.* IV.29–30), незамисливе за Царлина, које је Палиска препознао као најаву барокне експресивности.²⁴⁷ Према томе, тачка сусретања ова два аутора јесте трагање за променама унутар важеће теорије о интервалском контрапункту, коју ће Царлино продубити имплицитним, а Вићентио експлицитним приступом.

4. Заснивање музичко-реторичких фигура

Мисао да „музика, попут реторике, има своје прикладне орнаменте“, коју је, још крајем XIV века, записао Хајнрих Егер фон Калкар (Heinrich Eger von Kalkar, 1328–1408), музички теоретичар грегоријанских напева и калуђер, образован на Париском универзитету,²⁴⁸ наговестила је дуг историјски процес прожимања, стапања и отелотворења брака између реторике и музике у Бурмајстеровом труду који је окарактерисан као “најзначајнија консеквенца настала комбинацијом музике и реторике”.²⁴⁹

Веза између композиционе теорије и реторичке доктрине *елокуције*, назначена је и усвојена већ у основној подели контрапункта. Тако су се до ренесансе установљени латински реторички термини *боја (color)*, *облик (figura)*,

²⁴⁷ Maniates, *Mannerism in Italian Music*, 205.

²⁴⁸ Наведено према: Hartmus Krones, „Music“, у: *Encyclopedia of Rhetoric*, уредио Thomas Sloane (New York: Oxford University Press, 2001), I, 515.

²⁴⁹ Hans H. Eggebrecht, „Über Bachs geschichtlichen Ort“, 1970, 270. Наведено према: Bartel, *Musica Poetica*, 76, fusnota 42.

украш (ornatus) али и бујна, расцветана реторика (flores rhetorici), који су обухватили фигурално украшавање, орнаментацију, елоквенцију у ужем смислу,²⁵⁰ нашли у многим контрапунктским трактатима. Још је Тинкторис у својој *Књизи о контрапункту* (1477) представио дводелну поделу на једноставан контрапункт (*contrapunctus simplex*) и диминуирани контрапункт, који назива и флоридусом (*contrapunctus diminutis* или *floridus*). Галус Дреслер дели контрапункт на три категорије: једноставни контрапункт (*contrapunctus simplex*), флоридусни или разломљени контрапункт (*floridus, fractus*) и обојени контрапункт (*contrapunctus coloratus*) (*Упут.* 1.74.9–10). Надградња једноставног, нота-преманоти контрапункта, названа реторичким терминима *елокуције*, разоткрива и указује на орнаменталу функцију контрапункта, на контрапунктску елоквенцију у ужем смислу, што је позиција коју ће заступати и Бурмајстер приликом стварања прве опсежније листе музичко-реторичких фигура.²⁵¹

Уколико срж контрапункта чине фугалне технике, односно технике музичке имитације и канона, затим третман дисонанци, задржица, пауза, каденци и другог, а аутори их називају фигурама или орнаментима, то указује на приближавање реторичких и музичких метода и стратегија. Тако, Тинкторис потврђује спону између сложенијег вида контрапункта и реторичких термина *елокуције*, те примену дисонанци назива „орнаментацијом“, чинећи то уз директно поређење са фигурама у беседништву (*Књ. о ум. кон.* II.31:127). Царлино је паузе препоручивао „из неопходности“ али и „зарад орнаментације“ као и разне врсте имитације (*Осн. хар.* III.50:124; III.52:135). Галус Дреслер издваја три орнамента: синкопе, просторно збијене каденце и фуге. Међутим, нит између контрапункта и реторичке *елокуције* није остала на нивоу уопштене релације, него задира дубље, до самих термина *елокуције* којим су називани музички поступци, а настали су много деценија пре Бурмајстеровог пописа музичко-реторичких фигура.

Један од најранијих примера означавања музичких поступака реторичким терминима *елокуције* датира још из 1536. године, када је Јоханес Стомијус (Johannes Stomius, 1502–1562) реторичким термином *мимезис* (*mimesis*) указао на

²⁵⁰ Mathew B. Roller, „Color“, у: *Encyclopedia of Rhetoric*, I, 118.

²⁵¹ Patrick Macey, „Josquin and Musical Rhetoric: *Miserere mei, Deus* and Other Motets“, у: *The Josquin Companion*, уредио Richard Sherr (Oxford: Oxford University Press, 2000), 490; Bartel, *Musica Poetica*, 95–96.

фугалне технике.²⁵² Током треће четвртине XVI века, анонимни аутор из Безансона (Anonymous de Besançon) у свом трактату насловљеном *О музици* (*De musica*, око 1559–1571) описао је четири музичко-реторичке фигуре, које је означио грчким али и латинским терминима. Назив *πλοκή* или *copulatio* односио се на четири типа фуге (*fuga*). Следеће три фигуре, *τονή*, *ἀγωγή* и *πέττεια*, које се на латинском понекад називају *extensio*, *ductus* и *pettia*, описује сажето, те је прва од њих подразумевала понављање исте идеје али на различитим местима, друга поступно кретање, а трећа скок.²⁵³ Мада је остало нејасно да ли се поступци односе на хоризонталу, вертикалу или на обе димензије у музици, јасно је да је корелација између контрапункта, са једне стране, и реторике, са друге стране, постала терминолошки експлицитна.

Док су фламански и италијански теоретичари поставили темеље композиционој, дакле, контрапунктској теорији XV и XVI века, немачки аутори ће предњачити у дефинисању музичких поступака по узору на реторику. Јоаким Бурмајстер, први у дугом низу који броји седамнаест немачких аутора и чак двадесет седам музичко-реторичких трактата,²⁵⁴ на почетку другог издања из 1601. године, под називом *Импровизаторска музика*, говори следеће о својој намери:

Узимајући у обзир начин на који исијава музички прекрасни „орнатус“ који окружује текст, морам да закључим да су се могла обезбедити обухватнија и потпунија правила. Када проучавамо дела великих мајстора, ретко ћемо пронаћи оно које не представља неки важан поступак. Али, ми смо у обавези да запишемо запажања и прикупимо их за генерације које долазе (...) у форми правила и регулатива (...) и пажљивим и рационалним истраживањем музике, ми ћемо недвосмислено закључити да постоји мало разлике између музике и природе говорништва. (...) У избору ових термина

²⁵² Bartel, исто, 75.

²⁵³ Claude V. Palisca, „A Clarification of *Musica reservata* in Jean Taisnier’s *Astrologiae*, 1559“, у: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 274.

Наведени грчки термини су сасвим сигурно преузети из античке грчке теорије. Још у првом веку пре наше ере наводи их Клеонид у свом *Уводу у хармонију*, а неколико векова касније и Аристид Квинтилијан у трактату *О музици* (III-IV век н. е.), са циљем да опишу четири типа мелодијског кретања у меличким композицијама. Тако се термином *πλοκή* (лат. *copulatio*), у античкој музичкој традицији указивало на мелодијско кретање засновано на низу паралелних интервала, узлазно или силазно (на пример це-е-де-еф-е-ге и тако даље, или це-еф-де-ге-е-а- и тако даље). Надаље, израз *τονή* (лат. *extensio*) односи се на продужено трајање тонова, *ἀγωγή* (лат. *ductus*) упућује на поступно мелодијско кретање, док термин *πέττεια* указује на понављање тона. (Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 389, 531) Поређењем значења наведених термина у антици и XVI веку, долази се до закључка да другачије значење имају чак три термина (*πλοκή*, *τονή* и *πέττεια*), док је израз *ἀγωγή* једини задржао првобитну дефиницију поступног кретања.

²⁵⁴ Eggebrecht, „Über Bachs geschichtlichen Ort“, 27. Наведено према: Bartel, *Musica Poetica*, 84.

подстакнути смо ничим другим него искреном жељом да избегнемо термилошки недостатак. Верујемо да ће, посредством ових термина и ознака бити могуће приближавање музичком материјалу у форми која му је прикладна.²⁵⁵

Бурмајстерова идеја да, зарад оних који уче и који ће учити композиционе вештине, реторичком терминологијом уобличи музичке поступке, у трећем издању насловљеном *Музика поетика* из 1606. године, за резултат има двадесет шест музичко-реторичких фигура. Највише њих названо је према реторичким фигурама које имају дугу традицију, што потврђује њихова заступљеност у капиталним делима попут *Реторике за Херенија* анонимног аутора и Квинтилијановог *Образовања говорника*, као и у многим каснијим реторичким и поетским трактатима до краја XVI века. Три фигуре, *analepsis*, *anaploce* и *hyperbole*, настале су по узору на реторичке термине, док свега четири фигуре, *fuga realis*, *fuga imaginaria*, *faux bourdon/ falso bordone* и *symblema*, немају реторичке узор и претходнике, односно, имају јединствене музичке термине. Уз то, треба имати у виду да је до Бурмајстеровог пописа, термин *fuga* већ био у додиру са реторичким називима током XVI века.²⁵⁶ (Табела 12)

Бурмејстеров попис музичко-реторичких фигура је екстраполација вишедеценијске акумулације веза између реторичке и контрапунктске традиције. Отелотворење њиховог савезништва представља круну, а не тек нови почетак, о чему сведоче аутори музичко-реторичких трактата насталих током прве четвртине XVII века. Поред Бурмајстера, који је бројне примере из композиција Чипријана де Рореа и Орланда ди Ласа обогатио анализом Ласовог мотета *In me transierunt*, Јоханес Нуцијус (Johannes Nucius, 1556–1620), у трактату из 1613. године, навео је мноштво примера из мотета истих ренесансних аутора. Континуитет је остварен и

²⁵⁵ Наведено према: Bartel, исто, 95.

²⁵⁶ Истражујући музичко-реторичке фигуре од њиховог заснивања до краја XVIII века, Дитрих Бартел је извео класификацију пратећи етимологију и функцију фигуре. Музичке фигуре могу бити технички, неафективни поступци са јединственим музичким, нереторичким називом (нпр. *transitus*). Потом, оне могу да обухватају и афективни поступак новоскованим музичким називом са реторичким призвучком, при чему немају реторичких претходника али често садрже језичку дескрипцију музичког поступка која се рефлектује у грчком или латинском корену речи (нпр. *heterolepsis*). Затим, фигура може бити афективан поступак са новедефинисаним реторичким називом (нпр. *hyperbole*). Овде припадају и термини настали комбинацијом реторичких и новоскованих парареторичких термина, што је често код фигура репетиције (нпр. *ana/epanalepsis* и *ana/epanadiplosis*). Последњу групу чине афективне музичко-реторичке фигуре чији је назив уобичајен како за музику тако и за реторику, док је њихов садржај, усудићемо се да допунимо Бартела, подударан оним делом који чини тачку сусретања ова два домена (нпр. *exclamatio*). Bartel, *Musica Poetica*, 87–88.

трактатом Јоакима Турингуса (Joachim Thuringus) из 1624. године, који се у значајној мери ослањао на примере његових претходника, Бурмајстера и Нуцијуса, што показује да су у фокусу имали ренесансни музички идеал пре него представљање неког новог начина музичког изражавања.²⁵⁷

Табела 12: Поређење назива музичко-реторичких фигура из Бурмајстерове *Музике поетике* (1606) са називима реторичких фигура забележеним од *Реторике за Херенија* закључно са крајем XVI века²⁵⁸

музичко-реторичка фигура (Burmeister, 1606)	реторичка фигура	Извори:		
		<i>Реторика за Херенија</i>	<i>Реторика за Херенија</i>	<i>Реторика за Херенија</i>
<i>anadiplosis</i>	да	-	да	да-многи аутори
<i>analepsis</i>	Назив са реторичким призвучком (Bartel:183)			
<i>anaphora</i>	да	да (repetitio)	да (relatio)	да-многи аутори (epanaphora)
<i>anaploke/anaploce</i>	Кованица по узору на реторички термин <i>ploce/ploke</i>			
<i>apocope</i>	да	-	-	да-многи аутори
<i>aposiopesis</i>	да	да (praecisio)	да	да-многи аутори
<i>auxesis</i>	да	-	да (incrementum)	да-многи аутори
<i>climax</i>	да	да (gradatio)	да	да-многи аутори
<i>congeries</i>	да	[без податка]	да (synathroismus)	да-многи аутори
<i>fauxbourdon</i>	не	-	-	-
<i>fuga imaginaria</i>	не	-	-	-
<i>fuga realis</i>	не	-	-	-
<i>hypallage</i>	да	[без података]	да (metonymia)	да-многи аутори (submutatio, subalteratio)
<i>hyperbole</i>	да	да (superlatio)	да	да-многи аутори
<i>hypobole</i>	Кованица по узору на реторички термин <i>hyperbole</i>			
<i>hypotiposis</i>	да	да	да (enargia)	да
<i>metalepsis</i>	да	[без податка]	да	да-многи аутори (transumptio)

²⁵⁷ Bartel, *Musica Poetica*, 84, 95, 103–104.

²⁵⁸ Табела је израђена на основу података из следећих извора: Bartel, *Musica Poetica*; Квинтилијан, *Образовање говорника*; Vassiliki Koutsobina, „Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500 – c. 1520)“ (необјављена докторска дисертација, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2008); *Silvae Rhetoricae* <<http://rhetoric.byu.edu/>> [приступљено 1.марта 2015.године].

<i>mimesis</i>	да	[без податка]	да (ethopoeia)	да-много аутори
<i>noema</i>	да	[без податка]	да	да-много аутори
<i>palilogia/palilogia</i>	да (palilogia)	[без податка]	[без податка]	да-много аутори
<i>parembole</i>	да	[без податка]	да (interiectio)	да-много аутори
<i>pathopoeia</i>	да- генерални концепт	-	-	да-много аутори (adfectus, affectus expresio)
<i>parrhesia</i>	да	да (licentia)	да	да-много аутори
<i>pleonasmus</i>	да	[без податка]	да	да-много аутори
<i>symblema</i>	не	-	-	-
<i>syncopa</i>	да	-	-	да-много аутори (consicio)

Нит која води од теорије о контрапункту према Бурмајстеровој листи музичко-реторичких фигура потврђена је и грађом самих фигура, јер су многе установљене још током XVI века, а неке и раније, као интегрални елементи теорије о контрапункту. Тако, фугалне поступке, које данас познајемо као разне врсте музичких имитација и канона, Бурмајстер описује у дефиницијама фигура названим *fuga realis* и *fuga imaginaria*, затим појаву теме у инверзији означава као *hypallage*, док су *metalepsis* и *anaphora* подразумевали музички имитациони наступ две теме, односно непотпуну „фугу“. Пролазнице је назвао *parrhesia* и *symblema*, задржицу *syncopa*, а комбинацију задржица и пролазница пред и у току каденце зарад њеног одлагања, *pleonasmus*. Излазак из опсега модуса, о чијем је експресивном својству говорио још Вићентино (*Ант. муз.* III.15:150), Бурмајстер означава као *hyperbole/hypobole*, а додавање акцидентала који су страни модусима, о чијем посебном ефекту је говорио још Царлино (*Осн. хар.* IV.32:95), назива *pathopoeia*. У теоријама о контрапункту приметне су и музичко-реторичке фигуре настале по узору на реторичке фигуре репетиције речи, реченица и фразе.²⁵⁹ Још је Тинкторис увео концепт *redictae* који је подразумевао понављање у мелодији или хармонији (*Књ. о. кон.* III.6–7:137–8), док га је Гафуријус

²⁵⁹ У реторици постоји неколико категорија фигура репетиције: репетиција слова и слогова, репетиција речи, затим, реченица и фраза и репетиција идеја.

представио као „понављајући ритмички образац“ у деоници која контрапунктира наспрам напева (*Муз. пр.* III.10:148), увек уз дозу разноврсности, уважавајући реторички концепт *varietas*. Царлино је идеју репетиције надградио концептом *pertinacie* у садејству са *varietas*, те је будућим композиторима предложио инвентивнију врсту компоновања контрапункта на напев. Такав контрапункт, *con oblige*, састојао се у варирању не само сазвучја, дакле, хармоније, већ и оних делова мелодије који се понављају (*Осн. хар.* III.55:153–158).²⁶⁰ Концепти *redictae/pertinacie* добијају делимичну потврду у Бурмајстеровим фигурама *palilogia* и *climax*. Док се прва односила на „понављање мелоса или теме на истој тонској висини у истом гласу“, другу фигуру Бурмајстер дефинише као понављање сличних тонова у мелодији на некој другој тонској висини.²⁶¹ Међутим, идеју понављања Бурмајстер преноси и на хомофонију. Тако је *poeta*, односно хомофони, од консонанци сачињен одељак у оквиру полифоне текстуре, могао да буде поновљен на истој (*analepsis*) или некој другој тонској висини (*mimesis*, *anadiplosis* /двоструки *mimesis*/) или између два хора (*anaploce*). Спој понављања и разноврсности изражен је у фигури *auxesis*, где Бурмајстер запажа важан детаљ који је својствен музици и реторици – уз музичку вертикалу заоденуту консонантном хомофонијом, мелодија је та која се заснива на понављању, тако што прати репетицију текста композиције.²⁶² О значају односа између музике и речи у композицији говоре и фигуре *hypotiposis* и *pathopoeia*, које од уопштених Бурмајстерових дефиниција прерастају у поступке живописног и афективног музичког израза.

Слабости музичко-реторичког система, како је запазио Бартел, огледају се у одсуству континуитета и униформности у терминологији и дефиницијама, што се разликује не само од периода до периода, већ и од аутора до аутора који припадају истом периоду.²⁶³ Међутим, иако описи фигура варирају од украшавајуће (*ornatus*) до експресивне функције, естетика очекивања усмерена

²⁶⁰ Сенка Белић, „*Redictae/pertinacie* или о демистификацији мелодијског идеала строгог стила“, у: *Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са IX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (24–25. X 2014)*, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији, III, уредиле Сања Пајић и Валерија Каначки (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015), 235–244.

²⁶¹ Bartel, *Musica Poetica*, 344, 222.

²⁶² Исто, 211.

²⁶³ Исто, 84.

према покретању осећања, реторичком *movere*, одредила је и утицала на даљи развој *Figurenlehre*. Неке Бурмајстерове фигуре су редефинисане, приближивши се, тако, реторичком поступку (нпр. *anadiplosis*), друге су надограђене дескриптивном или експресивном функцијом зарад живог и афективног представљања текста (нпр. *aposiopesis*, *climax*), треће су потпуно укинуте (нпр. *anaploce*, *congeries*), док су четврте, као основни композициони поступци (нпр. *fuga*, *symblema*, *syncopa*) кодификоване до те мере да су добиле статус техничких музичких поступака за украшавање композиције (*figurae principales*). Укидањем или искључивањем појединих фигура, систем се допуњавао другим, чак чисто музичким дефиницијама и поступцима, као што су, на пример, *circulatio*, *anabasis* и *catabasis*, засноване на графичком представљању текста, које је први увео Атанасијус Кирхер (*Musurgia Universalis*, 1650),²⁶⁴ а у музичкој пракси су заживеле још у музици Жоскена де Преа.²⁶⁵ (Табела 13)

Табела 13: Дефиниција Бурмајстерових фигура и њихова каснија позиција у систему *Figurenlehre*²⁶⁶

музичко-реторичка фигура	Бурмајстерова дефиниција (1606)	Касније дефиниције
<i>anadiplosis</i>	двоструки <i>mimesis</i> (репетиција <i>poete</i> и његовог <i>mimesis</i>)	Од техничке ка реторичкој природи фигуре. Вогт (1719): <i>a.</i> је када се почетак формира од претходног завршетка.
<i>analepsis</i>	понављање <i>poete</i> [на истој тонској висини]	- само још код Валтера (1732)
<i>anaphora</i>	понављање на начин <i>fuge</i> али не у свим гласовима	Од техничке ка емфатичкој функцији. Шпис (1745): <i>a.</i> [је] понављање кратких делова, чак појединих речи (...) зарад већег нагласка.
<i>anaploce</i>	у делима за два хора, репетиција <i>poete</i> из првог у другом хору	- само код Бурмајстера

²⁶⁴ Bartel, *Musica Poetica*, 179, 214, 216.

²⁶⁵ Говорећи о феномену круга у широком историјском замаху, Ворен Киркендејл је препознао ову појаву у музици Жоскена де Преа, у присуству музичко-реторичке фигуре *circulatio* нарочито у музичком представљању Девике Марије као Христове хранитељке. Warren Kirkendale, „*Circulatio*’-Tradition, ’*Maria Lactans*’ and Josquin as Musical Orator“, *Acta Musicologica*, 56 (1984), 69–92.

²⁶⁶ Дефиниције су дате према следећим ауторима: Joachim Burmeister, *Musica Poetica* (1606); Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et disoni* (1650); Mauritius Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719); Johann Adolph Scheibe, *Compendium musices theoretico-practicum* (око 1730); Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum* (1624); Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732). Наведено према: Dietrich Bartel, *Musica Poetica*.

<i>apocope</i>	имитациони наступ у којем је тема скраћена у неким гласовима; непотпуна fuga	Ка експресивној функцији. Валтер (1732): прерани завршетак (...) користи се за изражавање речи које захтевају такав третман.
<i>aposiopesis</i>	генерал-пауза у свим гласовима	Ка експресивној функцији. Хербст (1643): када треба изразити губитак, пад, или деструкцију.
<i>auxesis</i>	понављање истог текста у највишем регистру праћено консонанцама [<i>noema</i>]	Од Кирхера (1650) идентификован као <i>gradatio</i> или <i>climax</i> .
<i>climax</i>	понављање сличних тонова [у мелодији] у поступном ходу	Ка афективној функцији. Кирхер (1650): музички одељак [један или више гл.] у узлазном понављању, често је коришћен за афекте божанске љубави и и жудње за небеским царством.
<i>congeries</i>	смена савршених и несавршених консонанци [квинтакорда и сектакорда] где је [синкопама] избегнуто паралелно кретање	- само код Бурмајстера
<i>fauxbourdon (falso bordone)</i>	истовремени покрет у паралелним терцама и квартама [секстама]	Обухвата два тумачења: 1. хармонска нерегуларност (паралелне кварте!) скопчана са рет. <i>catachresis</i> 2. преобилност речи (<i>pleonasmus, isobatus</i>)
<i>fuga imaginaria</i>	Строги канон	Дескриптивна функција: Кирхер (1650): <i>f.</i> служи за изражавање сукцесивних радњи [лат. <i>fugare</i> – лет, хајка/потера]
<i>fuga realis</i>	имитативни контрапункт	
<i>hypallage</i>	инверзија теме у <i>fugi</i>	Ка афективној функцији : Шайбе (1730): <i>h.</i> је један од поступака које обухвата <i>hyperbaton</i> ; подесно за изражавање текста и покретање афеката.
<i>hyperbole/ hypobole</i>	Проширење вокалне деонице изнад/испод опсега [одговарајућег модалног] амбитуса	Експресивна функција установљена у композицијама још током XVI века. Бурмајстер је подразумева.
<i>hypotiposis</i>	[тонско сликање] музика којом се оживљавају речи	Прераста у концепт: обухвата поступке којима се живо представља текст
<i>metalepsis</i>	имитациони наступ са два мотива	- само код Бурмајстера
<i>mimesis</i>	понављање <i>poete</i> на вишој или нижој тонској висини	Рedefинисан термин, ближи реторици, као врста подражавања говора, нпр. Вогт (1719)
<i>noema</i>	консонанце у уједначеној смени [хомофонија]	Екфратичка функција: служи за наглашавање значајних делова текста; нпр. Светог Тројства, Христа, Марије Девике, светаца.

<i>palilogia</i>	понављање <i>мелоса</i> или теме на истој тонској висини у истом гласу	Од техничке ка реторичкој природи фигуре. Поступак је замењен другим називима (нпр. <i>anaphora</i> , <i>repetitio</i>)
<i>parembole</i>	[глас] којим се емулира фугална структура, иако не учествује у <i>фуги</i> .	- само код Бурмајстера
<i>parrhesia</i>	пролазна дисонанца уметнута у хармоничне гласове [консонанце]	- само још код Туригуса (1624), после редефинисана у <i>licentia</i>
<i>pathopoeia</i>	додавање полустепена који су страни модусима	прераста у концепт: обухвата поступке за афективно представљање текста (нпр. туге, радости, страха, итд.)
<i>pleonasmus</i>	низ пролазних тонова и задржица пред/у каденци	- редефинисан после Бурмајстера
<i>symblema</i>	вишеструка пролазна дисонанца (Burmeister) на релативно јаком (<i>symblema majus</i>) или слабом (<i>symblema minus</i>) тактовом делу	<i>figurae principales</i> (технички музички поступци) за украшавање композиције
<i>syncopa</i>	задржица	<i>figurae principales</i> (технички музички поступци) за украшавање композиције

Бурмајстеров систем музичко-реторичких фигура, у којем се учење о вештинама контрапункта обликује реторичким терминима, доказује, још једном, да је реторика представљала модел за музичаре и да је имала кључну улогу у развоју музичке елоквенције. Правац у којем се даље развија Бурмајстеров систем приказује не само прогрес у теоријској свести – премда је у сталном кашњењу за праксом – већ указује и на померање фокуса ка афективном изражавању. Дитрих Бартел је запазио да се од ренесансне правилне декламације и осећајног изражавања текста, преко маниристичог приказивања текста одступањем од ренесансних уметничких идеала, тежиште помера ка барокној тежњи да емотивно покрене слушаоца. Тако се ренесансни *affectus exprimere* (који је описан, осликан, подражаван, преведен), надграђује барокним *affectus movere* (који је створен, произведен, покренут).²⁶⁷

Систем може одвести на странпутицу јер између реторичке и музичко-реторичке фигуре не може стајати знак једнакости. Преласком из области језика у музику, реторичка фигура губи семантички план и трансформише се у „неки

²⁶⁷ Bartel, *Musica Poetica*, 32.

други план“,²⁶⁸ махом структурни. Међутим, проблем је заснован на погрешној претпоставци да се тонови у музици понашају на исти начин као речи у језику. Музика и реторика деле тежњу за убедљивим представљањем садржине, што им омогућава да се користе не истим, већ сличним стратегијама и методама. Анализом желим да покажем како музика, подучена искуствима реторике, користи сопствена оруђа елоквенције у домену *инвенције* музичких идеја спрам текста, њихове *диспозиције* и *елокуције*, и развија их у равни музика-текст где се музика, далеко пре теоријског успостављања барокног учења о афектима, припрема свој пут од дѐла према слушаоцу.

²⁶⁸ Brian Vickers, “Figures of Rhetoric/Figures of Music?“, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2 (1984), 40–41.

ТРЕЋИ ДЕО

ТОПОС/ТОПИКА И МАРИОЛОГИЈА

Метода примене *места* чини се корисном најпре јер доприноси многим слободним уметностима [поезија, историја, философија морала, граматика и реторика, а повремено и музика].

Рудолф Агрикола²⁶⁹

1. Топос/топика: од реторике до књижевности

Иако је хуманиста Рудолф Агрикола (Rudolph Agricola, 1443–1485) наговестио пластичност топичке методе кроз дисеминацију ка другим областима, појам „места“ или „топоса“ (грч. *τόπος*, мн. *τόποι*) зачет је у античкој реторици, где заснива барем два значења.²⁷⁰ Као прво, интегрисан у прву реторичку категорију, *инвенцију*, топос се односио на спремиште припремљених аргумената, утемељених на примерима (*exemplum*), ауторитетима (*auctoritatis*), сведочењима (*testimonium*), на готове елементе говора, што је, због тежишта на садржају, попримило и негативну конотацију пропраћено изразом „општа места“ (лат. *loci communes*). Као друго, Аристотелов појам „топоса“ указује на образац, структуру, дакле, на стратегију за креирање убедљивог аргумента, пре него на садржински модел „општег места“. У својој *Реторици*, имајући у виду парничне и саветодавне говоре, он описује двадесет осам *места* и приказује их као генералне принципе који се могу применити у креирању аргумената,²⁷¹ по чему је близак сопственом

²⁶⁹ Rudolph Agricola, *De inventione dialectica libri tres*, 1479. Наведено према: „Rudolph Agricola: From *Three Books Concerning Dialectical Invention*“, у: *Renaissance Debates on Rhetoric*, 44. (прим. С. Б.)

²⁷⁰ Међу античким ауторима који су се бавили овим појмом су: Аристотел, *Реторика* и *Топика*; Цицерон, *О инвенцији*, *Топика* (*Topica*); непознат аутор, *Реторика за Херенија* и Квинтилијан, *Образовање говорника*.

²⁷¹ Према Аристотелу (*Реторика*, 2.23) реч је о следећим *местима*, која се изводе из: (1) супротности, (2) сличности, (3) узајамних односа двају предмета, (4) појмова већег и мањег, (5) одсуства појмова већег и мањег, (6) околности везаних за време, (7) онога што је противник изрекао против нас, (8) дефиниције, (9) различитих значења једне речи, (10) поделе (*divisio*), (11) индукције, (12) на основу истог, сличног или супротног случаја, (13) из навођења делова, (14) истих ствари које прате добро/зло, (15) супротстављања опречних ствари, (16) разлике у јавном и тајном мишљењу, (17) аналогних ствари, (18) расуђивања уколико је последица увек иста, (19) чињенице да се исти људи не придржавају увек свог ранијег мишљења, (20) тврдње да нешто постоји и ради чега постоји, (21) проналажења мотива који служе за подстицање и одвраћање, (22) онога што се вероватно догодило тако да се сматра истинитим, (23) противуречности с обзиром на место, време, дело и речи, (24) сврхе да се разоткрије разлог оцењивања људи или ствари, (25)

дијалектичком појму „топике“. Како је истакао Сретен Петровић, Аристотелова *топика* „изграђује систем ставова који се темељи на тзв. ’признатим јавним гледиштима“ јер „средства топике не претендују на апсолутну евиденцију, већ се у та средства убрајају владајућа мњења, традиција и обичаји, прихваћене конвенције.“²⁷²

Иако је у својој суштини био скопчан са изналажењем аргумената, према томе, са првом реторичком категоријом, *инвенцијом*, као и са централним деловима беседе намењеним изношењу (*confirmatio*) и побијању аргумената (*refutatio*), топос је такође нашао примену у уводним (*exordium*) и завршним (*conclusio*) деловима беседе, уз плодносно улогу у самом начину изражавања беседника – од инвечије, преко *диспозиције* до *елокуције* – чинећи жилу куцавицу сваке ваљане елоквенције. Хетерогеност појма „топос“ и његова растегљивост, која сеже од садржинских стереотипа до дијалектички обојене топике, од фиксираних садржаја до флексибилних образаца – што је испољено не само у распону од грчких до римских аутора, већ и касније, преко Светог Августина, Боетија, затим Рудолфа Агриколе, Еразма Ротердамског, Филипа Меланхтона и даље ²⁷³ – ослањали су се на друштвено-културни консензус, како у ауторитативним списима или језичким формулацијама, тако и у ставовима и схватањима аутора, што овај репертоар чини трансисторичним.

Топос није ексклузивно реторичка творевина већ, у свом античком изворишту, једнако припада реторичкој и поетској традицији.²⁷⁴ С тим у вези, истражујући европску књижевност са фокусом на латинску средњовековну поезију, Ернст Роберт Курцијус запазио је идејно-тематски и формално-жанровски континуитет у књижевној традицији, те је по угледу на један део широке конфигурације топоса (*topoi*) из античке реторике, извео дефиницију по

узрока, (26) разматрања могућности да се нешто изведе боље, (27) истовременог разматрања извршеног и његове супротности и (28) грешки оптуге или одбране.

²⁷² Петровић, *Реторика* 76.

²⁷³ Aurelius Augustinus Hipponensis, *De doctrina Christiana* (око 400); Anicius Manlius Severinus Boethius, *De differentiis topicis* (VI век); Rodolphus Agricola, *De inventione dialectica* (1479); Desiderius Erasmus Roterodamus, *De duplici copia verborum* (1512), Philipp Melanchthon, *Loci communes sive Hypotyposis Theologicae* (1521). Наведено према: Marko Juvan, *Intertekstualnost, prevela* Vojana Stojanović Pantović (Novi Sad: Akademska knjiga, 2013), 22–23.

²⁷⁴ Многи топоси изворно потичу из поезије и потом прелазе у реторику. Док је реторички топос припадао чврстом нормативном систему, поетски је добио своју потврду тек кроз анализу. Курцијус, *Европска књижевност*, 140.

којој они „постају клишеи који су књижевно опште применљиви.“²⁷⁵ У средњевековној поезији он уочава реторичке топосе, као што су топос утешне беседе, афективне скромности, ексордијални и завршни топос, али и оне који су зачети у поезији, попут топоса зазивања природе, изокренутог света, дечака и старца, старице и девојке. Курцијус је рedefинисао појам „топоса“ у односу на реторичку традицију и исто тако указао на неколико значајних појава. Не одбацујући дијалектички термин „топика“, начинио је терминолошко нијансирање између појмова „топика“ и „топос“. Топике су се, за разлику од топоса, односиле на „идеје најопштије врсте: онакве какве су могле да буду примењене приликом свих беседа и у свим списима уопште“;²⁷⁶ као што је, на пример, топика похвале унутар које је похвала годишњих доба, цара, земаља, личности, градова, савременика и другог. Из тога је произишао појам „историјске топике“, коју Курцијус назива и „ванвременском“, као што су природна лепота, идилични снови и идилична времена, земаљски рај, златно доба, али и љубав и пријатељство.²⁷⁷ Дефинишући традицију као „непрекидно настајање и настајање новог“;²⁷⁸ Курцијус се дотакао и феномена настајања нових топоса.²⁷⁹ Овим је указао на процес сталног обогаћивања културног наслеђа европског запада, што је, *vice versa*, показатељ да акумулирано наслеђе не припада искључиво реторици или књижевности – где се топос прилагођавао од судске и саветодавне функције, преко похвалног беседништва до поезије – већ исто тако може да припадне, односно, да се испољи, отелотвори, манифестује и у другим уметностима као рефлексија културе.

Чак се и новија књижевна теорија махом ослања на реторички засновану дефиницију топоса као клишеа или општег места. Тако, Марко Јуван усваја дефиницију топоса као „трезора мисаоних крилатица, цитата, композиционих, мотивских или стилских клишеа, архетипских ликова, слика или ситуација“ што је „европској култури гарантовало додир с антиком“ све до преовладавања

²⁷⁵ Исто, 120.

²⁷⁶ Исто, 136. Термин *топика* се односи и на науку која се бави топосима. Исто, 119.

²⁷⁷ Као пример топичке истрајности, Курцијус наводи како је „стари младић“ могао да се прати од Силија Италика (Silius Italicus, око 28–око 103) и Плинија Млађег (Gaius Plinius Caecilius Secundus, 63–око 113) до Луиса де Гонгоре (Luis de Góngora, 1561–1627). Исто, 626.

²⁷⁸ Исто, 645.

²⁷⁹ Исто, 140.

естетике оригиналности током XVIII века.²⁸⁰ На истом изворишту је и Миливој Солар који сматра да је топос „учестали мотив с типизираном обрадом у старој реторици“, те да је „и у књижевности, изнимно важно ослањати се на опћенито позната искуства и начела у складу са узорима већ обликованим у остварењима уметности и митологије“, сматрајући да је „избор опћих мјеста био (...) врло важан у сваком књижевном обликовању.“²⁸¹

Још је Курцијус у својим анализама показао да, поред утврђеног историјског континуитета топоси поседују и разноврсне мотиве, те се поставља питање у каквој су вези топос и мотив. Овим питањем су се бавили Освалд Дикро и Цветан Тодоров у *Енциклопедијском речнику наука о језику* (1987). Полазећи од мотива као „минималне семантичке“ односно „тематске јединице“,²⁸² они дају следећу дефиницију топоса: „Уколико више мотива чине једну постојану конфигурацију која се често понавља у књижевности, (...) означавамо је именом топос.“²⁸³ Топос, дакле, није мотив, већ мотивска конфигурација бременита значењима која су утемељена у култури.

Још једно битно питање тиче се односа топоса и теме у књижевности. Ако је тема „значањска категорија чије се присуство може протезати кроз цели текст“, онда се она у односу на топос разликује управо по томе што представља јединствено значење дела, јер топос „не мора имати посебан значај у оквиру сваког појединог текста“. ²⁸⁴ Наиме, како објашњавају Дикро и Тодоров: „Присуство једног топоса (...) у два дела не значи, разуме се, да је у њима присутна иста тема: мотиви су поливалентни па се присуство једне исте теме са поузданошћу може утврдити тек пошто је извршена анализа целокупног текста.“²⁸⁵ Следствено томе, топос није исто што и тема, јер дела могу имати исту тему али различите топосе, као и обрнуто, у делима може бити заступљен исти топос при чему се теме тих дела разликују.

Књижевна теорија је показала да су топике/топоси ванвременске категорије које настају, развијају се, гранају се, преплићу, трансформишу и гасе,

²⁸⁰ Juvan, *Intertekstualnost*, 24.

²⁸¹ Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 510.

²⁸² Oswald Dikro i Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, превели Sanja Grahek i Mihajlo Popović, 2 тома (Beograd: Prosveta, 1987), II, 89, 92.

²⁸³ Исто, II, 92.

²⁸⁴ Исто.

²⁸⁵ Исто, II, 92–93.

понекад у потпуности, а понекад само да би, опет, у неком тренутку бљеснуле. Варирају од сасвим скромних до мотивски раскошних до те мере да достижу значај великих топичких светова. Њихова појава у одређеном историјском тренутку може се истражити и утврдити у парадигматској равни, чиме се, пре свега, долази до доминантне мотивске конфигурације. Ипак, такво „дубинско“ посматрање не би било потпуно без њиховог праћења и испитивања током једног временског периода, дакле, у синтагматској равни, где можемо утврдити ужи или шири значај на основу богатства мотива, али и то како се раслојава, како се временом померају тежишта, и да ли се при том трансформише и она сама.

Имајући у виду културно утемељење и мотивску прегнантност овакве појаве у музици, као и реторичко, дијалектичко и књижевно значење појма, у овом раду ћемо се користити изразима „топос“ и „топика“. У првом случају, термин ће имати уже, а у другом шире значење. Уједно, тиме би се избегле пежоративне асоцијације на термин „топос“ као „убичајене шеме“ или „општег места“, јер се тако истиче стереотипност и баналност коју у појединим контекстима носи овај термин. У овој студији, топички метод ће се тицати како континуитета као битног чиниоца сваке културне јединице, тако и дисконтинуитета у оквиру маријанске топике/топоса испољене од XV до краја XVI века. Реч је о плодном периоду где се реторичка тежња за прикладношћу и елоквенцијом сусреће са нарастајућим значајем маријанске вере, која је додатно ојачана контрареформацијом на тлу Европе, што се испољило, квантитативно и квалитативно, у многим уметностима, од књижевности, преко сликаства, вајарства и архитектуре до музике.

2. Маријански култ и маријанска топка

И Јелисавета се напуни Духа светогa, и повика здраво и рече: (...) откуд мени ово да дође мати Господа мојега к мени?

Јеванђеље по Луки 1.41–3

Јелисаветин топао поздрав упућен је Марији, мајци Господа, жени о којој се из Новог завета може сазнати тако мало,²⁸⁶ а која ће у новој ери постати „инспирација већем броју људи него било која друга жена.“²⁸⁷ Вековима су је величали и приписивали јој прегршт врлина, називајући је „пресветом мајком Исусовом“, Богородицом, али и мајком која оплакује свог Сина, затим непорочном, пречистом Девицом и „свом црквом и свом вером хришћанске цркве“. Она је „Царица милости“ и „посредница код Сина“, „она која окајава почињене грехе“, „најблагословенија од свих створења“, „владарка света“, „Царица неба“ и, изнад свега, „богиња над богињама“.²⁸⁸

Потреба да се у хришћанству узвелича један женски лик настала је врло рано, с почетка нове ере,²⁸⁹ што се рефлектује кроз древно поређење Марије са прародитељком Евом,²⁹⁰ њеном контратежом или, боље речено, равнотежом, и то онаквом каква је постојала између Адама и Христа,²⁹¹ или како је приметна у инверзној игри, *Eva/Ave* (*Maria*), између прародитељског греха Еве, с једне стране, и милосрдне, благодатне и благословене Марије представљене архангелским поздравом за Благовести, *Ave Maria*, односно полазиштем једне од најсветијих молитава, с друге стране.²⁹²

Нарочито значајан корак на путу развоја маријанског култа начињен је 431. године када је у граду Ефесу, за који се претпостављало да је место Маријине

²⁸⁶ У Новом завету, експлицитних референци на Марију, мајку Исуса, има неколико, при чему су већим делом веома кратке. Jaroslav Pelikan, *Mary Through Centuries: Her Place in the History of Culture* (New Haven, London: Yale University Press, 1996), 222.

²⁸⁷ Исто, 2.

²⁸⁸ Јарослав Пеликан, *Хришћанско предање: Историја развоја догмата*, превела Андријана Младеновић, 5 томова (Београд: Службени гласник, 2011), IV: *Реформација цркве и догме (од 1300. до 1700. године)*, 150–154.

²⁸⁹ Опширније о томе видети у: Stephen Benko, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology* (Leiden Boston: Brill, 2004)

²⁹⁰ Пеликан, *Хришћанско предање*, 150.

²⁹¹ „Јер као што непослушањем једнога човјека посташе многи грјешни, тако ће и послушањем једнога бити многи праведни“ (Рим. 5:19). Наведено према: Pelikan, *Mary Through Centuries*, 14.

²⁹² Пеликан, *Хришћанско предање*, 150–151.

смрти, сазван Трећи васељенски сабор.²⁹³ Патријарх константинопољски, Несторије (Νεστόριος, 386–431), услед страха од мешања божанске и људске природе Христа, тражио је означавање Марије искључиво као Христородице (Christotokos), дакле, као „оне која је родила Христа“, али не и као Богородице (Theotokos), јер је сматрао да је Марија, као она која је родила, имала искључиво људску природу.²⁹⁴ Сабор је одбацио учење Несторија и уз подршку црквених великодостојника подржао људско у божанској природи Исуса Христа, али и божанско у људској природи Марије, о чему неколико векова касније сведочи и Јован Дамаскин (Ἰωάννης Δαμασκηνός, лат. *Iohannes Damascenus*, око 676–749) следећим речима:

(...) праведно је и истинито да свету Марију називамо Богородицом [Theotokos]. Јер овим називом је у целости обухваћена тајна божанске подељености. Јер ако је она родила њега као Богородица [Theotokos], сигурно је он, кога је родила, Бог, али и човек (...) Назив [Theotokos] је истина која означава једно постојање и две природе и два обличја нашег Господа, Исуса Христа.²⁹⁵

Према томе, саборским признавањем две природе Сина, учињен је значан корак у развоју како земаљског тако и божанског обличја Марије,²⁹⁶ као Христородице и као Богородице, створивши простор, од земаљског до небеског, за трансценденцију и обременавање њене славе.

Услед оскудних библијских референци којима би се подржао у учењима прочишћен, узвеличан и обожен лик Марије, нарочит значај у западној католичкој цркви имају две догме – о „Безгрешном зачећу“ и о „Маријином небеском вазнесењу“ – чија касна верификација од стране црквених великодостојника говори о великој пажњи коју је Марија привлачила, од овоземаљске мајке до небеске краљице. „Стално Маријино безгрешништво“ проповедано је још у VII веку, надаље у VIII веку први пут је прослављен празник „Безгрешног зачећа“, да би га тек 1854. године папа Пије IX прогласио догмом (*immaculata conceptio*) на основу Маријиног изузећа од прародитељског греха. Она, као изабраница од Бога, чедна да зачне и роди Сина, Спаситеља света, изузета је од старозаветних речи

²⁹³ Vladeta Jerotić, „Eva i Marija“, u: *Psihologija ženskog*, priredio Velimir B. Popović (Beograd: Nolit, 1995), 252; Pelikan, *Mary Through Centuries*, 56.

²⁹⁴ Pelikan, *Mary Through Centuries*, 56.

²⁹⁵ Наведено према: Исто, 56–57.

²⁹⁶ Исто, 56.

Давидових „у гријеху затрудње мати моја“ (Псалми 51:5), чиме је оплемењена не само као мајка која је, парадоксално, зачала као девица, већ је изузећем од прародитељског греха поткрепљена и њена божанска страна. Друго учење, о „Маријином небеском вазнесењу“ и телом и душом након смрти, римокатоличка црква на челу са папом Пијем XII проглашава га за догму тек 1950. године, чиме је Марија званично призната као света.

Све значајнији развој маријанских тема и врлина прераста у доктрину, култ, тзв. мариологију, који и данас покреће многа гледишта, било да су она историјска, културолошка, теолошка или психолошка. Јарослав Пеликан у својој књизи *Марија кроз векове: Њено место у историји културе*, обједињује културолошки, културни, историјски и у мањој мери теолошки приступ. Своју хронолошки осмишљену студију латентно прожима контроверзом између библијске оскудности, с једне стране, и богатства које је маријански култ стекао током векова, с друге стране. У последњем поглављу, које сугестивно назива „Жена за сва времена – и за сва промишљања“ („The Woman for All Seasons – And All Reasons“) изводи закључак да је „немогуће схватити историју западне духовности и вере без скретања пажње на значај Девике Марије“.²⁹⁷ Поред религијског, аутор се накратко осврће и на њен психолошки значај, јер је, „захваљујући таквој улози коју је имала у прошлости током последња два миленијума, Девица Марија била предмет већег броја промишљања и дискусија о томе шта значи бити жена од било које жене у историји Запада“.²⁹⁸ Кроз историју Пеликан је издвојио прегршт ликова Марије, која је најпре мајка, Христова (*Christotokos/Mater Christi*) и Божија (*Theotokos/Mater Dei*), затим милосрдна мајка (*Mater misericordiae*) али и мајка која тугује (*Mater dolorosa*). Надаље, она је Вечна Девица (*Semper Virgo*), жена храброст (*mulier fortis*), као и „лице које је најсличније Христу“, тј. у многим аспектима изједначена са Сином, па је отуда слушкиња, дакле, пратиља Господа, попут апостола или слуга над слугама (*servum servorum Dei*). Коначно, узвеличана је као милосрдна посредница

²⁹⁷ Наведено према: исто, 215.

²⁹⁸ Наведено према: исто, 219.

(*misericordia/Mediatrix*), жена мудрост (*Sophia/Sapientia*), вођа небеског хора (*choregos*) и небеска краљица (*Regina coelis*).²⁹⁹

Разматрајући различите аспекте мариологије, Јарослав Пеликан је наговестио и разноврсност маријанских репрезентација у уметности фокусирајући се, махом, на дела аутора западне Европе од средњег века до XVIII века. Сличан историјски оквир обухвата и студија о маријанској иконографији, сликарству, скулпторству и архитектури под називом *Марија у уметности запада*, аутора Тимотија Вердона,³⁰⁰ који уважава и уметничким делима поткрепљује становиште о двострукој природи Марије. Један аспект маријанске уметности, према мишљењу Вердона, тиче се Марије као „фигуре хришћанске вере“, где људска бића теже „да се уздигну са земље на небо, да се пронађу у Богу и да вечно деле његов живот“,³⁰¹ према томе, од улоге посреднице до божанске узвишености и блискости са Христом и црквом. У таквим представама, које су просторно измештене из земаљског ентеријера и екстеријера у небеску апстракцију, Марија је узвеличана и обожена на престољу као *maiestá*³⁰² (Слика 4), до крунисања краљице неба (Слика 5), она је прочишћена као безгрешно зачета (Слика 6), и као таква она посредује и штити људе (Слика 7) и грађевине (Слика 8). Осим о богатству тема и њиховој креативној оригиналности, ова студија живо сведочи и о садејству земаљске и божанске природе Марије у уметности, пре него о подвојености (како би се на први поглед претпоставило), јер је она, како закључује Вердон, „попут Христа, „двосмерна капија“ кроз коју се у божанско уноси људско, и људско се отвара према божанском.“³⁰³

²⁹⁹ Обличја која је уочио Пеликан могу да се посматрају и кроз визуру јунгијанске архетипске психологије. Јунгова ученица, Тони Волф, скицирала је четири структурна облика женског и назвала их *мајка*, *амазонка* (или девица), *хетера* (или пратиља) и *медијум* (или посредница). Уколико се сагледају позитивни, дакле, конструктивни аспекти четири наведена структурна облика женског, архетип *мајке* се препознаје у маријанским ликовима Христородице/Богородице, милосрдне мајке, и мајке која тугује, док се архетип *амазонке* или *девице* огледа у облику вечне девице, жене храбрости и Марије која је најближа Хрситу односно цркви. Потом, архетип *хетере* или *пратиље* у сагласју је са Маријом као пратиљом Господа, да би се, архетип *посреднице* препознао у Маријиној улози посреднице, небеске краљице и вође небеског хора и, коначно, мудре жене (*sapientia*), дакле, личносне премудрости као круне свега створеног. En Belford Ulanov, „Arhetipovi ženskog“, u: *Psihologija ženskog*, priredio Velimir B. Popović (Beograd: Nolit, 1995), 17–34.

³⁰⁰ Timothy Verdon, *Mary in Western Art* (New York, Manchester. Hudson Hills Press, 2005).

³⁰¹ Исто, 30.

³⁰² Италијанска реч *maiestá*, „величанство“, користила се нарочито у XIV и XV веку за приказе Богородице на престољу са Христом, окружене небеском свитом светитеља и анђела.

³⁰³ Исто, 46.



Слика 4: Дучо да Буонинсења (Duccio di Buoninsegna), *Мајеста са дванаест анђела и деветнаест светаца*, главни панел олтара Катедрале у Сијени, XIII век



Слика 5: Онгерон Шаронтон (Enguerrand Charonton), *Крунисање девице*, 1454.



Слика 6: Мајстор из Мулена (Le Maître de Moulins или Jean Hey), *Триптих из Мулена*, централни панел, око 1498.



Слика 7: Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca), *Милосрдна мајка*, детаљ, око 1460.



Слика 8: Амблем на Миланској катедрали, XV век

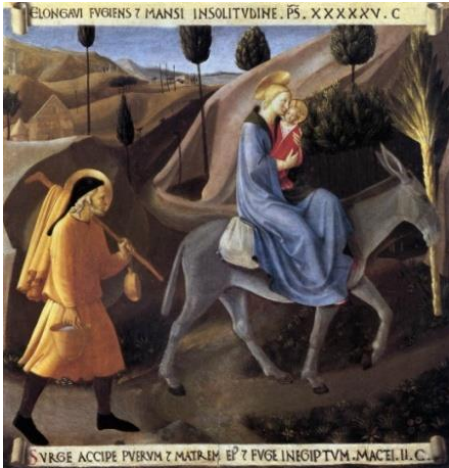
Други аспект маријанске уметности темељи се на људској, дакле, земаљској природи Марије као жене и мајке, који је овековечен представама из њеног живота, било да припадају библијском било апокрифном наративу, међу којима су Благовести (Слика 9), Рођење Христово (Слика 10) или Бег у Египат (Слике 11 и 12), затим прикази Христовог страдања (Слика 13) и Маријиног упокојења (Слика 14), као и представљање Марије-мајке у улози хранитељке, заштитнице или учитељице Христове (Слике 15 и 16).



Слика 9: Јан ван Ајк (Jan van Eyck), *Благовести*, око 1440.



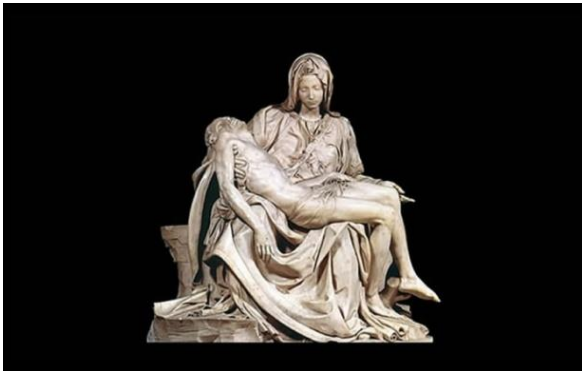
Слика 10: Гертген тот Синт Јанс (Geertgen tot Sint Jans), *Поклоњење младенцу*, око 1480.



Слика 11: Фра Анђелико (Fra Angelico или Guido di Pietro da Mugello), *Бег у Египат*, око 1440.



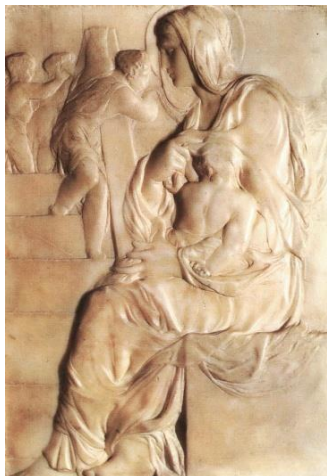
Слика 12: Микеланђело Мериџи да Каравађо (Michelangelo Merisi il Caravaggio), *Одмор на путу за Египат*, 1599.



Слика 13: Микеланђело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), *Богородица на степеницама*, око 1490/92.



Слика 14: Арнолфо ди Камбио (Arnolfo di Cambio), *Упокојење девице*, око 1300.



Слика 15: Микеланђело Буонароти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), *Богородица на степеницама*, око 1490/92.



Слика 16: Херард Давид (Gerard David), *Богородица и дете са кашиком*, око 1515.

Културним померањем под крај средњег века, маријанској јединственој фигури, бременитој мотивима земаљске и небеске природе, удахнута је још једна особеност која ће значајно утицати на све уметности. Према запажању историчарке културе и религије, Мири Рубин, управо је истраживање Маријине људске природе, као мајке малог детета или мајке која посматра страдање одраслог сина, покренуло читав спектар израза у религиозној и уметничкој пракси. Ауторка запажа да је у дугом процесу промењена „фронтална фигура Марије“ која је била „испуњена (...) мистеријом и снагом, постојана, уздигнута, носећи успомене непојмљиве узвишености, источна и древна“, док је „нова Марија“, како је назива, „млада, нежна и материнска.“³⁰⁴ Променом у поимању и приказивању, од узвишеног али дистанцираног, до световног и присног, Маријин значај није деградиран, нити је укинута или умањена њена божанска природа, већ јој је удахнута нова димензија блискости кроз религиозну и културну манифестацију осећања, од овоземаљске мајчинске љубави којом одгаја своје чедо, те га храни, повија или му чита, до интензивне туге мајке која сведочи, учествује и подноси душевну патњу приликом страдања свог сина. (Слика 17) Према томе, можемо рећи да је маријанска вера, која се отелотворила у уметностима као комплексан топички свет, показала још једну изразиту особину услед реинтеграције са другим културним утицајима – присетимо се епидеиктичког пута поезије и реторике – наине, као погодно тло за истраживање и развој не само дескриптивних већ и експресивних поступака.

³⁰⁴ Miri Rubin, *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* (Budapest, New York: Central European University Press, 2009), 87.



Слика 17: Томас из Колошвара (Thomas de Colozsvár), *Распеће*, 1427.

3. Маријанска топика и мотет

Мада је познато да се маријански култ на тлу западне Европе нарочито прогресивно развијао кроз верску праксу и религиозне текстове још од краја XI века,³⁰⁵ о утицају мариологије на полифону музику XV и XVI века, посебно на мотет, није написано много. Ипак, истраживање Хауарда Мајера Брауна под називом „Одраз људског спасења: Музика у верском животу око 1500. године“, скренуло је пажњу како на мотет као жанровску формацију, тако и на маријанску топику у оквиру мотета.³⁰⁶ Аутор се определио за прва четири штампана тома мотета у издању Отавијана Петручија (Ottaviano Petrucci) издатих од 1502. до 1505. године у Венецији и утврдио неколико чињеница значајних за мој рад. Прво, композитори мотета који су обухваћени овом антологијом, имали су службу не само на тлу (данашње) Италије, у Ферари, Фиренци, Милану, Напуљу и Риму,

³⁰⁵ Žak le Gof, *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku* (Beograd: Clio, 2010), 100–101.

³⁰⁶ Howard Mayer Brown, „The Mirror of Man’s Salvation: Music in Devotional Life about 1500“, *Renaissance Quarterly*, .43 (1990), 744–773.

већ су укључена дела и оних француских, немачких и фламанских композитора који до тада нису боравили у Италији. Тако, четири тома мотета у издању Петручија говоре о географској распрострањености и заступљености на готово целокупном континенталном делу Европе с краја XV века.³⁰⁷ Друго, од укупно 175 мотета колико обухва Петручијева антологија, изузетно велики број, њих чак 80, посвећено је Марији, било да су компоновани на верске текстове који су били учестали у Часословима тога времена или су текстови припадали мање заступљеним верским антологијама, било да је реч о добро познатим текстовима који су припадали маријанским антифонама – *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina caeli* и *Salve Regina* – али и једној од најзначајнијих маријанских молитви, *Ave Maria gratia plena*, анђеоском поздраву који је по значају стајао раме уз раме са христолошком молитвом *Pater noster*.³⁰⁸ Ови подаци илустративно говоре не само о обиљу, распрострањености и популарности мотета, већ и о широј верској култури, где мариологија заузима значајно место, те се у преплитању мотета и маријанских текстова издвојила посебна подврста у оквиру те жанровске формације, коју генерално називају маријанским мотетима (нпр. Хауард Мајер Браун, Бони Блекбурн, Дејвид Ротенберг).³⁰⁹

О маријанским мотетима, дакле, полифоним композицијама које припадају овој традицији, написано је неколико студија случаја са нагласком на религијским и културолошким околностима и питањима извођачке праксе. Њихов значај је у томе што су препознате мотивске специфичности, дакле, раслојавања у оквиру маријанске топике, као што је манифестација концепта вечног девичанства у оквиру догме о Безгрешном зачећу,³¹⁰ потом испољавање догме о Успењу са тежиштем на мотивима небеске музике и Краљице неба, њеног крунисања,³¹¹

³⁰⁷ Howard Mayer Brown, „The Mirror of Man’s Salvation“, 755.

³⁰⁸ Исто, 751–752.

³⁰⁹ Howard Mayer Brown, „The Mirror of Man’s Salvation: Music in Devotional Life about 1500“, *Renaissance Quarterly*, 43 (1990), 759; Bonnie J. Blackburn, „Te Matrem dei Laudamus: A Study in the Musical Veneration of Mary“, *The Musical Quarterly*, 53 (1967), 60; David J. Rothenberg, „Angels, Archangels, and Woman in Distress: The Meaning of Isaac’s *Angeli archangeli*“, *The Journal of Musicology*, 21 (2004), 545.

³¹⁰ Bonnie J. Blackburn, „The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV“, *Journal of the Royal Musical Association*, 124, (1999), 157–195; Bonnie J. Blackburn, „For Whom Do the Singers Sing?“, *Early Music*, 25 (1997), 593–610.

³¹¹ David J. Rothenberg, „The Most Prudent Virgin and the Wise King: *Virgo prudentissima* Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I“, *The Journal of Musicology*, 28 (2011), 34–80; David J. Rothenberg, „Angels, Archangels, and Woman in Distress“, 514–578.

односно улоге посреднице.³¹² Заједнички именовани наведених текстова јесте снажан ослонац на историјски, религијски и културолошки оквир приликом интерпретације музике, уз сведени музичко-аналитички приступ, при чему горња историјска граница музичких примера не премашује почетак XVI века као што су дела Хајнриха Исака и Жоскена де Преа.

У јединој опсежнијој студији о маријанској топици у музици насловљеној *Цвет раја: Маријанска посвећеност и световне песме у средњовековној и ренесансној музици* насталој из пера Дејвида Ротенберга, обухвата се шири историјски оквир од XIII до краја XV века, на релацији световно-духовно, те се може пратити уодношавање, прожимање и умрежавање музике окупљене око јединствене маријанске идеје, синхронијски и дијахронијски, чиме је показана постојаност, разноврсност и сложеност саме маријанске топике, како у културном наслеђу тако и у музици, са тежиштем на мотетима.³¹³ Поред тога, ова студија показује како је музика стасавала у односу на текст, било да га је пратила, илустровала, коментарисала или интензивирала, померајући фокус од интравертне симболике настале резонирањем између духовног и световног текста/мелодије, према екстравертном експресивном реторичком нијансирању. Крајња историјска граница Ротенбергове студије је управо полазна тачка овог рада чиме ћу успоставити увид у континуиране појаве, али и прогресивне промене у маријанској музици од краја XV до краја XVI века, дакле, у историјском периоду који је из аспекта маријанске топике потпуно неистражен.

³¹² Jennifer Bloxam, „Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin: Notes on Two Masses by Jacob Obrecht“, *The Journal of Musicology*, 12 (1994), 51–75.

³¹³ David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011).

ЧЕТВРТИ ДЕО

МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРУ ЗА РЕТОРИЧКУ, МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКУ И ТОПИЧКУ АНАЛИЗУ

1. Са обе стране уметничког дела: реторика као аналитичко оруђе

Реторичка терминологија и концепти, као и њихова пролиферација и дисеминација према књижевној теорији, утицали су не само на композицију беседа, односно књижевних текстова, већ и на начин на који су они анализирани.

Анализа је нашла практично упориште у образовном систему, у софистичким школама декламације где су се ученици опробавали у говорничкој спретности и спремности у односу на постављену фиктивну тему. Нарочит значај у овој фази образовања имао је концепт *imitatio*, који се одвијао на неколико нивоа. Прво би се извршила реторичка анализа неког узорног текста постављеног као модел, уз најчешћу поделу на садржај и форму. Потом би се, у зависности од узраста, имитирали одређени елементи било да су чисто граматички (са циљем да се креира јасан стил), тематски, диспозициони или стилски. Приступу су били разни све док се ученик не би оспособио и ослободио да самостално говорнички наступи. Овакав методолошки систем заснован на анализи и имитацији великих писаца и оратора прихватили су и у својим делима предочили Цицерон (*О гов.* 1.34.154; 2.22.90; 3.31.125) и касније Квинтилијан (*Об. гов.* 10. књига).

Поред значајне улоге у едукативном систему, реторичка анализа се примењивала и као критичко оруђе. Тако се, на пример, реторички критички репертоар Сенеке Старијег (54 п. н. е. – 39 н. е.), великана декламаторске вештине, може препознати из његових портрета великих декламатора. Разматрајући говорничку вештину свог савременика Арелија Фуска (*Arellius Fuscus*) он износи следеће:

Излагања [*explicatio*] Арелија Фуска била су бљештава, изузимајући елаборацију и обухватност, његов орнамент је сувише неприродан, његов редослед речи је мекши више него што може толерисати ум који је обучен према честитим и ригидним правилима. Његово говорништво било је изразито неуједначено, понекад празно, понекад због своје слободе лутајуће и опширно. Уводе, аргументе и наравије изговарао је суво, док су речи у дескрипцијама биле повлашћене да иду изван правила – једини

захтев је био да треба да сјаје. Није било ничег оштрог, тешког нити бурног. Стил је био бљештав, разуздан, пре него раскошан.³¹⁴

У наведеном одломку, говорничка вештина је анализирана посредством реторичких термина и категорија, пре свега у оквиру диспозиције и елокуције. Разматрањем граматичке и орнаментарне функције речи, са једне, и дужине делова говора, са друге стране, Сенека Старији своја запажања поставља на виши ниво. Он преиспитује такође и њихову међусобну усклађеност, *decorum*, држећи се реторичких прескриптивних правила и норми. Одатле и произилази његов негативан став о стилској неуједначености у односу на диспозициони положај и врсту наратије, од неубедљивог и успореног израза до разуздане бљештавости. Сенекин старији колега и цењени суграђанин, Цицерон, такву врсту претеривања критички је сагледао следећим речима:

Китњасто и извјештачено изражавање код говорника или пјесника наилази на неодобравање то брже што се – за разлику од осјетила која се засићују превелике насладе природним путем, а не разумом – код писане или изговорене ријечи погрешке лажне накићености препознају не само ушима, него још и више разумском просудбом. (*О гов.* 3.25.100)

Реторички кредо о прикладности, приметно још код грчких аутора, убедљиво ће верификовати Квинтилијаново *Образовање говорника*, као последње велико античко дело о реторици.

Реторички апаратус је на сродном језичком тлу нашао своје место и у оквиру књижевне теорије и критике. Тако је с почетка нове ере познато неколико књижевних монографија међу којима је, на пример, и чувени трактат *О узвишеном* извесног „Лонгиноса“ (Λογγίνος, 1. век н. е.). Основа његовог критичког система је управо реторика од које позајмљује категорије и терминологију везане пре свега за реторичку инвенцију и теорију о стилу.³¹⁵ Реторика је у латентном историјском ходу са књижевном анализом о чему сведочи и пример касноантичког граматичара, Прискијана из Цезареје (Priscianus Caesariensis, стварао око 500. године). Како је *gramaticus*, према римском школском систему, имао задатак да младе припреми за касније учење реторике, један од кључних

³¹⁴ Lucius Annaeus Seneca (the Elder), *Controversiae*, 2. pr. 1. Наведено према: Elaine Fantham, „Latin Criticism of Early Empire“, у: *The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989–2007), I: *Classical Criticism*, уредио George A. Kennedy (1989), 279.

³¹⁵ Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, 113.

начина учења је била анализа књижевних дела, пре свега поетских. О значају анализе као методе у образовању говори Присцијаново дело насловљено као *Деоба почетних дванаест стихова Енеиде (Partitiones duodecim versuum Aeneides principalium*, настало око 550). Реч је о опсежној анализи првих дванаест стихова Вергилијеве *Енеиде* (Publius Vergilius Maro, око 70–19 п. н. е.) која у модерној редакцији на латинском језику достиже 60000 речи.³¹⁶

Током историје, реторички апаратус налази своје место не само у књижевној теорији и анализи, већ и у другим уметностима међу којима је и музика. Од свог настанка музика је везана за вербални језик. Језички карактер музике, како то примећује Карл Далхаус, резултат је историјског развоја музике чија ће еманципација започети у XVII веку, а окончаће се са стасавањем апсолутне музике у XIX веку.³¹⁷ Исконска веза вербалног језика и музике учвршћена је апсорбцијом тада најдоминантније доктрине о језику – реторике. Следствено томе, реторички концепти и елементи утицали су на креативни музички процес као својеврсни метајезик. Уколико је реторика наспрам музике имала функцију метајезика, реторички термини и концепти ће представљати базу за музичко-текстуалну анализу са утемељењем у историјским, социолошким, образовним и креативним процесима. Шта више, као резултат дугог историјског развоја, они су коначно верификовани у музичко-реторичком делу *Музика поетика* Јоакима Бурмајстера,³¹⁸ где се по први пут, средствима установљеним према реторичким концептима и алаткама, отвара простор ка новој дисциплини – музичкој анализи.

2. Реторичке и музичко-реторичке стратегије

Ако је музичка композиција XV и XVI века током ренесансе виђена као беседа, која је стварана по узору на поступке и средства логичког и естетског аспекта говора, а саобразно реторичким циљевима, онда се такав спој мишљења и

³¹⁶ Murphy, „Poetry without Genre“, 4.

³¹⁷ Carl Dahlhaus, „Fragments of a Musical Hermeneutics“, превела Karen Painter, *Current Musicology*, 50 (1992), 5–20.

³¹⁸ Бурмајстеров циљ је био да покаже како се може компоновати духовна композиција са ораторским дејством. Своју идеју је најпре поставио у приручнику *О музици насумично* (1601), да би је, неколико година касније, разрадио у *Музици поетици* (1606). Palisca, „*Ut oratoria musica*“, 289.

израза може и аналитички истражити са (музичко)-реторичке позиције, и то у оба слоја вокалне *a capella* композиције: у тексту и у музици.

а. Анализа текста

Реторичка анализа текста засниваће се најпре на разматрању идејно-тематске равни која је обухваћена реторичким концептом *инвенције*. Она је практично и аналитички неодвојива од *диспозиције*, односно структурне равни, која се тиче распореда идеја и маријанских мотива, остварених кроз различите синтаксне односе суседних стихова (паратакса/ хипотакса), интерпункцију, риму и силабички систем версификације. Ако средства *инвенције* и *диспозиције* чине логички аспект поетског текста, онда се *елокуција* тиче његовог естетског аспекта. *Елокуција* или елоквенција у ужем смислу, представља језичко-стилску раван, према томе, обухвата поступке којима се задевају поетске идеје и маријански мотиви. Анализом и интерпретацијом наведених аспеката текста композиције, указаће се не само на начине којима се остварују одређени мотиви и истиче поента текста, већ и на могућа тежишта која композитору могу послужити за музичку интерпретацију.

Сагласно реторичкој анализи текста композиција, музичко-реторички аналитички приступ имаће ослонац на поделу којом се обједињује логички и естетски аспект беседе. Стога ћемо поступке у музици сагледати из визуре музичке *инвенције*, *диспозиције* и *елокуције*. Како је интервалски контрапункт био важећи композициони систем у периоду који је у фокусу овога рада, у садејству са реторичким поступцима и концептима он резултира нарочитом, вишефункционалном корелацијом елемената, коју сам назвала контрапунктском елоквенцијом.

б. Контрапунктска елоквенција: *инвенција*

Музичка *инвенција* односиће се на предкомпозиционе категорије садржане у избору система (*cantus durus/ cantus mollis*), прикладног хорског састава

созданог од одговарајућег броја гласова, записаних у најпогонијим кључевима и финалиса, који су својствени одређеном модусу.

У том смислу треба имати у виду неколико историјских чињеница које се тичу развоја модалног система у периоду од краја XV до краја XVI века, а које ћу имати у виду приликом модалне анализе у овом раду. Наиме, до средине XVI века теоретичари су следили дубоко укореван осмоделни систем средњовековних црквених модуса. Обликован према потребама монофоне традиције, овај систем је испољавао бројне мањкавости спрам потреба композитора полифоничара. Њиме нису обухваћени јонски и еолски модус, те су мелодије, а самим тим и полифоне композиције на а и це-финалису крајње нелогично представљале „транспозицију“ другог (хиподорског), односно шестог (хиполидијског) модуса.³¹⁹ Још значајнији недостатак осмоделни систем испољава у тумачењу сталног акцидентала бе као „трансформације“ модуса, а не као његове транспозиције, како би са каснијег становишта било очекивано. Тако је, на пример, мелодија, односно полифона композиција са акциденталом бе на ге-финалису, према осмоделном систему, заправо била у „трансформисаном“ миксолидијском модусу, а не у транспонованом дорском модусу, иако се грађа пентакорда изнад финалиса изменила, а самим тим и целокупна лествица. Уз то, бе је био есенцијални тон за еф-модусе, што говори о дубоко укореваној трансформацији лидијског модалног пара.³²⁰ Преломни тренутак за модалну теорију јесте појава дванаестоделне поставке модалног система Хајнриха Лориса Глареануса, објављене 1547. године у *Додекакордону*. Глареанус је проширио модални систем уврстивши еолски и јонски модални пар, док је појаву акцидентала бе коначно објаснио као транспозицију модуса, чиме је ревидирао средњовековне појмове „трансформације“ и „транспозиције“.³²¹ Према томе, музички репертоар XV и XVI века не подлеже једној, универзалној модалној теорији, већ таквој анализи

³¹⁹ Хиподорски и еолски модус деле исту а-а октаву, баш као што хиполидијски и јонски деле октаву це-це.

³²⁰ Опширније о осмоделном модалном систему видети у: Harold Powers, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, *Journal of American Musicological Society*, 34 (1981), 428–429.

³²¹ Глареанус је дао следеће објашњење о транспонованом еф-јонском модусу: „ (...) [јонски] модус је веома погодан за плес и многе области у Европи које смо видели, често га користе. Овај модус се доста тешко може наћи код старих црквених музичара. С друге стране, верујем да су му се током последњих четири стотине година црквени певачи веома дивили и да су, привучени његовом слаткоћом и шармом, многе песме у лидијском модусу променили у овај модус.“ Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 224.

треба приступити уз уважавање актуелног музичко-теоријског мишљења онога времена.³²²

Досадашња аналитичка пракса код нас, заснована на приступу са становишта „преполовљеног“ дванаестоделног модалног система, који можемо назвати шестоделним, прећутно је одбацивала говор о плагалним модусима у полифонији, већ се о модусима говорило уопштено, уз примену античке номенклатуре за аутентичне модусе (дорски, фригијски, лидијски, итд.).³²³ Међутим, истраживање које је спровео Бернард Мајер у студији под називом *Модуси класичне вокалне полифоније (Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, 1974)*, указало је да се и у полифониј музици може говорити о аутентичним и плагалним модусима. На основу учестале праксе XVI века, која се односила на нарочито бележење деоница у оним кључевима у којима би се избегле помоћнице, Мајер је указао на стереотипне комбинације кључева као показатеље контрастних амбитуса између комплементарних аутентичних и плагалних модуса у нетранспонованом или транспонованом систему.³²⁴ Испоставиће се да су комбинације кључева и врсте система важни критеријуми за одређивање тзв. „тонског типа“.

Према Харолду Пауерсу постоје три критеријума за одређивање тонског типа у класичном вокалном репертоару.³²⁵ *Први критеријум* је ознака за систем. Међу духовним полифоним композицијама заступљени су природни (или *cantus durus*) систем без сталног предзнака и транспоновани (или *cantus mollis*) систем са снизилицом бе као сталним предзнаком.

Други критеријум се односи на комбинације кључева где се разликују високи, *chiavette* односно ге-кључеви (g₂-c₂-c₃-c₄ (или F₃/F₄), скраћено g₂), од „стандардних“ це-кључева, који могу бити средњи (c₁-c₃-c₄-F₄, скраћено c₁) и ниски (c₂-c₃(c₄)-F₃-F₅, скраћено c₂).³²⁶ (Табеле 14 и 15)

³²² Детаљније о средњовековној и ренесансној модалној теорији видети у прилогу 1.

³²³ На пример: Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007), 106–111.

³²⁴ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 86–87.

³²⁵ Тонски тип је концепт који је установио Зигфрид Хермелинк (Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum*, 1960), а надградио Харолд Пауерс („Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, 1981).

³²⁶ Powers, „Tonal Types and Modal Categories“, 436–439.

Табела 14: Приказ кључева за стандардни сопран-алт-тенор-бас састав

	g ₂ кључеви (високи/ <i>chiavette</i>)	c ₁ кључеви (средњи)	c ₂ кључеви (ниски)
<i>cantus</i>	g ₂	c ₁	c ₂
<i>altus</i>	c ₂	c ₃	c ₃ (c ₄)
<i>tenor</i>	c ₃	c ₄	F ₃
<i>bassus</i>	c ₄ (F ₃ /F ₄)	F ₄	F ₅

Табела 15: Комбинације кључева у *cantus durus* и *cantus mollis* систему за стандардни састав сопран-алт-тенор-бас³²⁷

модус	комбинације кључева	
	<i>cantus durus</i>	<i>cantus mollis</i>
(1) дорски	c ₁	g ₂
(2) хиподорски	g ₂	c ₁
(3) фригијски	c ₁	g ₂
(4) хипофригијски	c ₂ , c ₁	c ₁ , g ₂
(5) лидијски	g ₂	c ₂
(6) хиполидијски	c ₁	g ₂
(7) миксолидијски	g ₂	c ₁
(8) хипомиксолидијски	c ₁	g ₂
(9) еолски	g ₂	c ₁
(10) хипоеолски	c ₁	g ₂
(11) јонски	c ₁	g ₂
(12) хипојонски	g ₂	c ₁

Табела 15 приказује принцип контрастних комбинација кључева између комплементарних модуса. Тако су, на пример, композиције у дорском модусу у нетранспонованом (*cantus durus*) систему компоноване за деонице у ниским (c₁) кључевима, док су композиције у хиподорском писане за гласове у високим (g₂) кључевима. Исти принцип је примењен између осталих комплементарних модуса како у *cantus durus* систему, тако и у *cantus mollis* систему. Једини изузетак су фригијски и хипофригијски модус, чији су амбитуси још у средњовековној теорији проглашени веома сличним, што показују и њихове комбинације кључева.³²⁸

³²⁷ Подаци о комбинацијама кључева за стандардни сопран-алт-тенор-бас састав у *cantus durus* и *cantus mollis* систему наведени су према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 165–229.

³²⁸ Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources* (New York: Broude Brothers, 1988), 165.

Трећи критеријум за одређивање тонског типа јесте најнижи тон финалног сазвука или финалис.³²⁹

Тонски тип се представља троделном скраћеницом у којој сваки део прецизира један критеријум према утврђеном редоследу, на пример: *cantus durus-g₂-D*. Примера ради, према ознаци за систем, комбинацији кључева и финалису Палестринин мотет *Stabat mater* указује на тонски тип *cantus durus-g₂-D*,³³⁰ по чему се даље закључује да је реч о композицији у хиподорском модусу, што је истакнуто у табели која следи. (Табела 16)

Табела 16: Приказ везе између елемената тонског типа и модалне категорије

модус	<i>cantus durus</i>		<i>cantus mollis</i>	
	финалис	кључеви	финалис	кључеви
(1) дорски	D	c ₁	G	g ₂
(2) хиподорски	D	g ₂	G	c ₁
(3) фригијски	E	c ₁	A	g ₂
(4) хипофригијски	E	c ₂ , c ₁	A	c ₁ , g ₂
(5) лидијски	F	g ₂	B	c ₂
(6) хиполидијски	F	c ₁	B	g ₂
(7) миксолидијски	G	g ₂	C	c ₁
(8) хипомиксолидијски	G	c ₁	C	g ₂
(9) еолски	A	g ₂	D	c ₁
(10) хипоеолски	A	c ₁	D	g ₂
(11) јонски	C	c ₁	F	g ₂
(12) хипојонски	C	g ₂	F	c ₁

Изналажењем модалне категорије помоћу карактеристика тонског типа доказано је да плагални модуси нису занемарени у полифонији. Међутим, модус и тонски тип не треба изједначавати. Према објашњењу које даје Харолд Пауерс, модус је настао као резултат дуге традиције, као продукт културе који је негован у теорији и пракси, док је тонски тип произишао из научних истраживања и последица је сусрета наслеђа модалне теорије и потреба полифоне музике. Из тога произилази, закључује Пауерс, да тонски тип није исто што и модус, нити је модус исто што и тонски тип, већ о тонском типу можемо говорити као о концепту који својим категоријама ближе описује неки модус.

Уколико се у обзир узму све могуће комбинације од чак три објективна обележја – два система „транспозиције“, два стандардна система кључева

³²⁹ Powers, „Tonal Types and Modal Categories“, 437.

³³⁰ Шести део овог рада.

са по шест финалиса у сваком систему – јасно је да не постоји само шест полифоних „модуса“, већ двадесет четири потенцијална „тонска типа“, који се међусобно барем минимално разликују по комбинацији система, опсега и финалног сазвука.³³¹

Бернард Мајер и Франс Виринг су утврдили тзв. „тенорски принцип“ по којем се такође може закључити да ли је полифона композиција у аутентичном или плагалном модусу. „Тенорски принцип“ се темељи на амбитусној схеми четири основна гласа и октавној истоветности несуседних парова гласова.³³² Другим речима, уколико кантус и тенор припадају мелодијском амбитусу аутентичног модуса, онда се алт и бас крећу у плаганом амбитусу модуса на истом финалису, а било који додатни глас удваја амбитус неког од четири наведена гласа. У таквој хорској поставци гласова установљеној од времена Жоскена, која се назива *a voce piena* („пуним гласом“),³³³ Бернард Мајер је установио примарност кантус-тенорског пара у одређивању модуса, било да је композиција заснована на кантусу фирмусу, односно сукцесивном систему компоновања, било да је конципирана слободно по принципу симултаног компоновања.³³⁴ „Тенорски принцип“ није могуће аналитички применити уколико постоје значајнија одступања у описаној амбитусној схеми.³³⁵

Прецизном детекцијом модуса и његовим ближим одређењем према критеријумима тонског типа, стварају се услови за тумачење прикладности модалног етоса спрам карактера текста композиције.

в. Контрапунктска елоквенција: *диспозиција*

Диспозиција у музици обухвата оне поступакe за које се може рећи да имају структурну функцију – било да је она интерпункцијска или синтаксичка – којима се постиже компатибилност између текста и музике. Међу поступцима

³³¹ Harold Powers, „Tonal Types and Modal Categories“, 438.

³³² Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 53; Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York, London: Routledge, 2001), 10.

³³³ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 53.

³³⁴ Исто, 75.

³³⁵ Уколико се мелодија креће претежно изнад финалиса до октве, ноне, или дециме, а не даље од једног тона испод финалиса, реч је о аутентичном модусу. У другом случају, уколико се мелодија креће испод финалиса за кварту или квинту, а изнад финалиса не прелази сексту (ретко септиму), реч је о плагалном модусу. Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 36–37.

значајним за диспозицију у музици јесу хијерархијско уодношавање каденционих тонова, различити типови и позиције каденци, затим примена контрастних текстура или метра и различитих начина повезивања. Значајну улогу у диспозицији игра примена оних музичко-реторичких фигура, као што су *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *anaploce*, *fuga imaginaria*, *fuga realis*, *hypallage*, *metalepsis*, *mimesis*, *noeta* и *parembole*, које утичу на структуру једне деонице, слоја или читаве вертикале.³³⁶ Међутим, наведене контрапунктске процедуре могу одступати у односу на грађу у тексту, чиме се текст истиче или се, супротно томе, маргинализује. Сагласно томе, исте музичко-реторичке фигуре, могу бити носиоци неке друге функције, зависно од начина њихове примене и контекста.

Посебно објашњење, зарад кохерентног методолошког приступа, захтева теорија о каденционим тоновима. Монофона и полифона пракса показале су да финалис модуса није био једини каденциони тон унутар мелодије/композиције. Другачије речено, каденце у оквиру једног модуса могле су да завршавају и на другим тоновима који, међутим, нису били произвољни. Имајући у виду теорије настале током XVI века где су се аутори – почев од Пјетра Арона до Сетуса Калвизијуса – бавили питањем каденционих тонова, Бернارد Мајер и Карл Далхаус су извели неколико закључака. Прво, теорије о каденционим тоновима су биле веома распрострањене током XVI века. Друго, наведене теорије су снажно ослоњене на средњевековну модалну теорију, нарочито на основне модалне функције као што су финалис, конфиналис и реперкуса.³³⁷ Треће, различити тонови у функцији финалиса у једном модусу имали су, по узору на средњевековну модалну теорију, сопствену хијерархију.³³⁸ Четврто, захваљујући хијерархијском односу, такве каденце су имале граматичку функцију, функцију репрезентовања модуса али и експресивну функцију.³³⁹ На основу теорија о каденционим тоновима, Далхаус је извео следећу табелу која се тиче дванаест модалног *cantus durus* система:³⁴⁰ (Табела 17)

³³⁶ Табеларни преглед музичко-реторичких фигура коришћених у раду са дефиницијама и функцијама дат је у прилогу 3. Табела са пописом музичко-реторичких фигура према функцији налази се у прилогу 4.

³³⁷ Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 221; Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 119.

³³⁸ Dahlhaus, исто, Meier, исто.

³³⁹ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 101–102, 119.

³⁴⁰ Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 220.

Табела 17: Сумиране теорије о каденционим тоновима у дванаест-модалном *cantus durus* систему према Карлу Далхаусу

модус	регуларни финалиси
де-дорски модуси (1, 2)	<i>d, a, f</i>
е-фригијски модуси (3, 4)	<i>e, a, c, g</i>
еф-лидијски модуси (5, 6)	<i>f, c, a</i>
ге-миксолидијски модуси (7, 8)	<i>g, c, d</i>
а-еолски модуси (9, 10)	<i>a, e, c</i>
це-јонски модуси (11, 12)	<i>c, g, e</i>

Прегледом регуларних финалиса, овај музиколог је указао на архетипски значај старије модалне традиције, јер се издвајају управо они тонови који су некада имали функцију финалиса, конфиналиса и реперкусе. Полифона модална теорија је усвојила и анулирање тона ха као каденционог тона у фригијском и миксолидијском модусу. Међутим, на темељу теорије о звучном броју и аритметичкој и хармонијској подели модалне октаве, Царлино одбацује истакнуте тонове према средњовековној теорији, сматрајући да су најприкладнији они каденциони тонови који завршавају на граничним тоновима модалног пентакорда и тетракорда, као и на медијанти пентакорда, према томе, на финалису, петом и трећем тону изнад финалиса без обзира на модус (*Осн. харм. IV.17:55*). Преламање старе средњовековне теорије засноване на једногласној музици и новије Царлинове теорије поникле на полифоној музичкој пракси, ишчитава се из финалиса у фригијском модусу у Далхаусовој табели, где је истакнутим тоновима према средњовековној теорији (е, а, це) прикључена и Царлинова медијанта пентакорда, односно трећи ступањ (ге), као продукт новијег промишљања о модусима. Из аспекта савременог аналитичара ренесансне полифоне музике, нарочито оне која је настала током XVI века када су стасавале и развијале се теорије о каденционим тоновима, регуларни финалиси постају драгоцену аналитичко оруђе за одређивање модуса и процењивање усклађености текста и музике,³⁴¹ према томе, носиоци су модалне и интерпункцијске функције.

Издавањем *регуларних финалиса* указује се и на другу групу којој припадају остали каденциони тонови, *нерегуларни финалиси* или *clausulae peregrinae*. Друга група каденционих тонова нарочито је занимљива за овај рад јер

³⁴¹ О граматичкој функцији каденци говорио је Царлино у трећој књизи *Основа хармоније*, поглавље 53.

се користи за музичко истицање појединих речи, недвосмислено указује на експресивну функцију овог поступка.

Поред терије о каденционим тоновима, треба напоменути да немају све каденце у сваком тренутку подједнак значај и снагу, било да завршавају на регуларним или нерегуларним финалисима. То је имао у виду и Џејмс Чејтер када је каденце сагледао према њиховој позицији у односу на текст композиције, начинивши две проницљиве поделе.³⁴² *Прва подела* је троделно конципирана хијерархија. Највиши статус имају *завршне каденце (terminal)* на крају композиције или њеног дѐла, а реч је о каденцама на регуларним финалисима. Потом следе *главне каденце (principal)* које одговарају завршецима појединачних стихова/реченица у тексту, чинећи тако музички одсек. Завршавају како на регуларним тако и на нерегуларним финалисима, чија функција варира од структурне до експресивне. У самом дну хијерархије су *прелазне каденце (transitory)* које се налазе унутар музичког одсека, где удаљење од регуларних финалиса ређе има експресивну функцију. *Друга подела* каденци је дводелна и тиче се јачине каденце у односу на интерпункцију у тексту композиције. Према запажању Чејтера, каденце могу бити *истакнуте (prominent)* уколико су јаче од онога што интерпункција у тексту захтева, и, *vice versa*, каденце које су спрам текста слабије назива *онадајућим каденцама (receding)*.³⁴³

Осим позиције, на снагу каденце утиче и њена грађа, о чему су дискутовали многи теоретичари током ренесансе. Каденца се састојала из комбинације стандардних мелодијско-ритмичких формула, односно клаузула,³⁴⁴ у чијој основи је двогласни оквир, кретање из несавршене у савршену консонанцу (3–1, 6–8, 10–8) са полустепеним кретањем у једној од клаузула.³⁴⁵ Галус Дреслер

³⁴² James Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577–1593*, 2 тома (Michigan: UMI Research Press, 1981)

³⁴³ Исто, I, 88–89.

³⁴⁴ Опширније о типовима клаузула у стандардној четворогласној каденци видети у прилогу 2.

Термини „клаузула“ и „каденца“ су се некада користили као синоними, а обухватили су како завршне мелодијске формуле тако и контрапунктске спојеве две или више мелодијских формула. Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 90.

У овом раду, термин „клаузула“ ће се односити на мелодијске завршетке док ћемо термином „каденца“ означавати истовремене спојеве више мелодијских завршетака. Традиционално и модерно поимање ових термина треба нарочито имати на уму код старих назива за каденце које ћемо повремено користити у овом раду, јер понекад садрже термин „клаузула“.

³⁴⁵ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 90; Dahlhaus, *Studies on the Harmonic Tonality*, 217; Cristle C. Judd, у: “Josquin des Prez: *Salve Regina* (à 5)”, *Models of Musical Analysis: Music Before 1600*, уредио Mark Everist (Cambridge: Bleckwell, 1992), 121.

је истакао разлику између каденци које имају квартни или квинтни скок у најнижој деоници (*basizans*-формула), називајући их савршеним каденцама (*perfecta*), од мање савршених каденци (*semiperfecta*), односно оних које у најнижој деоници садрже поступно силазни покрет из тона изнад финалиса (*supertonum*) у финалис (*tenorizans*-формула). Савршена је и она каденца у којој су бас и дискант на последњем тону градили савршену консонанцу, док је мање савршену каденцу карактерисала несавршена консонанца на истој позицији.³⁴⁶ Без обзира да ли је *perfecta* или *semiperfecta*, каденца је могла да садржи задржицу или да буде без ње. У првом случају, тонови клаузуле наступају разновремено на претпоследњем тону, обухватајући примену дисонанце и ритмички разноврсних тонова, на шта упућује Царлинов термин *diminutis* (смањење, умањење). У другом случају, који Царлино назива „једноставном“ каденцом (*simplex*), у претпоследњи тон клаузуле у свим деоницама улази се истовремено, што подразумева исте нотне вредности у клаузулама.

Надаље, у ренесансним дискурсима везаним за музичку праксу могу се наћи и различита објашњења којима се каденца може ослабити. Заснивајући свој приступ на ренесансним музичким трактатима, Бернард Мајер је извео три категорије ослабљених каденци. Прва категорија се ослања на изостављање финалног тона, тако да се у једној или више клаузула на тој позицији јавља пауза („прекинута каденца“). Друга категорија је препознатљива по уланчавању („избегнута каденца“), док се трећа категорија темељи на одсуству очекиваног разрешавајућег тона у клаузули („одложена“ или „децептивна каденца“). Типови слабљења каденци се у пракси неретко комбинују.³⁴⁷

Према томе, присуство или одсуство *basizans*-формуле у каденци (*perfecta/semiperfecta*), присуство или одсуство задржице у каденци (*simplex/diminutis*), разне врсте слабљења каденце (прекинута/ избегнута/ одложена), у оквиру хијерархије каденционих тонова (на регуларном/ нерегуларном финалису), каденце разврстане према позицији у композицији спрам текста (завршне/ главне/ прелазне) као и према инконгруентности спрам интерпункције у тексту (истакнуте/ опадајуће) јесу категорије које ћемо умрежити

³⁴⁶ Објашњење категорија савршених и мање савршених каденци (*perfecta/semiperfecta*) са примерима видети у прилогу 2.

³⁴⁷ Објашњење категорија ослабљених каденци са примерима видети у прилогу 2.

у анализама, како би спознали да ли имају структурну, емфатичку или експресивну функцију.

г. Контрапунктска елоквенција: елокуција

Музичка елокуција се постиже применом оних музичко-реторичких и контрапунктских поступака који имају не само орнаменталну, већ такође емфатичку и експресивну функцију. Тако, орнаменталну функцију, у сврху мелодијског, ритмичког или метричког обogaћења музичке хоризонтале/вертикале, сагласно музичко-реторичким теоријама у којима су забележене, имају *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *climax*, *gradatio*, *congeries*, *paronomasia*, *pleonasmus*, *symblema*, *syncopa* и *synonymia*.³⁴⁸ Поред поменуте, орнаменталне функције, музичко-реторичке фигуре *congeries*, *paronomasia*, *pleonasmus*, *syncopa* и *synonymia*, зависно од контекста, поседују и функцију истицања или наглашавања појединих речи, полустихова или стихова, коју сам назвала емфатичком функцијом.³⁴⁹ Поред раније поменуте структурне улоге, функцију истицања имају и *anadiplosis*, *analepsis*, *anaploce*, *mimesis* и *noema*, према томе, музичко-реторичке фигуре које се тичу различитих начина примене хомофоне текстуре. У овом аналитичком узорку, фигуре *ellipsis/synecdoche*, *fauxbourdon* и *palilogia* имају искључиво емфатичку функцију. Надаље, постоје фигуре које поред структурне, орнаменталне или емфатичке, поседују и експресивну функцију као што су *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *climax/gradatio*, *exclamatio*, *fuga imaginaria*, *fuga realis*, *hypallage*, *hyperbole/hypobole*, *hypotiposis*, *metalepsis*, *mutatio toni*, *passus duriusculus*, *pathopoeia* и *syncopa*. Њихова функција варира зависно од околности у којима се јављају, према томе, од значења појединих речи, доминантне мотивске конфигурације у тексту, као и од примене других музичко-реторичких фигура и процедура у датом моменту.

³⁴⁸ Табеларни преглед музичко-реторичких фигура коришћених у раду са дефиницијама и функцијама дат је у прилогу 3. Табела са пописом музичко-реторичких фигура према функцији налази се у прилогу 4.

³⁴⁹ Израз „емфаза“, потекао од грчке речи *emphasis* која означава истицање, у овом случају нема негативну конотацију извештаченог и пренаглашеног изражавања, већ се узима у значењу „наглашавања појединих речи или делова реченице“. Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза* (Београд: Прометеј, 2007), 433.

Музичком *елокуцијом* су обухваћене и оне музичке процедуре које нису забележене у Бурмајстеровој или некој каснијој теорији о музичко-реторичким фигурама, већ су о њиховој, најпре експресивној функцији говорили управо ренесансни теоретичари, а реч је о нарочитој примени интервала и акцидентала којима се постизала промена модуса. Наиме, хуманистичка тежња за модалном прикладношћу је, поред интересовања за традиционалну теорију о модалном етосу, подстакла трагање за композиционим поступцима којима се може изменити карактер базичног модуса у композицији. Писани траг о томе сачуван је у капиталним делима Николе Вићентина (*Античка музика прилагођена модерној пракси*, 1555) и Ђозефа Царлина (*Основе хармоније*, 1558/1573/1589). Она садрже нека практична упутства о примени интервала – пре свега великих и малих несавршених консонанци у вертикалном и мелодијском звучању, укључујући велику, односно малу секунду у мелодији – затим дужих или краћих нотних вредности, задржица и акцидентала, којима се подупиру одговарајући афективни квалитети текста композиције.³⁵⁰ У модалној теорији средином XVI века, ново гледиште на афективни карактер представља и Царлинова класификација модуса на основу хармонијске и аритметичке поделе квинте изнад финалиса модуса.³⁵¹ Прву групу модуса, којој на основу хармонијске поделе квинте припадају лидијски, миксолидијски, јонски и њихови плагални парови, Царлино је описао као „веома радосне и живахне“. Друга група модуса, окупљена око принципа аритметичке поделе квинте изнад финалиса, обухвата парове дорског, фригијског и еолског модуса, које је овај теоретичар окарактерисао као „тужне и слабе“.³⁵² Наведене теоријске поставке Вићентина и Царлина, не само што су биле саставни део музичке праксе XVI века, што ћемо доказати овим аналитичким узорком, већ су у данашње време драгоцене аналитичка средства без којих би изостало целовито разумевање одређених композиционих решења.

³⁵⁰ Детаљније о Вићентиновој и Царлиновој теорији о интервалским афектима, видети у другом делу овог рада.

³⁵¹ Хармонијска подела квинте изнад финалиса уређена је према начелима природног поретка „звучног броја“ (*numero sonoro*), по којем предност имају они интервали са мањим бројевима у пропорцији. У таквој подели, квинта се полови медијантом на две терце, тако што пердњачи велика (5:4), а следи мала терца (6:5). У аритметичкој подели, поредак терци унутар квинте је обратан (6:5 + 5:4), што не одговара природном поретку бројева у пропорцијама.

³⁵² Детаљније о Царлиновој дводелној подели модалног система видети у другом делу овог рада.

Осим наведеног, одступање од карактера базичног модуса може се постићи ширењем модалног амбитуса деоница (*mixtio tonorum*) и комбиновањем два модуса (*commixtio tonorum*). Поступак *mixtio tonorum*, који је познат још из монофоне модалне теорије Маркета из Падове (Marchetto da Padova, око 1274–1319),³⁵³ примењује се и у полифоној музици тако што се у једној или више деоница мелодија креће из аутентичног у плагални регистар или обратно. Према запажању Бернарда Мајера, реч је о краткотрајној промени амбитуса у појединим гласовима, која је значајна уколико се примени у кантусу и тенору, према томе, оним деоницама које су модално одређујуће.³⁵⁴ *Commixtio tonorum*, који се у музичко-реторичкој теорији о фигурама назива *mutatio toni*, јесте поступак којим се током полифоне композиције мења модус. На промену модуса указује мелодијска грађа деоница, карактеристични тонови и интервали у мелодији и нерегуларне каденце (*clausula peregrina*).³⁵⁵ Зависно од контекста, *commixtio* може имати емфатичку или експресивну функцију.

Музичко-реторичке фигуре и контрапунктски поступци, с једне стране, својим функцијама у музичкој композицији, показују да су настали као резултат утицаја структуре текста или тежње за зналачким контрапунктским изражавањем. С друге стране, они постају средства музичког израза, актери у процесу семиозе, не само на нивоу појединачних појава у смислу њихове денотације. Као што ћемо видети, груписањем истакнутих, према томе, маркираних појава у музици издвојиће се уникатне црте, који ће, надаље, бити показатељи, „прозори за интерпретацију“ шире значењске конфигурације у оквиру једног великог топичког света – маријанске топике.

³⁵³ О класификацији амбитуса према Маркету из Падове видети у прилогу 1.

³⁵⁴ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 294.

³⁵⁵ Исто, 297–298, 300.

3. Топичке стратегије

д. Музичка топика/топос

У овом раду, маријанска топика/топос је, по узору на књижевно-теоријско тумачење Освалда Дикроа и Цветана Тодорова,³⁵⁶ дефинисана као мотивска конфигурација бременита значењима. Таква значења топике/топоса, као што је уочио Рајмонд Монел, изражавају и рефлектују различите културне и социјалне контексте.³⁵⁷ Стога, музичка топика/топос не може бити ништа друго до културна јединица означена у музици различитим означитељима, који су у вези „са својим сестрама и браћом у књижевној критици, историји уметности, културној теорији и социјалној историји.“³⁵⁸

Музички означитељи маријанске топике/топоса, у овом раду, јесу различите музичко-реторичке фигуре, специфични модуси, каденце, текстуре, према томе сви елементи интервалског контрапункта, који су у иконичко-индексичкој вези са друштвеним и културним обележјима са којим је објект повезан. У спрези музичких означитеља постоји одређени ниво конвенционалности, те је један од задатака у овом раду да се истраживањем проникне до сематичке и музичке матрице.

ђ. Маријанска топика/топос, *етос* и доктрина о осећањима

Како је у музичким топичким теоријама често заступљена недистинктивност између термина „топика“ и „топос“, те се неретко користе и као синоними, у овом раду начињена је следећа разлика. Имајући у виду поимање Ернста Роберта Курцијуса о овој трансисторијској појави,³⁵⁹ и тумачење Освалда Дикроа и Цветана Тодорова у погледу „топоса“ и „теме“,³⁶⁰ термини „топос“ и „топика“ имаће уже, односно шире значење. Уколико се у тексту и музици манифестује на нивоу целокупне композиције, као што је то случај у мотетима на текст маријанске антифоне *Ave regina coelorum* или молитве *Ave Maria*, онда ћемо

³⁵⁶ Dikro i Todorov, *Enciklopedijski rečnik*, II, 92–93.

³⁵⁷ Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006), 9–10.

³⁵⁸ Исто, 10.

³⁵⁹ Курцијус, *Европска књижевност*, 136.

³⁶⁰ Dikro i Todorov, *Enciklopedijski rečnik*, II, 92–93.

говорити о маријанској топици. Ако неки од маријанских аспеката чини део неке друге, најчешће христолошке представе, као у мотетима на текст *Stabat mater*, тада је у питању маријански топос.

Маријанска топика, као велики топички свет, носи мноштво значења утемељених у култури, која су вековима акумулирана и таложена у колективној свести католичког запада. Таква, културно утемељена значења укључују бројна Маријина обличја, те можемо рећи да се маријанска топика раслојава на мноштво мотива. Груписали смо их у четири категорије, а тичу се Марије људске, овоземаљске природе отелотворене у лику Девице (*virgo*) и Мајке (*mater*), док су Пратиља (*servus*) и Посредница (*mediatrix*) оличење Маријине божанске и небеске природе. (Табела 18)

Табела 18: Маријанске категорије и мотиви

<i>virgo</i>	<i>mater</i>	<i>servus</i>	<i>mediatrix</i>
<i>semper virgo mulier fortis</i> „најсличнија Христу“	<i>mater Dei mater misericordiae mater dolorosa</i>	<i>servum servorum Dei</i>	<i>mediatrix/misericordiae choregos sapientia regina coeli</i>

Веза између маријанске топике/топоса, односно маријанских мотива с једне стране, и осећања, с друге стране, може се објаснити кроз запажање Мири Рубин да је „Марија представљала суштину европске културе у којој су се најинтимнија осећања доносила у оквиру заједнице“, ³⁶¹ јер су се „Маријиним језиком изражавала“ различита осећања, као што су „страх и жеља, моћ и понизност.“ ³⁶² Захваљујући томе, Марија је почетком XVI века била не само једнако значајна као њен Син, већ је постала „локус за хришћански емоционални израз.“ ³⁶³

Ипак, када у раду говоримо о осећању, афекту и емоцији, имаћемо у виду диференцијацију која је прецизно успостављена у аналитичкој психологији.

³⁶¹ Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary* (New Haven, London: Yale University Press, 2009), 351.

³⁶² Исто, 351.

³⁶³ Amy G. Remensnyder, „Meeting the Challenges of Mary,“ *Journal of Women's History*, 25 (2013), 201–202.

Према Карлу Густаву Јунгу (*Carl Gustav Jung*), осећање (чувство) је „процес који се врши између Ја и датог садржаја“. То је процес, како наводи Јунг, „који даје одређену вредност у смислу усвајања или одбијања („пријатност“ или „непријатност“), али и процес који се, без обзира на тренутни садржај свести или на тренутне сензитивности, може појавити изолован као ’расположење’.“ Афекат или емоција настаје када се појача интензитет осећања, што је праћено приметним телесним инервацијама. Из тога произилази да, за разлику од афекта, осећање не изазива никакве приметне телесне инервације, већ представља „обичан мисаони процес“.³⁶⁴

Имајући у виду претходно размотрену дистикцију, с једне стране, и композициони систем и начине манифестације маријанских мотива, с друге стране, можемо рећи да музика заступљена у овом аналитичком узорку нема афективну функцију, већ се њоме, у сагласности са маријанском мотивском конфигурацијом, означавају одређена осећања. Веза маријанске топике/топоса и осећања, тачније оних чувстава која су својствена религиозним особама, у овом раду су ослоњена на Аристотелову доктрину о емоцијама и Квинтилијаново учење о *етосу*.

Када Аристотел, у другој књизи своје *Реторике*, говори о осећањима, између осталих, он има на уму и два у суштини етичка аспекта. У првом случају, уколико жели да стекне наклоност слушалаца и покрене одређена осећања у вези треће особе о којој се говори, беседник то може учинити говорећи о карактерним особинама те особе. У другом случају, осећањима се говорник може послужити зарад представљања сопственог карактера. Међутим, оно што је за Аристотела најбитније јесу кључни квалитети говорника којима се „улива слушаоцима поверење“, то су: разборитост, која се тиче правилног расуђивања, врлина која се односи на говорникову честитост, и добронамерност или благонаклоност у мишљењу, која се постиже саветујући оно што је морално најбоље (1378^a, 5–6). Уколико наведено становиште испитамо кроз визуру три конституанта самог говорничког чина – говорник, дело, публика (*Рет.* 1358^{a1}) – јасно је да је у етичком приступу тежиште на говорнику и самој беседи, а не на слушаоцу.

³⁶⁴ Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, VI, 801. Наведено према: Helmut Hark, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, preveo Zoran Jovanović (Beograd: Dereta, 1998), 118.

Говорећи о *етосу*, Квинтилијан запажа да се на њему „темеље сва душевна стања“ (*Об. гов.* 6.2.8). Као области *етоса* овај аутор истиче беседу о часном и корисном, о ономе што треба или не треба чинити, а подручја која су му својствена јесу посредовање и извињење (*Об. гов.* 6.2.11). У текстовима маријанских композиција које су у фокусу овог рада, а које припадају црквеним химнама односно молитвама, поента је остварена управо захтевом за Маријиним посредовањем између верника и Христа, односно Бога, што је један од показатеља да је *етос* прикладан начин уверавања публике.

Поставља се питање које су стилске одлике реторичког, а потом и музичког *етоса*? Када је у питању стил који је одговарајући реторичком *етосу*, Квинтилијан сматра да треба да буде „без трунке надутости и охолости“, те да говорник треба да говори „прикладно, угодно и увјерљиво“ (*Об. гов.* 6.2.19). Такође треба рећи да *етос*, судећи према Цицерону, има за циљ да задиви (*delectare*) и посаветује слушаатељство (*conciliare*).³⁶⁵ Имајући у виду таква стилска начела и циљеве реторичког *етоса*, они су компатибилни са стилским одликама композиција у овом раду које припадају *првој пракси*, односно, строгом, црквеном стилу. Такав стил је, као што смо видели, заснован на контрапунктским процедурама утемељеним на правилима, који почивају на строго утврђеном третману дисонанце, ритмичком и мелодијском оквиру и суздржаној примени акцидентала, чиме се искључују значајнија одступања, те се уверљивост постиже управо „прикладним“ и „угодним“ стилем, баш као што запажа Квинтилијан (*Об. гов.* 6.2.19).

Стога, музички *етос* у оквиру маријанске топике/топоса обухвата и манифестацију одређених осећања која немају за циљ да емотивно покрену слушаоце, већ јесу средство за представљање карактера, којим се побуђује ум код слушаоца. У том смислу, имала сам на уму поделу коју је дао Јохан Матесон (Johann Mattheson, 1681–1764) у свом *Савршеном капелмајстору* (*Der vollkommene Capellmeister, 1739*), где говори о осећањима, која су прикладна црквеном стилу:

Божанска узвишеност, небеска блиставост, усхићење и величанственост напоредо са узвишеним стилем писања, природно су неопходни и подређени духовном главном стилу. Посвећеност, стрпљење и тако даље, заједно са

³⁶⁵ Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 74.

себи прикладним средњим стилем писања, такође са правом припадају тамо, односно цркви, то јест, служби Божијој. Кајање, додатне молбе и тако даље, у свом прикладном, ниском стилу, слично потпадају под исту ознаку и ова три типа карактеристика морају заједно бити на располагању црквеном стилу (...).³⁶⁶

Премда је ослоњена на барокну доктрину о афектима, и то оним који су прикладни црквеном стилу, који су, по узору на класификацију говорничких стилова из класичне реторике, разврстани на ниске, средње и високе, наведена подела Матесона може се применити на аналитички узорак у овом раду. Тако се чувства попут дивљења, чуђења али и величања, обједињена у изразу *admiratio*, могу назвати високим или, боље је рећи, узвишеним осећањима. У маријанској музици од краја XV до краја XVI века, таква осећања се манифестују високим (*chiavette*) кључевима и/или високом постуром хора, затим свеопштим анабазисом (*anabasis*), те узлазним разлагањем сазвука, дужим нотним вредностима (белим нотама), задржицама, повисилицама/ разрешилицама, као и сазвучима и интервалским кретањима заснованим на великим интервалима, у хоризонтали (велика секунда, терца и секста) и/или вертикали (велика терца, секста, децима и терцдецима). Средњим, односно осећањима наклоности припадају поштовање, побожност, човекољубивост и благост, што је садржано у изразу *pietas* али и осећања самилости, сажалења и саучешћа (емпатије), која су обухваћена речју *miser cordia*. Док се *pietas* у музици испољава средњим кључевима и/или средњом постуром хора, силазном грађом мелодија, имитационим реперкусијама наниже, снизилицама и троделним метром, *miser cordia* се, поред наведеног, одликује имитацијама на прими и октави или имитацијама са две теме (*metalepsis*), као и фигурама *synonimia* и *gradatio* у силазном ходу. Ниска осећања или осећања патње, обухваћена су термином *miseratio*, који се односи на јад, беду и несрећност, и изразом *tristitia* који се тиче осећања туге, жалости, снужености и неугодности. Средњи/ ниски кључеви, ниска постава хора, дисонантне задржице те хоризонтална и вертикална примена малих интервала (мала секунда, терца и секста у мелодији, односно мала терца, секста, децима и терцдецима у звучној вертикали) јесу означитељи за осећања која обухвата *miseratio*, док се чувства

³⁶⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739. Наведено према: Mirka Danuta, „Introduction“, у: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, уредила Mirka Danuta (Oxford, New York: Oxford University Press, 2014), 6–7.

карактеристична за *tristitia* поред реченог, испољавају дугим нотним вредностима (беле ноте), задржицама продуженог трајања (*sinco pa maggiore*), свеопштим *катабазисом*, текстуром испрекиданом паузама, снизаницама, фригијским модусом или оним модусом који садржи малу терцу изнад финалиса, *фа-ми* каденцама, разним облицима „фригијске инфлексије“, ³⁶⁷ те фигуром *pathopeia*. (Табела 19)

Ако су осећања означена у музици, средство за представљање нечијег карактера, било да се њима ближе одређује карактер Марије или верника, онда ти исти музички означитељи могу да подупиру, оснажују и указују на саме маријанске мотиве, показујући тежишта или истакнута места у музичкој интерпретацији маријанске топике/топоса. Баш као што постоје одређена осећања, како је запазио Јохан Матесон, која су прикладна црквеном стилу, док друга то нису, тако се могу издвојити она осећања која су сагласна са одређеним маријанским мотивом, те, при том, посредством музичке манифестације осећања могуће је ближе одређење мотива који је у фокусу. (Табела 20)

Табела 19: Типови осећања у оквиру *етоса* и начини њихове манифестације

осећања	<i>етос</i>		
	висока осећања (узвишена осећања)	средња осећања (осећања наклоности)	ниска осећања (осећања патње)
<i>admiratio</i>	<ul style="list-style-type: none"> - високи g_2 кључеви - висока постаура хора - <i>anabasis</i> - узлазно разлагање сазвука - беле ноте - задржице - \sharp, \natural - велики интервали - (в. 2, 3, 6, 10, 13) 		

³⁶⁷ Термин „фригијска инфлексија“ осмислио је Вилијем Кимел и односи се на „групу мелодијских, хармонских и структурних конфигурација које, појединачно или комбиновано, продукују музичке гестове универзално препознате од стране композитора (...) као прикладне и адекватне гестове у контексту смрти: смрт као онтолошка сила, смрт као чин или догађај (...), и смрт као егзистенцијални проблем.“ William Kimmel, „The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music“, *College Music Symposium*, 20 (1980), 42–76. О различитим појавама фригијске инфлексије биће више говора у шестом делу рада.

<i>pietas</i>		<ul style="list-style-type: none"> - средњи с1 кључеви - средња постоура хора - <i>catabasis</i> - силазна реперкусија - снизилице - троделни метар 	
<i>misericordia</i>		<ul style="list-style-type: none"> - имитације на 1 и 8 - <i>metalepsis</i> - <i>gradatio, synonimia</i> наниже 	
<i>miseratio</i>			<ul style="list-style-type: none"> - средњи/ниски кључеви - ниска постоура хора - дисонантне задржице - мали интервали - (м. 2, 3, 6, 10, 13)
<i>tristitia</i>			<ul style="list-style-type: none"> - беле ноте - задржице дужег трајања - <i>catabasis</i> - текстура испрекидана паузама - снизилице - фригијски модус - модус са м.3 изнад фин. - <i>фа-ми</i> каденца - <i>pathopeia</i>

Табела 20: Спрега између осећања и маријанских мотива

МОТИВИ	<i>emos</i>		
	висока осећања (узвишена осећања)	средња осећања (осећања наклоности)	ниска осећања (осећања патње)
<i>mater Dei</i>	<i>admiratio</i>	<i>pietas</i>	–
<i>mater misericordiae</i>	–	<i>misericordia</i>	–
<i>mater dolorosa</i>	–	–	<i>miseratio</i> <i>tristitia</i>
<i>semper virgo</i>	<i>admiratio</i>	–	–
<i>mulier fortis</i>	–	–	–
<i>servum servorum Dei</i>	–	–	–
<i>mediatrix</i>	–	<i>misericordia</i>	<i>miseratio</i>
<i>choregos</i>	<i>admiratio</i>	–	–
<i>sapientia</i>	–	<i>pietas</i>	–
<i>regina coeli</i>	<i>admiratio</i>	<i>pietas</i>	–

Као што је показано у табели 20, висока осећања дивљења и величања (*admiratio*), прикладна су мотивима богородитељке (*mater Dei*), вечне девице (*semper virgo*), небеског хора (*choregos*) и краљице неба (*regina coeli*).

Манифестација средњих осећања која се тичу поштовања, побожности, човекољубивости и благости (*pietas*) има могућност да укаже на мотив богородитељке (*mater Dei*), али и на небеске мотиве мудрости (*sapientia*) и краљице неба (*regina coeli*), док се осећања самилости, сажаљења и саучешћа односно емпатије (*miser cordia*) могу испољити у оквиру мотива милосрдне мајке (*mater misericordiae*) и посреднице (*mediatrix*). Коначно, ниска осећања јада, беде и несрећности (*miseratio*) својствена су мотивима мајке која тугује (*mater dolorosa*) и посреднице (*mediatrix*), а туга, жалост, снуженост и неугодност (*tristitia*) у оквиру маријанске топике/топоса, указују на мотив мајке која тугује (*mater dolorosa*). Мотиви снажне жене (*mulier fortis*) и Христове пратиље (*servum servorum Dei*) нису се манифестовали у овом аналитичком узорку, те не можемо ближе говорити о начинима њихове манифестације. Одсуство ових мотива не говори о потпуном укидању ових маријанских врлина већ указује, у синтагматској равни, на тренутни дисконтинуитет. Током ренесансе, Марија очито није спозната као жена-ратница, жена која ће згазити змију или исукати мач попут Јованке Орлеанке (Jeanne d'Arc, 1412–1431), али није схваћена ни као понизна слушкиња која је у сенци Христа, већ је виђена као мирна, достојанствена, стамена, мудра и, надасве, емпатична.

ПЕТИ ДЕО

МАРИЈА КАО ПОСРЕДНИЦА: КОНТРАПУНКТ БОЖАНСКЕ И ЉУДСКЕ ПРИРОДЕ НА ПРИМЕРУ *Ave Regina Coelorum* МОТЕТА

1. Настанак, функција и анализа текста антифоне *Ave regina coelorum*

Маријанска антифона *Ave regina coelorum*, настала из пера непознатог аутора, датира из XII века, док се у богослужбеној пракси може наћи од XIII века.³⁶⁸ Усталила се током Васкршњег поста, покајничког периода који траје од празника Прочишћења до Васкрса.³⁶⁹ Имајући у виду књигу која обједињује најчешће грегоријанске напеве католичке традиције (*Liber Usualis*), текст ове маријанске антифоне установљен је са следећом садржином:

текст:

превод:

exordium

Ave Regina coelorum,
Ave Domina Angelorum:

Здраво, Краљице небеска,
Здраво Госпо анђеоска:

medium

Salve radix, salve porta,³⁷⁰
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude Virgo gloriosa,³⁷¹
Super omnes speciosa,

Здраво корену, здраво врата,
што свету даде светлост:
Радуј се, славна Девице
од свих лепша,

finis

Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.³⁷²

Збогом, о прелепа,
и за нас се моли пред Христом.

³⁶⁸ Почев од 1239. године, Папа Гргур IX је наложио да се маријанске антифоне, које су до тада певане везано са псалмима по којима су добиле називе, изводе одвојено од њих, на крају службе. За сваки период у току црквене године одређена је једна антифона. До XV века сезонска расподела маријанских антифона била је претежна, али не и универзална. Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 18, 20–21; Hugh Henry, “Ave Regina”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1907), II <<http://www.newadvent.org/cathen/02149b.htm>>

[приступљено 13. августа 2017. године]; Joseph Otten, „Antiphon“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1907), I <<http://www.newadvent.org/cathen/01575b.htm>> [приступљено 13. августа 2017. године].

³⁶⁹ Маријански празник Прочишћење у католичкој традицији се усталио од VII века и обележава се 2. фебруара, док је Ускрс, како је добро познато, покретни празник, те од године до године осцилује између 22. марта и 25. априла. Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 20–21.

³⁷⁰ У мотетима XVI века наведени стих је збијенији и гласи “salve, radix sancta” (здраво, корену свети).

³⁷¹ У мотетима XVI века наведени стих је краћи и гласи „Gaude gloriosa“ (радуј се, славна).

³⁷² У мотетима XVI века наведени стих је често проширен речју „semper“ (увек), те он гласи: „Et pro nobis semper Christum exora” (и за нас се увек моли пред Христом).

Реч је о химни која, судећи по апотеози Марије и упућеној молби за посредовањем у апострофи, поседује карактеристике молитве. Обликована је строфично, у римованом дистиху, док у хетеросилабичком систему версификације доминира осмерац који је симетрично прожет деветерцом у првом и последњем дистиху. Развијање основне идеје обраћања Марији са молбом за посредовањем, остварено је применом неколико поступака. Прво, синонимним варирањем поздрава *ave – salve – vale* не чини се пуко понављање, већ се применом алитерације (с, в, л) и асонанце (а,е) постиже динамика поздравних речи којима је, у исто време, назначена диспозиција текста: *exordium* је инициран поздравом *ave* у анафори на почетку стихова (*Ave regina.../ave domina...*), у *medium* уводи поздрав *salve* и то збијенијом, дакле, динамичнијом анафором у оквиру стиха (*salve radix, salve porta*), док је *finis* инициран опраштајућим поздравом *vale*. Друго, основна идеја је поткрепљена мноштвом маријанских мотива организованих тако да сачињавају „круг“ небеско-земаљско-небеско, који прати троделну поделу *exordium – medium – finis*. Наиме, у *exordium* доминира мотив краљице неба, у *medium* земаљски мотиви богородитељке и девице, док *finis* у тексту остварује транзицију од земаљског аспекта девице као небеском аспекту посреднице. Треће, применом антономазија (небеска краљица, госпа анђеоска, славна девица) али и оних вишезначних атрибута, називајући Марију „кореном“ и „вратима“, чиме се не остварује само њена земаљска природа богородитељке, већ се антиципира и мотив Христа који стоји у врху саме поенте, средњевековни песник постиже елокуцијску градацију.

Имајући у виду композиције настале у раздобљу од Жоскена до Монтевердија, текст *Ave regina coelorum, ave domina angelorum* био је заступљен у неколико верзија. Најинспиративнији текст јесте благо модификована грегоријанска верзија,³⁷³ али је поред ове прихваћена и сродна црквена верзија ове маријанске молитве/антифоне, *Ave regina coelorum, mater regis angelorum*, премда

³⁷³ Реч је о мотетима следећих композитора: Жоскен де Пре (à 4), Пјер де ла Ру (à 4), Никола Гомбер (à 5), Кристобал Моралес (à 5), Констанцо Порто (à 4), Ђовани Пјерлуџи да Палестрина (à 4, à 5, à 8), Орландо ди Ласо (à 4, à 5, à 6), Андреа Габријели (à 8), Томас Луис де Викторија (à 5, à 8) и Карло Ђезуалдо да Веноза (à 5). Поред наведених мотета, написано је барем три мисе под називом *Ave regina coelorum* (Јакоб Аркаделт, Палестрина и Викторија). Треба поменути наклоњеност овом тексту/антифони пре Жоскена, где се истиче Гијом Дифај са три *Ave regina* мотета (à 3, à 4, à 4) и једном мисом.

у мањој мери и то искључиво у остварењима композитора венецијанске школе.³⁷⁴ Својеврстан куриозитет јесте текст Ласовог трогласног мотета *Ave regina coelorum* који се ослања на познату грегоријанску верзију али са модификацијама у већем броју стихова. Тако се може закључити да је од времена Жоскена интересовање за ову маријанску молитву прогресивно расло, те је са трећом генерацијом композитора, предовђеном Палестрином, доживела експанзију на европском континенталном тлу јер су њоме инспирисани композитори са службом на тлу данашње Италије, Немачке или Шпаније, нарочито Палестрина, Ласо и Викторија (Tomás Luis de Victoria, око 1548–1616), који не само да су компоновали више мотета на поменути текст, већ су (искључујући Ласо) и аутори миса *Ave regina coelorum*.

2. *Ave regina coelorum* мотети: Људска природа Марије спрам концепта *Mediatrix*

а. Пјер де ла Ру, *Ave regina coelorum* (à 4)

Четворогласни мотет *Ave regina coelorum*, настао из пера Пјера де ла Руа,³⁷⁵ припада групи тенорских мотета јер се слободна парафраза грегоријанске мелодије, која се огледа у подударности појединачних тонова и група тонова, налази у деоници тенора.³⁷⁶ Мотет је имао велику популарност током XVI века, нарочито међу протестантским црквеним музичарима у кругу Мартина Лутера (*Martin Luther*, 1483 –1546) о чему сведочи и издање Георга Рауа (*Georg Rhau*, 1488–1548) из 1538. године, са модификованим текстом мотета, који је насловљен *Ave aperator coelorum*.³⁷⁷ Променом Маријанска химна са несумњивим кореном у мариолошкој традицији препевана је тако да се обраћа Христу, што говори не само о преплитању христолошке и мариолошке традиције, већ и о снази маријанског култа спрам библијског наратива током XVI века.

³⁷⁴ Адријан Виларт (à 4) и Чипријано ди Роре (à 7).

³⁷⁵ Није познато када и где је први пут објављен мотет. Ноте се налазе у прилогу 5.

³⁷⁶ Davison, Nigel, „Vorwort“, у: *Das Chorwerk Nr. 91: Pierre de la Rue.: Vier Motetten zu 4 Stimmen*, уредио Nigel Davison (Wolfenbüttel: Mösseler Verlag, 1962), iii. Међутим, остаје непознато која верзија напева је примењена као модел.

³⁷⁷ Исто.

Мотет је компонован у трансформисаном шестом модусу према осмоделној номенклатури, имајући у виду систем (*cantus mollis*), затим типове кључева ($c_1 - c_3 - c_4 - F_4$), еф-финалис и опсеге тенора ($c_1 - d_2$) и дисканта ($c - d_1$). Интересантно је да је описани тонски тип (*cantus mollis* – $c_1 - F$), без обзира да ли је тумачен према осмоделној или дванаестоделној номенклатури, преовлађујући међу мотетима заснованим на *Ave regina coelorum* антифони, било да је преузимаан само текст, било да је коришћен и сам напев као *cantus prius factus*. Учесталост наведеног тонског типа може се делимично објаснити тиме што је једна од три верзије антифоне, и то она најкраћа са претежно силабичним третманом текста (*LU 278*),³⁷⁸ записана у *cantus mollis* систему са еф-финалисом у плагалном опсегу. Код слободног парафразирања извора до његове непрепознатљивости, као што је то учинио Пјер де ла Ру мотету *Ave regina coelorum*, одабир истог тонског типа јесте још један начин да се оствари веза са антифоном.

Без обзира на парафразирани напев у тенору, композитор прати реторички кредо о граматички коректном говору (*recte loquendi*) и музичким средствима, пре свега каденцама и променама текстуре, следи како општу диспозицију текста (*exordium – medium – finis*), тако и строфичну поделу. Иако се почетним поздравом у тексту наглашава небески аспект Марије, композитор ће га само навестити кроз уобичајену иницијалну *fuga realis*-текстуру засновану на теми у дужим нотама (т. 1).³⁷⁹ На самом почетку *exordiuma* доминирају мирноћа и јасноћа захваљујући елаборираној грађи деонице дисканта спрам белих тонова у осталим деоницама. Од т. 12, након дубоког уланчавања са првим стихом, текст другог стиха доноси већу покретљивост кроз *anaphoru*, уз истицање речи *angelorum* анабазичном мелодијом (дискант, т. 19). Ипак, наслојавањем текстова другог и трећег стиха (т. 20–24), *[ave]domina angelorum/salve radix sancta* ([здро]во) Госпо анђеоска/здро во корену свети), дакле, поступком који се назива мултитематски контрапункт,³⁸⁰ композитор приближава два аспекта Марије. Јер

³⁷⁸ *Liber Usualis*, уредили Benedictines of the Solesmes Monastery (Tournai, New York: Desclee Company, 1961). За наведену збирку користиће се стандардна скраћеница, *LU*, уз нумеричку ознаку странице.

³⁷⁹ Преглед музичко-реторичких фигура коришћених у раду са дефиницијама и функцијама дат је у прилогу 3.

³⁸⁰ Под „мултитематским контрапунктом“ (*multiple counterpoint*) Гари Томлинсон подразумева „симултано излагање другачијих текстуалних фраза заснованих на изразитим [музичким]

ако је Марија „свети корен“, односно синегдохијски „света биљка“ која ће дати „свети плод“, те је метафорички реч о Марији као богомајци, онда композитор изражава јединство њеног небеског и земаљског обличја, алудирајући на матерински однос који има према Христу. То ће се потврдити већ у *mediumi* где се реч *lux* (светлост), којом се метонимијски указује на Христа (*ex qua mundo lux est orta* /која си свету светлост дала/), апострофира не само дугим, катабазично грађеним мелизмима у свим деоницама (т. 32–38), већ и применом акцидентала *es* (т. 36) и паралелних савршених интервала у вишим деоницама (т. 33). Концепт богомајке утврђен је још једном, применом мултитематског контрапункта, тако што је на текст петог стиха, *gaude gloriosa* (радуј се славна), наслојен на део претходног стиха (*lux est orta*), што је подржано пунктираним ритмом, паралелним терцама, применом акцидентала *es*, и изненадном променом модуса (*mutatio toni*, т. 41–44). Након тога, текст *gaude gloriosa* је вишеструко поновљен у антифоним дуетима (т. 44–51), што ће се пролонгирати и на стих *super omnes speciosa* (од свих лепша), уз спуштање хорског регистра (т. 50–64), чиме се истичу девичанске, дакле, земаљске врлине. Намера композитора да јасно одели и тиме стави тежиште на завршни део (*finis*, т. 65) недвосмислена је: издвојен је поступком надовезивања и повратком у средњи регистар, у пуном четворогласу уз краћу декламацију текста у дужим нотним вредностима (*noema*). Поента молитве, која се огледа у речима *et pro nobis Christum exora* (и за нас се пред Христом моли), подржана је катабазично грађеном темом спроведеном природним имитацијама на октави, силазно, а потом узлазно, између дисканта и тенора (т. 73–79). Описаним музичким средствима композитор је скренуо пажњу не само на апелацију верника упућену Марији, већ и на целокупан моливени круг који се креће од овоземаљске моливе до примања небеске милости.

Користећи се трансформисаним еф-хиполидијским модусом који, према Пјетру Арону „наводи на... саосећање“,³⁸¹ али и *поетот* којом се, уз поступак надовезивања, регистарски повратак и пун четвороглас интерпункцијски издваја *finis* мотета (т. 65), те октавним имитацијама између дисканта и тенора спроведеним на катабазично грађеној теми (т. 73), композитор отелотворује

мотивима у контрапунктској текстури.“ Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of Renaissance* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1987), 50.

³⁸¹ Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni*. Наведено према: Palisca, „The Ethos of Modes“, 107, табела 8.3.

осећање *miser cordia* (самилост, емпатија), којим истиче Маријину улогу посреднице (*Mediatrix*). Међутим, применом средњих це₁ кључева (*chiavi naturali*), изразито ниског регистра хора током *mediama* (т. 52–64), потом снизилица (т. 36), паралелних савршених интервала у вишим деоницама (т. 33), као и дужих мелизама на стих *ex qua mundo lux est orta*, са нагласком на реч *lux* (т. 32–38), као и честих дуэта рустичног призвука у паралелним терцама (т. 25, 45, 60), али и мултитематским контрапунктом (т. 20–24, 41–44), којима се апострофира материнска спона између Марије и Христа, чиме потцртава Марију као богомајку (*Mater Dei*), композитор нијансира улогу посреднице осећањем *pietas* (поштовање, човекољубивост), наглашавајући Маријину људску природу којом поткрепљује њену нарочиту врлину да саосећајно разуме и прихвати молитве верника.

б. Томас Луис де Викторија, *Ave regina coelorum* (à 5)

Петагласни мотет *Ave regina coelorum* Томаса Луиса де Викторије,³⁸² објављен 1572. године у Венецији у првој књизи *Мотета за четири, пет, шест и осам гласова* (*Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*). Припада прелазном типу од парафразирањих ка слободним мотетима, где је изворни напев примењен парцијално (*LU 274–275*). Без обзира на то, композитор је везу са извором поставио јасно, звучно препознатљиво, користећи се самим почетком напева (*Ave Regina coelorum, ave Domina angelorum*, фраза 1–4), као и краћим деловима који се тичу појединих речи, чији је значај желео додатно да нагласи (*radix*, т. 24, 27; *lux est orta*, т. 40; *gaude*, т. 49; *valde decora*, т. 76). Шта више, наведене делове извора је користио као градивни елемент тема за одговарајуће одсеке и спровео их имитационо кроз све гласове (*fuga realis*) или делимично (*anaphora*), чиме их је звучно умножио. Уколико приступ Томаса Луиса де Викторије упоредимо са парафразирањем које је применио Пјер де ла Ру, можемо запазити не само да је у касније насталом мотету раскинуто са дотадашњом тенорском традицијом, већ и да је звучно интровертна реализација де ла Руа прерасла у аудитивно транспарентнији третман изворног

³⁸² Ноте се налазе у прилогу 6.

напева код Викторије, што је само један од показатеља примене звучно експлицитног контрапунктског оруђа, којим се од суда разума (*iudicum rationis*) тежиште помера ка суду слушања (*iudicum aurium*).

Мотет је записан у средњим кључевима ($c_1 - c_3 - c_3 - c_4 - F_4$), у *cantus mollis* систему са еф-финалисом, што према дванаестоделној номенклатури указује на транспоновани дванаести, дакле, хипојонски модус. Ово потврђују и опсези тенора ($c - d_1$) и кантуса ($c_1 - d_2$).³⁸³ Избором транспонованог хипојонског модуса – а не његове нетранспоноване варијанте, или модуса изворног напева (*cantus mollis* – C) – композитор је обезбедио нешто нижу звучну постуру хора, што је потврдио удвајањем деонице алта у стандардном кантус–алт–тенор–бас саставу.³⁸⁴

Опсежним *exordiumom* композитор указује на два обличја Марије. Свечани тон првог стиха остварен је темом у дугим нотним вредностима, која је настала на основу почетне фразе извора, спроведене у *fuga realis* текстури. Спареном имитацијом у силазној реперкусији током првог стиха (алт–тенор, т. 1; кантус–квинтус, т. 5), композитор је најавио имитацију са истом темом на текст другог стиха (*ave domina angelorum*), у спољашњим гласовима на доњој октави (т. 14). Реч је о теми која је настала на основу друге фразе извора. Како су прва фразеа антифоне мелодијски аналогна другој фрази, то се одразило и на сличност тема у мотету чиме је остварена чвршћа веза са напевом. Таквим поступком је истакнута и анафора у тексту (*ave.../ave...*). (Пример 16)

Три почетна тона теме (фа, ре, до; тенор, т. 1), у ретроградном поретку (до, ре, фа) постају иницијални тонови у деоници квинтуса (т. 16–17), који, уз текстуру двослојност постигнуту увођењем дуета тенор–алт у рустичној *diminutis* текстури (од т. 13), указује на две Маријине природе. То се потврђује од т. 32, где су три наведена тона – до, ре, фа – смештена у главу теме, што текст *ex qua mundo lux est orta* ([ти] што свету даде светлост), заснован на мотиву богородитељке, ставља у ближу везу са иницијалним мотивом краљице неба. Шта више, наведена тема је, од т. 32, спроведена у споју *fuga realis* и принципа *varietas*,

³⁸³ Упореди: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 229.

³⁸⁴ Упркос чињеници да се током XVI века навелико компоњује за пет и шест гласова, четвороглас је остао стандард наспрам ког су се одмеравале комбинације са већим бројем гласова. То се може закључити по терминологији јер су *cantus*, *altus*, *tenor* и *bassus* често одвојени од додатних гласова као што су *quintus*, *sextus* итд. Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal*, I, 37.

јер се мења од мелодијске недоследности (кантус, т. 34; квинтус, т. 35; кантус, т. 37) до аугментације (бас, т. 36), те се може закључити да су се из једног језгра изродила чак три слична, а опет различита обличја. (Пример 17)

Пример 16: Поређење (а) антифоне *Ave regina coelorum* (фразе 1–2) и (б, в) имитационих почетака у мотету *Ave regina coelorum* Томаса Луиса де Викторије (кантус, т. 5, т. 14)

(a)

A - ve Re - gi - na cae - lo - rum
A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum

(б)

A - ve Re - gi - na coe - lo - rum

(в)

A - ve Do - mi - na

Пример 17: Поређење теме с почетка мотета са њеним инверзијама, (а) тенор, т. 5, (б) квинтус, т. 16–17, (в) квинтус, т. 32, (г) кантус, т. 34, (д) квинтус, т. 35, (ђ) кантус, т. 37, (е) бас, т. 36

(а)

A - ve

(б)

A - ve Do - mi - (na)

(в)

Ex qua mun - (do)

(г)

ex qua mun - (do)

(д)

ex qua mun - (do)

(ђ)

ex qua mun - (do)

(е)

mun - - (do)

Треба поменути и истицање речи *radix* (корен), не само понављањем тог дела текста и применом дугих тонова, већ и парафразирањем изворног напева (трећа фраза),³⁸⁵ које је иницирано од т. 23/24, а употпуњено од т. 27, и то као дијалог између звучно спољних гласова, тенора и сопрана (т. 23/24),³⁸⁶ а потом баса и сопрана (т. 27), на горњој октави. Спрам осталих деоница, описана имитација у анафори (*anaphora*) контрастира ритмом (*simplex vs diminutis*), а делимично се издваја и опозицијом у мелодијском кретању (*catabasis vs anabasis*), чиме се истиче како Маријина двострука природа, тако и њена веза са Христом. Октавно конципирана анафора засновна на парафразираном дѐлу напева (четврта фраза), примењена је и на текст *lux est orta* (т. 39), тако што бас имитира алт на доњој октави, након чега следи сопран на горњој октави, за исто временско растојање од четири миниме, указујући на Маријину улогу посреднице. Уз то, троделна подела, наговештена *varietas* принципом у првом дѐлу тог стиха (т. 32), потврдила се кроз трогласну анафору (т. 39).

Medium, који је пре свега истакнут нарочитим реторичким моментом, дакле, музичким померањем његовог почетка на текст *gaude gloriosa*, уз експресивну примену сазвука велике терце у вертикали, на тему засновану на узлазно разложеном сазвуку сазданом од велике терце и чисте квинте и пунктираним ритмом (т. 49–53), подупире слављење Марије као богомајке. Томе доприносе имитације на октави (т. 49) или прими (т. 73), настале на парафрази извора (пета фраза на реч *gaude*; седма фраза на текст *o valde decora*), јер су овде подржане бордуном, што, уз примену паралелних децима (т. 73) доприноси рустичном звуку. Понављањем делова текста – *gloriosa, super omnes speciosa, vale valde decora* – што је озвучено како фигурама мелодијске репетиције (*palilogia, paranomasia, gradatio*), тако и фигуром која се гради понављањем у вертикали (која се условно може назвати *mimesisom*), истичу се Маријине девичанске врлине.

³⁸⁵ Делови изворне антифоне наведени су у нотном прилогу.

³⁸⁶ Уколико занемаримо текст у тенору у т. 24, видећемо да од т. 23 тон це; одговара иницијалном тону имитације на реч *radix*. У том случају, имитација између тенора и сопрана одвијала би се на горњој октави и временском растојању од четири миниме. То се потврђује већ од т. 27, приликом понављања текста, где се имитација између баса и сопрана одвија на супероктави, са истим временским растојањем.

Ако се *exordiumom* осветљавају два аспекта Марије, небески и земаљски, а *mediumom* акцентују маријанске врлине, онда се *finisom* недвосмислено узвеличава поента текста усмерена ка концепту посреднице. То се види из композиторове одлуке да завршном делу мотета додели последњи стих, који је не само проширен речју *semper* (увек), већ је истакнут унутрашњом поделом стиха (*et pro nobis/semper Christum exora*), померањем на арзу чему претходи *fa-mi* каденца *peregrina* (т. 85–86), применом повисилица (т. 86–87) и декламацијом (т. 86–87). Други део стиха, *semper Christum exora*, композитор изграђује користећи се принципима *repetitio* и *varietas* приликом обликовања текстура (т. 86, 91, 94), чиме је креирано тежиште не само у троструком понављању текста, већ и у музичко-реторичкој креативности, са нагласком на последњем, трећем понављању (т. 94). Целокупним *finisom* доминира *catabasis*, на шта указују како силазне имитације у спољним деоницама (на доњој дуодецими, т. 81; на доњој октави, т. 84), тако и секундно силазна *paranomasia* у највишој деоници (т. 91–94, т. 94–96) и четворогласни катабазични *gradatio* употпуњен силазним ходом фа-ми-ре-до у алту, дакле, по тоновима доњег тетракорда модуса (т. 97–100), што додатно учвршћује и потврђује мотив посреднице.

Према томе, применом разноврсног музичко-реторичког вокабулара као и катабазичном концепцијом композитор поставља тежиште у *finis* мотета истичући Маријину посредничку улогу. Посредничку снагу темељи на њеној људској природи, акцентујући кључе речи – *salve radix sancta* (т. 7), *ex qua mundo lux est orta* (т. 32), *super omnes speciosa* (т. 59), *vale valde decora* (т. 73), које је подржано сенчењем небеског аспекта у *exordiumu* постигнутим ретрогадацијом прва три тона антифоне (т. 16, т. 32), текстурном двослојношћу (т. 13), применом контраста *anabasis-catabasis* и *simplex-diminutis* (т. 27), али и октавним имитацијама у спољашњим гласовима (т. 24, т. 27, т. 40). Међутим, осећањем *admiratio*, које је остварено у нарочитом реторичком тренутку када је *medium* измештен на текст *Gaude gloriosa*, напореда са пунктираним ритмом, темом сазданом на сазвуку изграђеном од велике терце и чисте квинте у октавном дијалогу на квинтном бордуну и вертикалним сазвучима заснованим на великој терци (т. 49), композитор акцентује маријански аспект богомајке, чиме се улога посреднице не деградира, већ се подупире, оснажује и аргуентује. Имитационим

дијалозима на октави, формираним између најниже и највише деонице, било да је реч о парафразираном напеву у дугим нотним вредностима (узлазно: т. 14, т. 27, т. 40), било о оригиналном материјалу (силазно: т. 81), затим свеукупном катабазичном концепцијом *finisa*, као и применом повисилице на текст *lux est orta*, којом се, с једне стране, истиче сама фраза текста (т. 45), а с друге стране, антиципира фигура Христа (т. 86), алудира се на Маријину двоструку посредничку улогу. Она није само спона у тражењу небеске милости, већ је мост којим Божија благодат долази до верника.

3. *Ave regina coelorum* мотети: Божанска природа Марије спрам концепта *Mediatrix*

в. Орландо ди Ласо, *Ave regina coelorum* (à 6)

Међу композицијама Орланда ди Ласа налази се чак пет мотета компонованих на текст антифоне *Ave regina coelorum*.³⁸⁷ Настали су највероватније током његове службе у Минхену у периоду од 1556. године до његове смрти. То указује не само на врсту ангажмана који је укључивао и припрему полифоних композиција за богослужбене обреде, већ говори како о регионалној распрострањености саме антифоне и, исто тако, о њеном нарастајућем значају током друге половине XVI века.

Шетогласни слободни мотет *Ave regina coelorum*,³⁸⁸ објављен у збирци мотета под називом *Mottetta typis nondum uspiam excusa* из 1582. године (München), компонован је за средње це₁ кључеве са удвојеним кантусом и тенором (с₁ – с₁ – с₃ – с₄ – с₄ – F₄) у *cantus mollis* систему на еф-финалису, што указује на транспоновани хипојонски модус према дванаестоделној номенклатури. Реч је, наиме, о најчешће заступљеном тонском типу (*cantus mollis* – с₁ – F) међу *Ave regina coelorum* мотетима, те се његов одабир у случају слободне композиције као што је Ласов шетогласни мотет, с једне стране, може објаснити чињеницом да мелодијски најједноставнија верзија антифоне припада

³⁸⁷ У попису композиција из збирке *Magnum opus musicum* има пет *Ave regina coelorum* мотета: трогласни, четворогласни, петогласни и два шетогласна мотета.

³⁸⁸ Ноте се налазе у прилогу 7.

овом тонском типу (*LU 278*). С друге стране, имајући у виду Царлинову дводелну поделу модуса засновану на теоријама о експресивној функцији интервала и „звучном броју“, дванаести модус припада онима који су „веома радосни и живи“ (*molto allegri e vivi*, *Осн. харм.* III.10),³⁸⁹ те се одабир наведеног модуса може видети као резултат актуелне теорије о модлном етосу XVI века. Томе у прилог говори и чињеница да су у истом мотету примењени велики интервали у експресивне сврхе, што не би било могуће у оквиру Царлинове друге групе модуса, где се изнад финалиса или медијанте (односно петог стуња модуса) може изградити искључиво мала терца.

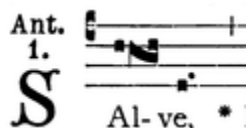
Већ у *exordium* мотив краљице неба заоденут је поступцима који резултирају свечаним и узвишеним тоном. То је постигнуто успоравањем традиционалног *tempus imperfectum diminutum* метра применом дугих нотних вредности и тзв. „великих синкопа“ (*syncopa maggiore*, т. 3–4, 7–8, 13–14, 16–18). Уз то, изграђујући целокупан *exordium* на сазвучима заснованим на великој терци, која је према Царлиновом *сенарију* имала савршенију пропорцију спрам мале терце, као и ефекат „радости/среће“, композитор сенчи описану успорену, дурску текстуру дисонантним задржицама (т. 3–4, 5–6, 7–8, 9–10, 13–14, 16–18), дајући јој неопходну озбиљност коју одликује *admiratio*. Уз одабир мелодијског тежишта *exordiuma* на речи *domina* (т. 15–16), што се и текстурно издваја јасном, изоритмичном декламацијом, Маријин небески аспект већ у самом уводу добија нарочит значај.

У тексту *mediuma* доминирају мотиви богородитељке и девице, којима се подупире Маријина људска природа. Тако, истицањем речи *speciosa* помоћу дужих нотних вредности (т. 39–43), односно наглашавањем стиха на текст *vale valde decora* (здро, прелепа) применом сниженог тона ес (т. 47), композитор је апострофирао маријанске девичанске врлине. Међутим, Ласо одлази корак даље, те музичким средствима осветљава друго мотивско поље спрам маријанске људске природе која преовладава у тексту. То се, пре свега, уочава већ на самом почетку *mediuma* где је примењен музички цитат на реч *salve*, тако што су четири почетна тона, ла-сол-ла-ре, преузета из друге маријанске антифоне, *Salve Regina*

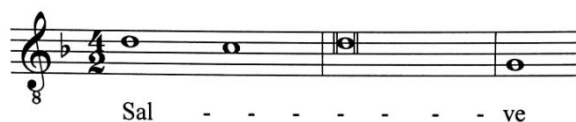
³⁸⁹ Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le istituzioni harmoniche*, 22. Према Царлину, тој групи припадају пети, шести, седми, осми, једанаести и дванаести модус према неренумерисаној дванаестоделној номенклатури, што се односи на лидијски, миксолидијски и јонски модални пар.

(LU 276). Ово указује не само на значај још једне антифоне у опусу Ласа,³⁹⁰ већ разоткрива и алузију на почетни мотив другог напева, чијим се текстом, баш као и на почетку антифоне *Ave Regina coelorum*, апострофира Маријина божанска природа. Цитат је звучно препознатљив јер је постављен у дугим нотама и изложен четири пута (тенор, т. 20; бас, т. 22; кантус, т. 24; бас, т. 26), на старински, фламански „ваганс“ (*vagans*) начин. (Примери 18 и 19)

Пример 18: *Salve Regina*, антифона, почетак



Пример 19: *Ave regina coelorum*, тенор, т. 20–22



Шта више, прва три цитирана фрагмента у мотету, изузев последњег излагања у басу, певала би се истим солмизационим слоговима као и изворни напев – ла, сол, ла, ре – прва два у меком хексакорду, а трећи у природном хексакорду.

На истој линији са почетком *mediuma* јесте оваплоћење радости на текст *gaude gloriosa*, остварено трогласом високих деоница у наизменичним паралелним терцама, те полукружном покретљивом мелодијом, чему претходи гекаденца перегрина (т. 35–37), где се прослављање Маријине девичанске врлине поткрепљује звучном сликом небеског хора.

Међутим, током *mediuma* остварена је мелодијска кулминација на реч *radix* (корен), којом се метафорички указује не само на њену богородитељску улогу већ и на самог Христа. Како је реч додатно истакнута груписањем неколико поступака, наиме, проширењем деонице кантуса у горњој лаги (*hyperbole*), затим узлазним мелодијским скоком у басу, квинтусу и кантусу (*exclamatio*) и

³⁹⁰ Ласо је компоновао чак седам мотета на текст антифоне *Salve regina*, понекад са мањим варијацијама у тексту. Реч је о два четворогласна, једном петогласном, три шестогласна и једном осмогласном мотету. James Haar, „Lasso, Orlando di“ у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XIV, 314.

пунктираним ритмом (т. 28–29), а све у контексту небеског надахнућа, дакле, између *salve*- цитата и звучне алузије на „небески хор“, композитор помера тежиште ка божанској вези између Марије и Христа. То се потврђује у *finisu* мотета где ће се Христово име истаћи како музичком поделом текста (*et pro nobis semper/ Christum exora*) у завршном делу мотета, тако и дугим нотним вредностима и репетицијом тонова на реч *Christum* (т. 55–56; 58–62), уз модално померање (*mutatio toni*) из еф-модуса у ге-модус (т. 55–58).

Мада је композитор апострофирао Христа као фигуру у врху молитвеног ланца, којој су, према томе, упућене молитве у потрази за опростом и спасењем, маријански концепт посреднице музички је утишан у финису мотета и сведен на ниво реторички јасног говора. На то указује утишавање музичко-реторичких поступака и примена фигуре *mimesis* (т. 52–55), коју одликује синтаксичка јасноћа и текстурна једноставност уз мелодијско понављање у новом регистру у односу на претходну фразу, које прати понављање текста (т. 49–52). Међутим, маријански концепт посреднице није укинут, већ је, можемо рећи, музичко-реторички надјачан. Тако је не само у уводном делу, где је мотив краљице неба звучно оснажен поступцима који резултирају узвишеним тоном осећања *admiratio*, него и у већем делу *mediuma*, у којем музика надилази пуки еквилибријум са текстом стављањем Маријине божанске природе у фокус.

г. Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *Ave regina coelorum* (à 4)

Четворогласни мотет *Ave Regina coelorum* Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине,³⁹¹ први пут је објављен у *Другој књизи мотета за четири гласа* (*Motectorum liber secundus, 4vv, Venice, 1584*). Припада прелазном типу од парафразираних ка слободним мотетима, судећи по заступљености изворне антифоне *Ave Regina coelorum* (LU 274–275), чиме је и звучно наговештена веза са напевом. Тако су парафразирани делови напева изложени имитационо на почетку првог и другог дела мотета (*ave*, т. 1; *gaude*, т. 66), али и током мотета на речи

³⁹¹ Ноте се налазе у прилогу 8.

regina (т. 10), *salve* (т. 39), *radix* (т. 41), *lux est orta* (т. 54), *valde decora* (т. 91) истичући тиме маријанске божанске и људске атрибуте.³⁹²

Мотет је компонован за три кантуса и један алт у средњим ce_1 кључевима ($c_1 - c_1 - c_1 - c_3$) на еф-финалису, што, судећи према тонском типу (*cantus mollis* – $c_1 - F$), опсезима кантуса ($c_1 - d_2$, $c_1 - d_2$, $c_1 - c_2$) и алта ($f - g_1$) и синтаксички значајним каденцама на еф- и а-финалисима, указује на транспоновани хипојонски модус према дванаестоделном модалном устројству. Премда антифона (*cantus mollis* – C) не дели исти финалис са мотетом, познато је да је веза између це- и еф-модуса утемељена још у средњевековном осмоделном модалном систему по којем је це-модус сматран транспозицијом еф-модуса.³⁹³ Уз то, Хајнрих Глареанус је у свом *Додекакордону* (1547) увео нови, це-јонски модални пар заснивајући га на вези са еф-модалним паром.³⁹⁴ Примена транспонованог хипојонског модуса у овом мотету резултира нижом постуром хора,³⁹⁵ чиме је ублажен ефекат „радости“ односно „ламентозности“,³⁹⁶ што га чини умереним модусом.

Exordium су обједињени (текстуални) мотиви Маријине божанске и људске природе. Мотив краљице неба није установљен само кроз везу са изворном антифоном, дакле, структурном аналогijом са напевом, која се огледа у понављању музике на други стих (т. 1–20, т. 20–39), оснажено имитационим почецима прва два стиха (*Ave Regina coelorum/ ave Domina angelorum*) заснованим на парафразирању одговарајућих делова напева (фразе 1–4). Он је такође установљен акцентовањем речи *regina coelorum* (краљица неба) и */domina/ angelorum* (/госпа/ анђеоска) тако што се прекорачује модална октава (т. 18–20, 37–38), што је подржано избором високих хорских гласова. Мотив богородитељке музички је истакнут изласком из модалне октаве на реч *radix* (корен, т. 45) и понављањем текста *lux est orta* (/што свету/ даде светлост) три пута (т. 50–65),

³⁹² Делови изворне антифоне наведени су у прилогу 8.

³⁹³ Сетимо се да појава акцидентала бе у средњем веку није значила транспозицију већ трансформацију модуса.

³⁹⁴ Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 227.

³⁹⁵ Нетранспоновани хипојонски модус нотираан је високим ge_2 кључевима.

³⁹⁶ Царлино је описао хипојонски модус следећим речима: „Овај модус је прикладан за изражавање љубавних мисли које су ламентозне, јер то је ламентозан модус у напеву и према мишљењу неких поседује нешто туге. Ипак, сваки композитор који жели да пише композицију која је радосна, не одступа од овог модуса“ (*Осн. харм.* IV.29). Zarlino, *On the Modes, Part Four of Le istituzioni harmoniche*, 86.

такође уз прекорачење модалног опсега у горњој лаги (т. 48, 55, 64), чиме композитор указује на плод њене људске природе, Христа. Ипак, мултитематским контрапунктом анабазичних и катабазичних тема (т. 43–44, 52–53, 56–60) композитор приближава њену људску и небеску природу.

Иако је *mediumi* композитор дао мање музичког простора у односу на *exordium* и *finis*, може се запазити да се у озвучавању девичанских врлина користио другим спектром музичко-реторичких поступака. Слављење врлина наглашено је померањем *mediuma* на текст *gaude gloriosa* (радуј се, славна). То је постигнуто темом заснованој на узлазно разложеном сазвуку са великом терцом у основи, којом се реферише на осму фразу изворног напева, затим пунктираним ритмом и коначно заодавањем речи *gloriosa* (т. 68–78) и *speciosa* (/од свих/ лепша; т. 78–87) елаборираним, покретљивим и украшеним мелодијама, што указује на примену декоративнијих музичко-реторичких поступака. Концепт *elocutio* је такође основ за две теме у оквиру фигуре *metalepsis*, где су обе изникле из истог извора, при чему је једна елаборирана, док је друга задржала текстуру традиционалног кантуса фирмуса (од т. 66). Премда је униформност одраз Палестрининог мотетског стила, што се рефлектовало на текстурну и модалну хомогеност у овом мотету, у *mediumi* нису примењена прекорачења модалне октаве у горњој лаги деоница, чиме је звук „приземљен“.

Спој Маријиног земаљског аспекта и концепта посреднице у завршном делу мотета остварен је нијансирањем у примени музичко-реторичког оруђа са тежиштем на последњем стиху који чини поенту молитве. Док је текст *vale valde decora* (збогом, прелепа) озвучен узлазним реперкусијама, са нагласком на *valde decora* (прелепа) који је остварен *varietas* принципом и збијеним наступом гласова у имитацији (т. 91–94), у последњем стиху, *et pro nobis/ semper Christum exora* (за нас моли се пред Христом), претежу не само силазне реперкусије (т. 107–107, 111–112, 115–116, 119–120), већ је (поново) уведено прекорачење модалне октаве у горњој лаги (т. 101–106, 121, 123). Излазак из модалне октаве је нарочито интензиван на текст *et pro nobis* (т. 101–106), где су гранични тонови кантуса и алта, де₁ и ге₁, иницијалиси имитација, уз наглашену двослојност у анафори (*anaphora*), чиме је отелотворен вапај верника. Мотив посреднице додатно је ојачан не само силазним реперкусијама, које најјачи интензитет достижу у

збијеном временском растојању од две метричке јединице (т. 115–116), већ и понављањем последњих речи, чак четири пута, што је сваки пут остварено катабазичном темом (од т. 107, 110, 115, 119) и истицањем Христовог имена помоћу дужих нотних вредности (т. 103–105, 106–107, 108–109, 111–112).

Према томе, у фокусу Палестринине интерпретације је концепт посреднице отелотворен кроз говорнички *етос*, што се може препознати не само из поступака описаних у *finisu* мотета, већ и из двослојности хорског састава мотета у којем се најнижи алт издваја спрема три кантуса. То је потврђено неуобичајеним беницијалисом у алту како на почетку првог, тако и на почетку другог дела мотета (т. 1, т. 66).³⁹⁷ Ако је алт „глас народа“ (*vox populi*), према томе, верника који усрдно моле, онда три кантуса указују на троделни посреднички ланац ка Богу, о чему је још Свети Бернард из Сијене (Bernardino da Siena, 1380 – 1444) рекао следеће: „Свака милост која је подарена овом свету долази до нас кроз три фазе. Она [милост] је пренета од Бога Христу, од Христа Девици Марији и од Девице Марије – нама.“³⁹⁸ Иако композитор има у виду обе Маријине природе, које ставља наредом, било већ поменути контрапунктским одмеравањем тема у *anabasis-catabasis* кретању пред крај првог дела мотета, било фигуром *metalepsis* на почетку другог дела мотета, кључни аргумент за њену улогу посреднице налази се у божанској природи, баш као што четвороглас високих деоница ствара ефекат небеског хора (*choregos*) на нивоу мотета.

4. *Ave regina coelorum* мотети: Еквилибријум божанске и људске природе Марије спрема концепта *Mediatrix*

д. Орландо ди Ласо, *Ave regina coelorum* (à 4)

Четворогласни слободни мотет *Ave regina coelorum* Орланда ди Ласа,³⁹⁹ први пут је објављен постхумно у великој антологији дѐла овог композитора под

³⁹⁷ Појава тона бе као иницијалиса може се објаснити Царлиновом аритметичком поделом октаве на тетракорд и пентакорд. У случају овог мотета, аритметичка подела опсега алта гласи еф-бе-еф₁ (*Осн. харм. IV.9*). Zarlino, *On the Modes*, 35–36.

³⁹⁸ Paul Haffner, *The Mystery of Mary* (Chicago: Liturgy Training Publications, 2004), 259.

³⁹⁹ Ноте се налазе у прилогу 9.

називом *Magnum opus musicum* (München, 1604), где се нашао међу сто штампаних четворогласних мотета.

Мотет је компонован за стандардни четворогласни хорски састав у *cantus durus* систему за средње c_1 кључеве ($c_1 - c_3 - c_4 - F_4$) и са ге-финалисом, што, судећи према према тонском типу (*cantus durus* – $c_1 - G$) и опсезима алта ($g - g_1$) и баса ($G - b$), указује на хипомиксолидијски модус, којем су теоретичари XVI века приписивали умирујући ефекат и неретко побожан тон, те га је и сам Царлино сматрао „погодним за преклињање Божије милости“. ⁴⁰⁰ Одабир примарних каденционих тонова током мотета на ге, це и де финалисима указује на утицај средњевековне модалне теорије јер се користи финалисом и доминантама миксолидијског модалног пара упркос Царлиновој теорији по којој се примарни каденциони тонови налазе увек на трећем и петом тону модуса. ⁴⁰¹ Интересантно је да је овај тонски тип веома ретко заступљен међу *Ave regina coelorum* мотетима, док га је сам Ласо, супротно томе, фаворизовао јер је компоновао најмање два своја мотета са таквим модалним карактеристикама. ⁴⁰²

Премда је композитор изабрао нижу постуру хора за озвучавање (текстуалног) мотива краљице неба, у *exordium* доминира спор, свечани тон захваљујући дугим нотама, већим делом у семибревисима и бревисима, нарочито у тенору и басу, затим задржицама у којима је, понекад, трајање дисонанце продужено (т. 3–4, 4–5), ⁴⁰³ али и поставци целокупног увода на претежно *durum* сазвучима у вертикали, те можемо закључити да је употреба велике терце у експресивне сврхе утицала и на одабир модуса са великом терцом изнад финалиса. Међутим, експресивна функција велике терце у миксолидијском модусу у вертикалном звучању узрокује и повремену појаву снизилице бе, што резултира специфичном звучном осцилацијом између тврдог и меког хексакорда указујући тиме на Маријине две природе.

⁴⁰⁰ Zarlino, *On the Modes*, 74.

⁴⁰¹ Исто, 55. Царлиновој теорији се може ставити практична замерка у погледу каденционих тонова у миксолидијском модусу, а тиче се немогућности изградње каденце на ха-финалису у дијатонском генусу, који је заступао и фаворизовао овај теоретичар.

⁴⁰² Поред наведеног четворогласног ту је и Ласов трогласни мотет *Ave regina coelorum*. Оба мотета су слободна.

⁴⁰³ Реч је о квати која се истовремено налази на припреми и наступу задржице, појави која се данас назива „консонантном кватром“. Њој непосредно претходи тзв. „акорд са квинтом и секстом“, који се заснива на дисонантној задржици (2-3 или 7-6) у деоницама од којих ниједна није звучно најнижа. Тако је ефекат дисонанце, премда наизменично, у овом случају још више продужен.

Двојство назначено у *exordium* наставља се раслојавањем у *medium*. С једне стране, цитирање почетка друге маријанске антифоне, *Salve Regina*, на реч *salve*, на традиционалан начин у дужим нотама, јесте поступак који Ласо често примењује у *Ave regina coelorum* мотетима, стварајући алузију на текстуални мотив краљице неба. Музички цитат се, у овом мотету, налази у деоници баса као појединачан наступ, на тоновима чији солмизациони слогови прочитани у тврдом хексакорду одговарају солмизационим слоговима с почетка антифоне (т. 12–14, *LU* 276). С друге стране, на *salve*- цитат у басу композитор суперпонира фигуру *circulatio* уз хоризонталну текстуалну слојевитост (*simplex vs diminutis*), чиме се музички отелотворују Маријина божанска и људска природа, јер она је милосрдна „краљица неба“ (*Salve Regina*) и „свети корен“ (*salve radix sancta*). Увођењем мотива богомајке која рађа „свети плод“ (Христа) на почетку *medium*, композитор доводи до новог двојства на текст *ex qua mundo lux est orta* (што свету даде светлост). Фигуром *metalepsis*, дакле, истовременим излагањем две теме, а потом и одговором на горњој октави (т. 16–18), музички се утемељује богородитељска веза Марије са Христом. Слављење њене земаљске природе и девичанских врлина поткрепљено је пунктираним ритмом и паралелним децимама (т. 20), те кулминацијом на текст *super omnes speciosa* (од свих лепша; кантус, т. 27), уз наглашену декоративност каденце (*pleonasmus*, т. 27–29), премда није егзалтирано судећи по појави снизилица (т. 20, 22) и терцно силазној фигури *paronomasia* у кантусу (т. 22–24).

У завршном делу (од т. 29), поента је уведена нарочитом четворогласном секвентном текстуалном са „оквиром“ у паралелним децимама резултирајући катабазичним *gradation*, али и *fugom realis ad minimam* у силазној реперкусији (т. 29–33),⁴⁰⁴ и подржана је генералним ходом узлазно (*anabasis*, т. 33–40), а потом силазно (*catabasis*, т. 41–45), те музичком поделом последњег стиха којим се акцентује Христ (*et pro nobis seper/ Christum exora*), што је подржано

⁴⁰⁴ Четворогласна поставка у којој се спољашњи гласови крећу у паралелним децимама, али и у другим интервалима или њиховој комбинацији, заступљена је у инструкцијама за компоновање италијанског теоретичара Пјетра Ђеронеа (Pietro Cerone, 1566–1625). Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 237.

Иако изгледа упрошћено и школски, Ласо је своју окосницу украсио како хоризонтално (*diminutis* у тенору), тако и вертикално (збијеном имитацијом *ad minimam*).

повисилицама и задржицом дужег трајања (*sincopa maggiore*; алт, т. 40–41), остварујући, тако, концепт посреднице.

Иако је тежиште остварено на поенти текста у завршном делу мотета, Ласо га брижљиво изграђује успостављањем равнотеже између Маријине две природе. Тако је умереност у озвучавању њене божанске природе у *exordium* у еквилибријуму са суздржаним тоном којим се славе маријанске врлине (од т. 20), уз спој *circulatio – salve* и двојство између тврдог и меког хексакорда, како на почетку мотета, тако и у самој каденци. Међутим, одабиром средњих кључева и повремено ниском постуром хора (нпр. т. 16, т. 33), потом применом дисонанци продуженог трајања, катабазичног *gradatio* и снизилица током мотета, уз евокацију фригијско-еолске сфере са тежиштем на *varietas* у завршном делу мотета (т. 33, 36), указују на *pietas* којим се изражава не само поштовање и побожност, већ и понизност зарад благог поступања. Јер, како је објаснио и сам Аристотел, благо се поступа „према онима који (...) за нешто понизно моле и траже, јер се граде нижим.“ (*Рет.*, 1380а)

ђ. Орландо ди Ласо, *Ave regina coelorum* (à 5)

У опсежној, постхумно објављеној антологији дѐла овог композитора под називом *Magnum opus musicum* (München, 1604), којом је обухваћено сто шездесет седам петогласних мотета, односно пет стотина шеснаест мотета почев од двогласа до дванаестогласа, први пут је штампан петогласни слободни мотет *Ave regina coelorum*.⁴⁰⁵

Компонован је за високе (*chiavette*) ге₂ кључеве са удвојеном највишом деоницом (g₂ – g₂ – c₂ – c₃ – c₄), у *cantus durus* систему на а-финалису. Судећи према тонском типу (*cantus durus* – g₂ – А), опсегу тенора (а – а₁), као и синтаксички значајним каденционим тоновима на ла-, ми- и ре-финалисима, композитор се у процесу инвенције определио за еолски модус (*tonus peregrinus*). Имајући у виду двоструку поделу ла-ла октаве на ла-ми-ла и ла-ре-ла, Јоханес Нуцијус (Johannes Nucius, 1556–1620) је описао овај модус као „чист, умерен и

⁴⁰⁵ Ноте се налазе у прилогу 10.

чудесно благ са угодном озбиљношћу“.⁴⁰⁶ Ако је умереност и озбиљност одлика еолског модуса, онда је удвајањем највише деонице и високим кључевима карактеристичним за еолски модус, уз примену повисилица током мотета, композитор већ у предкомпозиционом процесу отворио простор за остваривање како говорничког *etosa*, тако и *patosa*.

Као реторички гест Ласо је преуредио диспозицију текста померањем *mediuma* на пети стих (*gaude gloriosa*, т. 15) и *finisa* на последњи стих (*et pro nobis*, т. 29). Тако су у *exordiumu* обједињени мотиви краљице неба и богородитељке, *medium* се темељи на мотивима заснованим на Маријиној земаљској природи, док се *finisom* акцентује мотив посреднице који чини срж поенте текста.

Прва два мотивски обједињена стиха *exordiuma* (*Ave Regina coelorum/ Ave Domina angelorum*) остварена су кроз осећање *admiratio* применом повисилица, сазвука са великом терцом, белих нота и дисонантних задржица, чему је допринео одабир модуса и високих кључева (т. 1–8). На мотив богородитељке у трећем и четвртном стиху (*salve radix sancta/ ex qua mundo lux est orta*) композитор одбацује експресивну функцију велике терце у вертикали, али другим музичко-реторичким оруђем остварује везу са мотивом краљице неба и посреднице. Тако је *salve*-цитатом изложеним у басу на тоновима чији солмизациони слогови, ла-сол-ла-ре, одговарају почетку антифоне *Salve Regina*,⁴⁰⁷ остварена веза са мотивом Маријине божанске природе (т. 8–10), док је имитацијом на прими између две највише деонице у оквиру анафоре (*anaphora*, т. 12–13), на текст *ex qua mundo lux est orta* ([она] што свету даде светлост), наговештена Маријина посредничка улога.

Концепт Маријине људске природе у *mediumu* заоденут је другачијим, можемо рећи живописнијим музичко-реторичким оруђем у односу на *exordium*. Слављење девичанских врлина подржано је пунктираним ритмом у *fuga realis* текстури, затим мелодијама силазне полукружне грађе (*circulo mezzo*) уређеним катабазичним *gradatio*-ходом који је заснован на садејству принципа *varietas* и *redictae/pertinacie* (*paranomasia*, *synonimia*, *repetitio*), и коначно паралелним децимама (т. 15–19). Оваплоћење маријанских врлина (*gloriosa*, *speciosa*, *decora*)

⁴⁰⁶ Johannes Nucius, *Musica poeticae*, 1613. Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 219.

⁴⁰⁷ Ласо користи *salve*-цитат и у другим *Ave regina coelorum* мотетима, али у другачијем музичком контексту. У четворогласном мотету цитат је наслојен фигуром *circulatio*, док је у шестогласном мотету „расејан“ *vagans* принципом (прилози 7 и 9).

остварено је мелодијским фигурама *exclamatio* (т. 20–21, 23–24, 27) и *pleonasmus* (т. 20–21). Према томе, од *exordiuma* до *mediuma* није промењен стил, већ музичко оруђе у оквиру њега, те је тежиште померено од експресивног ка репрезентационом оруђу, што је убедљиво истакло оба аспекта Марије, успостављајући, тако, равнотежу у њиховом музичком уобличавању.

Ако је скуп средстава окупљен око експресивне функције велике терце обележио божанску природу Марије у *exordiumu*, а живописност фигура репетиције и покрета њену људску природу у *mediumu*, онда се музичким језиком у *finisu* остварује хијастичка мотивска концепција небеско-земаљско-небеско.⁴⁰⁸ Последњи стих је, према примени контрапунктског оруђа, подељен на две целине. Први део текста, *et pro nobis semper* (и моли се за нас увек), темељи се на имитацији са две теме (*metalepsis*, од т. 29), претежно на интервалима приме и октаве, што подупире молитвени чин верника пред божијом заступницом. Међутим, интервалима мале секунде и мале терце на почецима тема и вертикалним сазвучјима заснованим претежно на малој терци, уз дисонантне задржице (т. 31, 35) отелотворује се *miseratio* (т. 29–35), којим се исказују осећаји јада, жалости и несрећности у потрази за самилошћу. Ипак, мотет завршава у позитивном контексту. Другим делом текста, *Christum exora* ([моли се...] пред Христом), који је заоденут не само вертикалним сазвучјима заснованим на великој терци, према томе, интервалом супротног експресивног значења, већ и истицањем Христовог имена применом повисилица, дужих нотних вредности или репетицијом тона (т. 36–38), остварује се повратак на осећање *admiratio* којим је мотет започео.

Према томе, композитор оживљава концепт посреднице најављен анафором (*anaphora*, т. 12) и употпуњен фигуром *metalepsis* (т. 29), те га аргументује како подупирањем маријанских врлина и истицањем равнотеже између њене две природе, тако и осећањем *miseratio*. Међутим, наспрам апострофиране понизности верника који скрушено моле за милост, стоји Маријина заштитничка, узвишена природа отелотворена осећањем *admiratio*,

⁴⁰⁸ Термин „хијастичка структура“ аналоган је значењу речи „хијазам“ (грч. *chiasmus* према грчком слову „хи“, који има облик крста), коју Клајн и Шипка објашњавају као „појаву у песништву“ где се „два пара речи или израза не понављају истим редом, него се други наводи у обрнутом реду према првоме, АБ-БА.“ Наведено према: Клајн и Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, 1399.

којим се остварује не само говорничка убедљивост, већ се њиме надграђује и сам концепт *mediatrix*.

е. Карло Ђезуалдо да Веноза, *Ave regina coelorum* (à 5)

Петогласни слободни мотет Карла Ђезуалда да Венозе (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566–1613),⁴⁰⁹ објављен је 1603. године у првој свесци петогласних мотета (*Sacrarum cantionum quinque vocibus Liber primus*, Napoli). Компонован је у *cantus durus* систему за средње кључеве са удвојеном деоницом тенора ($c_1 - c_3 - c_4 - c_4 - F_4$), и де-финалисом, што, уз опсеге деоница, нарочито кантуса ($d_1 - e_2$), указује на дорски модус. Иако је у питању модус којем припада и једна од верзија напева *Ave regina coelorum* (LU 1864), у мотету се не могу препознати мелодијске сличности са наведеном антифоном.⁴¹⁰ Одабир дорског модуса пре је у сагласности са екстрамузичким конотацијама које су приписиване овом модусу, али не према античким или средњовековним теоријама о модалном етосу, већ оним које су настале из пера теоретичара у складу са композиционом праксом XVI века. Један од њих је Царлино који је, као врло утицајан теоретичар али и композитор друге половине XVI века, описао дорски модус као „религиозан и донекле тужан“ истичући да је „најбоље да се користи на речи које обилују озбиљношћу, и на оне [речи] које се баве узвишеним и просветљујућим стварима“ (*Осн. харм.* IV.19),⁴¹¹ што указује да је Ђезуалдо већ самим избором модуса са малом терцом изнад финалиса најавио ново осветљење у интерпретацији маријанског текста.

На нивоу музичке диспозиције мотета композитор је, спрам текста, начинио потпуну реорганизацију. Јасним каденцама и/или јукстапозицијом (надовезивањем) суседних делова, паузама и променама текстуре, *medium* је измештен на текст *gaude gloriosa* (т. 29), истичући тиме људске, овоземаљске

⁴⁰⁹ Ноте се налазе у прилогу 11.

⁴¹⁰ Такав податак наводи и Глен Воткинс (Glenn Watkins, *Gesualdo: The Man and His Music* (Oxford University Press, London, 1973, 257). Осим тога, поменути антифона садржи измењену, језгровитију верзију текста, познату као *Ave regina... mater regis*, којом се Ђезуалдо такође није користио у овом мотету.

⁴¹¹ Zarlino, *On the Modes*, 58.

квалитете Марије, док је *finis* успостављен на текст *et pro nobis*, дакле на последњем стиху (т. 46), чиме је тежиште постављено у саму поенту текста.

У јеку вишедеценијских окршаја између заговорника прве и друге праксе, Ђезуалдо компонује мотет којим се демонстрира примена средстава једног и другог стила у реторичке сврхе. *Exordium* (т. 1–29) се заснива на мотетском стилу с обзиром на начин обликовања имитација, ритам, традиционалан третман дисонанци и конфигурацију мелодија. Међутим, он је „обојен“ одликама које карактеришу Ђезуалдов лични стил, а тичу се одсуства јасних каденци, непоштовања синтаксичке структуре текста и честог *varietas* принципа у имитационим почецима. Тако је први дистих, *Ave Regina coelorum/ Ave Domina angelorum*, који почива на синтаксичком принципу паратаксе, музички обједињен применом наведених поступака. Још је упечатљивији спој прва два дистиха (*Ave Regina coelorum/ Ave Domina angelorum// Salve radix sancta/ Ex qua mundo lux est orta*), који доносе различите маријанске мотиве краљице неба и богородитељке, што је постигнуто не само одсуством музичких цезура, дакле, каденци, јасних имитационих почетака, пауза и промена текстуре, већ и истовременим звучањем другог и трећег стиха уз увођење *be* чиме се поступак додатно наглашава (т. 16–19). Стилска хомогеност *exordiuma*, уз минималну примену контрапунктских поступака са граматичком функцијом, и наслојавање мотивски различитих стихова указују на еквилибријум небеских и земаљских маријанских квалитета.

Medium (т. 29–46) контрастира мадригалистичким стилем, што се огледа у наизменичној примени *gravità* и *piacevolezza* текстура. Шта више, такви текстурни контрасти остварени су динамично, увек унутар стихова на цезурама. Спрам мотивског јединства у тексту, поступак обезбеђује не само његову већу јасноћу, већ се њиме истичу поједине речи – *gloriosa*, *speciosa*, *valde decora* – којима се потенцирају маријанске врлине. Поменуте речи додатно су истакнуте како већим мелодијским скоком (*gloriosa*, т. 30–32), полукружном фигуром покрета уз примену индиректне хроматике (*speciosa*, т. 35–37), или бржом, дактилском декламацијом текста (*valde decora*, т. 43–46), уз ход од снизилица ка

повисилицама уведен преко *gravità* текстуре засноване на звучностима са великом терцом (т. 39–43),⁴¹² чиме се подвлачи Маријина људска природа.

Ако је део стиха који претходи завршном делу мотета заснован на експресивној функцији велике терце у вертикалном звучању, онда *finis* контрастира активирањем малих интервала у линеарној грађи деоница у експресивне сврхе. Према томе, применом претежно малих и чистих мелодијских интервала (мале секунде, мале терце, чисте кварте и чисте квинте), прво узлазно уз више пролазних дисонанци у трајању миниме и семиминиме (*et pro nobis*, т. 46–50), а потом силазно уз дисонантне задржице, директну хроматику и примену повисилица (*semper Christum exora*, т. 50–60), Ђезуалдо не само да употпуњује равнотежу између небеског и земаљског аспекта Марије или заокружује поступак стидљиво најављен малим секундама и терцама у грађи теме с почетка мотета, већ остварује стилску градацију ка поенти текста, од мотетског преко мадригалистичког до личног стила. Ако се мотетским, ученим, дакле, еклезијастичким стилем у *exordium* подупире Маријина божанска природа, а мадригалистичким, световним стилем њена људска природа, онда примена личног стила у *finisu* мотета не представља само померање стилских граница већ и интерпретативног односа према тексту. Одабир модуса са малом терцом изнад финалиса добио је пуну практичну верификацију у завршном делу мотета, чинећи основу за музичке поступке којима се отелотворује *tristitia* (туга, жалост), што указује на необичан заокрет настао премештањем тежишта са Марије на вернике, коју понизно и покајнички моле за милост.

⁴¹² Појам обртаја акорда није био познат у теорији XVI века, а сазвучи су тумачени према вертикалној комбинацији интервала. Сетимо се да је Ђозефо Царлино (III.60) предност дао управо оним спојевима интервала у вертикали који у својој основи садрже велику терцу јер следе *senario*, а то су, савременим речником речено, дурски квинтакорд и молски сектакорд. Упореди: Zarlino, *The Art of Counterpoint*, 190–193.

5. Концепт *Mediatrix* као спона између Марије и Христа: Адријан Виларт, *Ave regina coelorum, mater regis angelorum* (à 4)

У ренесансној вокалној традицији заступљен је и мање распрострањен маријански текст *Ave regina coelorum, mater regis angelorum*, који својим првим стихом упућује на текст чувене антифоне *Ave regina coelorum*.

текст:

превод:

exordium

*Ave Regina coelorum,
Mater Regis Angelorum
medium*

*Ave stella matutina,
Dux suavis et benigna.
O Maria, flos virginum
Velut rosa vel lilium*

finis

*Funde preces ad Dominum Filium
Pro salute fidelium.*

Здраво, Краљице небеска,
Мајко анђеоског Краља

Здраво јутарња звездо
Владарко умилна и добродушна.
О Маријо, цвете девичански
попут руже и љиљана.

Преplави молитвама Господа Сина
за спасење верника.

Реч је о химни у римованом дистиху са изосилабичким стихом у осмерцу и централном цезуром 4+4, изузев првог стиха (5+3), што ову варијанту маријанске антифоне, у поређењу са популарнијом и распрострањенијом верзијом *Ave regina coelorum, ave domina angelorum*, чини метрички компактнијом. Текст молитве – остварене у равни апострофе, обраћањем Марији као да је присутна – диспозиционо је размеђан поздравом *Ave* у анафори код увода и средишњег дела, док се *finis* издваја поентом карактеристичном за молитве, чиме се говор, од директног поздрава, преко прегршт маријанских атрибута до директне апелације за посредовањем, додатно оживљава.

У првом дистиху, *Ave regina coelorum, mater regis angelorum*, поред поздрава, назначена су два маријанска мотива, небески и земаљски, мотив Марије као „краљице неба“ али и као „мајке анђеоског краља“, богородитељке, односно, мајке Христове, што чини нарочит иницијални спој са заокретом ка мотиву Христа. Овај мотив је потврђен већ на почетку *mediuma*, стихом *ave stella matutina* (здраво јутарња звездо), којом се упућује на божанску светлост, односно, на самог Христа, баш као што су благовести о Христовом рођењу праћене звездом. Шта више, мотив Христа се овде не завршава већ ће се у поенти показати као значајан

у споју са маријанским мотивом посреднице, што је наговештено већ у другом делу истог дистиха, *dux suavis et benigna* (владарко умилна и добродушна). У трећем дистиху *O Maria, flos virginum, velut rosa vel liliun* (О Маријо, цвете девичански, попут руже и љиљана), екскламацијом, фиксном метафором у апозицији и поређењем, истакнут је мотив вечног девичанства, што са етичке позиције учвршћује Маријину улогу посреднице. Наиме, иако је поента у Христовој божанској страни, јер он је тај ко је најближи Оцу, у последњем дистиху Адријан Виларт је користио измењену традиционалну грегоријанску поставку текста и тиме је додатно нијансирао. Тако је стих *funde preces ad Dominum* („преплави молитвама Господа“), измењен у *funde preces ad Filium* („преплави молитвама Сина“), чиме се не умањује Христова божанска страна, већ се речју „Син“ јача његова присност са Маријом, јер она је богомајка али и милосрдна посредница којој се, са молбом да благонаклоно посредује, молитвом обраћају верници. Према томе, ова језгровита лирска форма у римованом дистиху показује не само богатство маријанских мотива и њихову динамичност, испреплетаност земаљских и небеских аспеката, већ и обогаћење, које у овом тексту поред латентне, имплицитне вредности постаје и експлицитно.

Вилартов четворогласни мотет *Ave regina coelorum, mater regis angelorum* објављен у другој књизи четворогласних мотета (*Motetorum IV vocum liber secundus*, Venice, 1539),⁴¹³ компонован је у *cantus durus* систему и средњим кључевима (с₁ – с₃ – с₄ – F₄) са завршним сазвуком на а.⁴¹⁴ По пореклу текста припада антифона-мотетима, док је по грађи канонски мотет са двогласним интервал-канонем у вишим деоницама (на доњој квинти, на растојању од два бревиса) уз два неканонска гласа. Мелодија антифоне *Ave regina coelorum, mater regis angelorum*, у дорском модусу (LU 1864), није нашла место у Вилартовом мотету како у погледу модуса, тако и по мелодијској грађи.

Структура римованог дистиха није промакла Виларту. Он га музички уобличава већ у канонској пропости (суперијус) тако што две суседне фразе, које чине дистих, увек изграђује користећи се палилогијом (*palilogia*, мелодијско понављање на истој тонској висини у истом гласу), синонимијом (*synonimia*,

⁴¹³ Ноте се налазе у прилогу 12.

⁴¹⁴ Подаци о типовима кључева наведени су према: Adriaen Willaert foundation VZW, <http://adriaenwillaert.be/ned/330_399_oeuvre/oeuvre_lijst_alfabetisch_a.htm> [приступљено 20. септембра 2016. године]

понављање мелодијске идеје на различитим тоновима у истом гласу) и параномазијом (*paronomasia*, измењено понављање). Као резултат произилазе мелодијски сличне теме у суседним стиховима (први дистих: т. 1, т. 10; други дистих: т. 16, т. 23 чак у вештачкој имитацији на два текста *ave stella/dux suavis* /т. 22–24/; трећи дистих: т. 36, т. 44; четврти дистих: т. 48, т. 55) демонстрирајући, не само субординацију у сваком дистиху, већ и Царлинов контрапунктски принцип *pertinacie* уважавајући реторички концепт *varietas*, како линеарно у изградњи канонске пропосте, тако и у вертикали применом синтаксичке имитације. (Пример 20)

Пример 20: Поређење тема у оквиру дистиха

(а) Први дистих (тенор, т. 1–6; суперијус, т. 10–15)

A - ve Re - gi - na cae - lo - rum Ma - ter re - gis an - ge - lo - rum

(б) Други дистих (бас, т. 16–22; суперијус, т. 25–30)

A - ve ste - la ma - tu - ti - na dux su - a - vis et be - ni - gna

(в) Трећи дистих (тенор, т. 36–40; суперијус, т. 44–48)

O Ma - ri - a flos vir - gi - num vel - ut ro - sa vel li - li - um

(г) Четврти дистих (суперијус, т. 50–54; суперијус, т. 55–59)

Fun - de pre ces ad Fi - li - um pro sa - lu - te Fi - de - li - um

Основна недоумица тиче се модуса који варира између *a* и *e* финалиса.⁴¹⁵ А-модус би могао да се установи с обзиром на завршни сазвук, евентуално,

⁴¹⁵ У случају Вилартовог мотета боље је говорити о *e* и *a* модусима, а не о фригијском и еолском модусу, с обзиром на годину штампања мотета (1539) када је на снази еклезијастички осмоделни

тонски тип *cantus durus* – c_1 – A, почетну имитацију у канонском слоју на *ми* и *ла* иницијалисима (од т. 5), те појаву примарних и секундарних каденци током мотета на *а* (т. 40, т. 70 децептивна), *е* (т. 25 прекинута, т. 30 прекинута са силазним квартним скоком у басу, т. 68 са силазним квартним скоком у басу) и *це* (т. 63). Међутим, иницијална имитација исто тако саджи и елементе е-модуса (си-ми, тенор, т. 1–3), док су каденциони тонови на *а*, *е* и *це* уобичајени како за а-модус тако и за е-модус. Шта више, Виларт се користи оним типом е-каденце која се заснива на ре-ла скоку у звучно најнижој деоници (т. 30, т. 68). Иако би је данас назвали каденцом на *а*, Бернард Мајер је указао на чињеницу да су ренесансни теоретичари током прве половине XVI века такву каденцу називали управо миклаузулом (*clausula in mi*).⁴¹⁶ На блискост *а* и *е* финалиса, која је изнедрена пре свега из парадокса осмоделног модалног система, указао је и Харолд Пауерс. Анализирајући збирке композиција класификоване према осмоделном модалном систему, утврдио је да се тонски тип *cantus durus* – c_1 – A непогрешиво налази међу композицијама које припадају фригијском модалном пару, односно трећем и четвртом модусу.⁴¹⁷ О вези фригијског са еолским модусом сведочи и Царлино рекавши следеће:

Уколико трећи [фригијски] модус није помешан са деветим [еолским], (...) његова хармонија ће бити некако тешка, али [трећи модус може бити] омекшан квинтом деветог модуса [ла-ми] и каденцом на тону *а*, што се често користи... Постоји велика сагласност између трећег и деветог модуса јер је за оба модуса карактеристична (...) кварта [ми-ла]... (*Осн. хар.* IV.20: 63–64) (прим. С. Б.)

Према томе, Вилартова композиција се темељи на традицији *е-а* модалног двојства и њеној спрези са фригијским модусом у оквиру осмоделног модалног система, коју је забележио Царлино неколико деценија након објављивања мотета, а потврдио Харолд Пауерс кроз тонски тип *cantus durus* – c_1 – A.

модални систем по којем су композиције на *а* припадале „транспонованим“ модусима. Шта више, а-модус не треба да се тумачи засебно већ, као што ћемо видети, у спрези са е-модусом.

⁴¹⁶ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 96–97. Такође, видети прилог 2.

⁴¹⁷ У збиркама насталим током друге половине XVI века, где су композиције класификоване на основу еклезијастичког осмоделног система, а не Глареанусовог дванаестмодалног система, композиције на *а* и *це* финалним сазвучима спорадично су приписиване разним модусима. Међутим, интересно је да је поменути тонски тип, *cantus durus* – c_1 – A, груписан међу композиције у трећем или четвртом модусу, док је њему најближи тонски тип у високим кључевима, *cantus durus* – g_2 – A, уочљиво изостајао из модално уређених збирки све до 1582. године, а након тог времена био би чудесно позициониран као седми модус, најављујући девети модус или *tonus peregrinus*. Powers, „Tonal Types and Modal Categories“, 463–465.

Још једна битна чињеница говори о важности спреге *a* и *e* модуса у овој композицији, а то је модална анализа структурног гласа или, послужимо се речима Тинкториса, *fundamentum totius relationis*,⁴¹⁸ који у овом мотету свакако није тенор већ, у првом реду, канонска пропоста у сопрану, чији је иницијалис (т. 5) и финалис (т. 68) управо тон *e*. На финалису канонске пропосте Виларт компонује каденцу са силазним квартним скоком у басу (т. 68), након које следи додаток на канонској коди. Међутим, канонска пропоста не функционише сама као структурни глас, без обзира на скривени запис канона који је регулисан канонским упутством,⁴¹⁹ већ управо ту функцију има двогласни канонски слој, сопран и алт, који је, захваљујући респости на доњој квинти, омеђан иницијалисом и финалисом на тону *a*.

Модална двосмисленост мотета, остварена двојством *e* и *a* модуса, успостављена је од самог *exordiuma*, где се ниски неканонски гласови (од т. 1, тенор-бас) на си-ми иницијалисима (*fuga realis*) надграђују канонским слојем у вишим деоницама на ми-ла иницијалисима (*fuga imaginaria*). Анабазично грађена тема, увек идентичног интервалског састава – са малом терцом и великом секундом – у дужим белим нотама, одаје свечани карактер текста којим се поздравља небеска краљица (*Ave regina coelorum*). Виларт избегава било какву каденцу и тако надовезује следећи стих *mater regis angelorum*, где је сличном анабазичном темом (мала терца, велика секунда) прозборио о мајци анђеоског краља на ми-ла-ми иницијалисима (од т. 10, *proposta-risposta*-тенор). Ово указује на *a*-модус, односно модус канонске респосте, који је у пуној вертикали прозвучао са појавом христолошког мотива „анђеоског краља.“ У првом дистиху *mediuma*, иницијалисима ла-ми-ла-ре (од т. 16, бас-тенор-*proposta-risposta*), те терцно силазном темом на поздрав „здраво јутарња звездо“ (*ave stella matutina*), на установљени *a*-модус наслојава се де-модус. Ипак, сталним избегавањем каденци (т. 21–22, де-избегнута, т. 24–25 е-прекинута; т. 29–30, е-са силазним квартним скоком у басу, прекинута; т. 33–34 и т. 35–36, де-прекинута), те спојем (сличних) тема претходног са следећим стихом, *dux suavis et benigna* („владарко умилна и

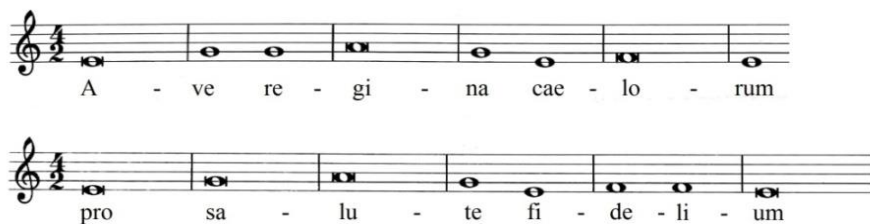
⁴¹⁸ Наведено према: Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 266.

⁴¹⁹ Канонско упутство гласи: *Canon duorum temporum fuga in subdiapente*. Наведено према: Adriaen Willaert foundation VZW, <http://adriaenwillaert.be/ned/330_399_oeuvre/oeuvre_lijst_alfabetisch_a.htm> [приступљено 20. септембра 2016. године]

добродушна“), у вештачкој имитацији (т. 22–24), не само да музички уобличава субординацију стихова, већ се на христолошки мотив наслојава, надграђује и модално потцртава мотив маријанског милосрђа, *miser cordia*, чинећи тако језгро ове молитве. То је подржано троструким понављањем речи „добродушна“ у свим деоницама (*et benigna*, т. 28–38), чиме се истиче врлина која краси Марију као посредницу. Баш као што је успостављено двојство *e* и *a*-модуса, тако је од т. 36 установљена нова флукуација између *de* и *ge*-модуса. Трећи дистих, *O Maria flos virginum, velut rosa vel lilium* („О Маријо, цвете девичански, попут руже и љиљана“), започет темом наизглед троделне ритмичке грађе у трогласној текстури на ре-ре-сол иницијалисима (од т. 36, тенор-*proposta-risposta*), те каденцама на *ge* (т. 37–38, избегнута каденца услед измењене *basizans* формуле; т. 49–50, трогласна каденца), *de* (т. 47–48, дечептивна) и *a* (т. 39–40), потврђује нови *commixtio modi*. Модални пар је поткрепљен и мелодијом баса (т. 42–47), односно њеним кључним тоновима – иницијалним скоком ре-сол, ла-врхунцем и ре-финалисом – која је изграђена фигуром *palilogia* на текст оба стиха, те представља спону међу стиховима дистиха, како модалну, тако текстуалну и мелодијску. Према томе, промена модуса, назнака троделног метра, претежно трогласна текстура уз басовску фигуру *palilogia*, музичка су средства којима је поткрепљен земаљски концепт девице. Томе ће уследити апелација, молба, дакле, сврха и циљ молитве, *funde preces ad Filium pro salute fidelium* („преплави молитвама Сина свога за спасење верника“), која је музички подељена на два дела. Први део (т. 48–63) реализован је троделним, савршеним метром (*tempus perfectum*) са покретљивијим пулсом у минимама, чиме се поента молитве, која је овде с разлогом изложена у целини, поставља на виши ниво спрам осталих делова мотета у несавршеном метру. Основна музичка идеја којом се оживотворује молитвени гест верника јесте катабазичан ход, почев од највишег тона d_2 у канонској пропости (сопран, т. 50), те фигуре синонимије на силазној квати у истом гласу (т. 50–59) и преливања истог поступка у канонску рипосту (т. 52–61), до завршетка овог дела звучно ниском каденцом у це-јонском модусу (т. 63). Уследиће други, завршни део (од т. 63), на поновљен текст последњег стиха (*pro salute fidelium* /за спасење верника/), где се први пут тематски раслојавају канонски и неканонски слој у „металепси“ (*metalepsis*, имитациони наступ са две

теме), настављајући идеју катабазиса. Тако, ниски гласови доносе тему засновану на узлазном следу велике, а потом мале терце на до-сол иницијалисима (од т. 63, бас-тенор), која це-јонским модусом, покретљивијим деоницама и снизивицом (у тенору, т. 67) отелотворују понизан глас верника. У истом тренутку, канонске деонице испевавају божанску, свечану *Ave*-тему с почетка мотета такође на почетним ми-ла иницијалисима (од т. 63), али са завршним текстом, те се поред тематске и модалне двослојности истиче и контрапунктска: *simplex* спрам *diminutis*. (Пример 21)

Пример 21: Поређење иницијалне и финалне теме (суперијус, т. 5–10; суперијус, т. 63–68)



Од каденце на финалису канонске пропосте (т. 68), потврдиће се почетни ми-ла *commixtio*, нарочито ходом у деоници баса (т. 68–72, ла-ми, ми-...-ла) спуштајући се, коначно, у врло низак регистар А-е-а-сис₁.

Баш као што је текст маријанске молитве прожет христолошким мотивима, тако Вилартовим мотетом доминира двојство, било да су у питању е-а модуси, што ће бити очувано и приликом промене на ге-де *commixtio modi*, било да је реч о два слоја, канонском и неканонском, о две деонице у канону или о двослојној концепцији завршетка мотета (од т. 63). Ово двојство се не заснива на антитези њених елемената, већ се темељи на њиховој синтези. То потврђује не само теоријски верификована блискост е и а модуса и текстулна уједначеност канонских и неканонских деоница, већ и хијастичко уређење мотета у целини. Тако се анабазичном идејом почетка и катабазичном концепцијом краја, чије је „заокружење“ потврђено појавом иницијалне, *Ave*-теме (т. 1) на завршетку мотета (т. 63), указује на молитвени круг који чине верници, Марија и Христ, а који се затвара Христовом милошћу упућену верницима.

ШЕСТИ ДЕО

STABAT MATER И НОВЕ ПЕРСПЕКТИВЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МАРИЈИНОГ ЛАМЕНТА

6.1. Настанак, функција и анализа текста секвенце *Stabat mater*

Химну *Stabat mater*, посвећену туговању Марије, треба схватити у контексту побожности „Седам жалости Блажене Девике Марије“ (*Septem dolorum beatae Mariae Virginis*), којом се обједињују сећања на тужне догађаје у животу Марије.⁴²⁰ Ова побожност, оснажена нарастајућим маријанским култом током средњег века, почетком XV века изнедрила је празнике различитих назива – међу којима су „Туговање Блажене Девике Марије“ (*Lamentatio B. M. V.*) и „Блажена Девика Марија пред крстом“ (*B. M. V. sub pede Crucis*) – којима су се широм Европе обележавали тренуци Маријине жалости, са тежиштем на распећу и погребу њеног Сина.⁴²¹ Својеврсни пандан Жалостима јесу Радости Девике, средњовековна побожност ослоњена, нарочито међу фрањевцима, на седам догађаја.⁴²² У обе побожности, како примећује Виљем Елдерс, број седам симболички указује на Девицу Марију,⁴²³ према томе, на њену чистоту и невиност.

Сустрет традиције Седам жалости и секвенце *Stabat mater* (LU 1634v) забележен је у касном XV веку, са првим примером литургијске употребе овог напева у другом (хиподорском) модусу, у оквиру нове мисе за празник посвећен

⁴²⁰ То су Симеоново пророчанство којим је Марији наговештено страдање њеног тада тек рођеног сина, бекство Марије и Јосифа са дететом у Египат због претње да ће цар Ирод погубити малог Исуса као „новог јудејског цара“, тренутак када се Христ, као дванаестогодишњи дечак, изгубио оставши у храму у Јерусалиму, затим Маријин сустрет са мученим, изранављеним, трњем крунисаним Сином са крстом на леђима на путу до Голготе, њена патња док гледа Исусово распеће и скидање његовог мртвог тела с крста и, коначно, њена туга док посматра мртвог Сина у гробу. Наведено према: Frederick Holweck, „Feasts of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1912), XIV, <<http://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>> [приступљено 27. јула 2018. године]

⁴²¹ Исто.

⁴²² То су благовести које је Марија примила од Архангела Гаврила и њена посета рођаци Јелисавети где је Јелисавета назива Мајком Божијом, затим њена радост поводом рођења Сина и поклоњење три мудраца тек рођеном Христу, те њена срећа кад проналази изгубљеног Христа у храму, Христово васкрснуће и Маријино вазнесење на небо након земаљског живота. Наведено према: Willem Elders, *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance* (Leiden, New York, Köln: Brill, 1994), 156.

⁴²³ Исто.

Туговању Блажене Девике Марије. Средином XVI века Сабор у Тренту, напоредо са још 5000 секвенци, искључује *Stabat mater* из богослужбене употребе, да би 1727. године папа Бенедикт XIII поново оживео њену литургијску функцију на празник Седам жалости Блажене Девике Марије.⁴²⁴

Маријанска химна *Stabat mater* највероватније је настала у XIII веку, а међу могућим ауторима су Јакопоне да Тоди (*Jacopone da Todi*, око 1236–1306) и папа Иноћентије Трећи (1161–1216).⁴²⁵ Према запажању Дејвида Ротенберга, модерна мелодија је настала неколико векова након текста, те је, током XV и XVI века, *Stabat mater* пре свега била молитва придодата у часословима где је, уз друге молитве, намењена личној употреби верника неvezано за време и прилику. Стога је, закључује Ротенберг, као таква била најраспрострањенија.⁴²⁶ О томе сведоче и истоимени мотети Жоскена де Преа, Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине и Орланда ди Ласа, у којима се композитори служе искључиво текстом *Stabat mater*.

Реч је о средњеveковној религиозној тужбалици од двадесет римованих терцина (aab), трохејске метрике у хетеросилабичкој грађи (осмерац-осмерац-седмерац). Можемо рећи да се терцинама симболички упућује на три ипостаси у хришћанском поимању Бога, односно на Свету Тројицу – Оца, Сина и Светога духа.⁴²⁷ Тиме се молитва оснажује учењем о Светој Тројици у оквиру симбола вере, који се у католичкој цркви заснива на двоструком исхођењу Светог духа, од Оца и од Сина (*Filioque*), Светог духа који изгони демоне, нечистоту и грех, усађујући истину и љубав.

⁴²⁴ Caldwell, John, „Stabat Mater“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XXIV, 234.

Празник Седам жалости се одржавао шесте седмице Васршњег поста пред празник Цвети и треће недеље у септембру.

⁴²⁵ Као аутори помињу се још и папа Гргур Велики (око 540–604), Свети Бернард из Клервоа (*Bernard de Fontaine, abbé de Clairvaux*, 1090–1153), затим Јоханес Фиданца односно Свети Бонавентура (*Johannes Fidanza/ Bonaventura*, око 1221–1274), папа Јован XXII (1249–1334) и папа Гргур XI (1331–1378). Hugh Henry, „Stabat Mater“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1912), XIV <<http://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm>> [приступљено 27. јула 2018. године]

⁴²⁶ Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 198–199.

⁴²⁷ Аналогну симболичку функцију имају и терцине у *Божанственој комедији* (*La Divina Commedia*, 1306–1321), поеми Дантеа Алигијерија (*Dante Alighieri*, 1265–1321). Уз то, на симболику броја три Данте упућује поделом поеме на три дела – Пакао, Рај и Чистилиште – са по тридесет три песме. Dragan Mraović, „Božanstvena komedija: Naslov, nastanak i osnovna struktura“, у: *Dante Alighieri, Božanstvena komedija*, превео Dragan Mraović (Beograd: Dereta, 2013), 15.

текст

превод

- (1) Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.
- (2) Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransiuit gladius.
- (3) O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.
- (4) Quae maerebat et dolebat
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas inclyti.
- (5) Quis est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
- (6) Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum filio?
- (7) Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
- (8) Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.
- (9) Eia Mater, fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
- (10) Fac ut ardet cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complacem.
- (11) Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
- (12) Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.
- (13) Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
donec ego vixero.
- (1) Стајаше болна мајка
поред крста плачући
где јој Син беше распет,
- (2) чије срце што уздише,
жали и болује,
пробадаше мач.
- (3) О како тужна и јадна
беше она благословена,
Мајка Сина јединог,
- (4) која је туговала и боловала
и дрхтала када је видела
славног Сина мученог.
- (5) Који човек не би заплакао
када би Мајку Христову видео
у таквој патњи?
- (6) Ко не би жалио
видевши Свету Мајку како гледа
бол свог сина?
- (7) Због грехова њеног народа
видела је Исуса у мукама
и покороног бичем.
- (8) Видела је свог слатког сина
остављеног на умору
док испушта душу.
- (9) Ах, Мајко, извору љубави,
ја осећам силну бол,
учини да са тобом тугујем.
- (10) Учини да се моје срце распламти
љубећи Христа Бога
да га умилоствим.
- (11) Света Мајко, дозволи
да се ране распећа усаде
снажно у моје среце.
- (12) Да са твојим рањеним сином,
који за мене достојанствено страда,
могу да поделим бол.
- (13) Учини да искрено плачем с тобом,
оплакујући Разапетог,
докле год сам жив.

(14) <i>Juxta crucem tecum stare Te libenter sociare in planctu desidero.</i>	(14) Да пред крстом с тобом стојим, с радошћу да поделим туговање, то желим.
(15) <i>Virgo virginum praeclara Jam mihi non sis amara Fac me tecum plangere.</i>	(15) Пречиста девице над девицама, не буди огорчена на мене, учини да плачем с тобом.
(16) <i>Fac, ut portem Christi mortem Passionis ejus sortem Et plagas recolare.</i>	(16) Учини да носим Христову смрт, да делим његово страдање и сећам се његових рана.
(17) <i>Fac me plagis vulnerari Cruce hac inebriari Ob amorem Filii.</i>	(17) Учини ме ранама рањеним, крстом овим опијеним, због љубави према Сину.
(18) <i>Inflammatum et accensum Per te Virgo sim defensum In die judicii.</i>	(18) Ватреног и раздраживог ти ме, Девице, штитиш до судњег дана.
(19) <i>Fac me cruce custodiri Morte Christi praemuniri Confoveri gratia.</i>	(19) Учини да ме чува крст смрћу Христовом заштићен, обгрљен милошћу.
(20) <i>Quando corpus morietur Fac ut animae donetur Paradisi gloria.</i>	(20) Када тело умре, учини срцу да се преда слави Раја.
Amen.	Амин.

Текст *Stabat mater* чине два дела. Први део (строфе 1–8) се ослања на библијски наратив о Христовом распећу према Јеванђељу по Јовану, по којем Марија стоји на узножју крста, немо посматрајући распеће свог сина.⁴²⁸ У поетској форми, међутим, верник је тај који стоји са Маријом пред крстом, са њом посматра распетог Христа и саучествује у његовој муци и Маријиној патњи. Библијска прича је, према томе, посредована дескрипцијом верника у трећем лицу. Поетски језик је усмерен ка мноштву детаља што је остварено варирањем и репетицијом епитета и глагола који се тичу бола, плакања, уздаха, жалости, туге, јада и дрхтања, затим хомојотелеутоном (четврта строфа: *quae maerebat et*

⁴²⁸ У три Јеванђеља Новог завета, по Матеју (27: 33–56), по Марку (15: 22–41) и по Луки (23: 33–49), не помиње се Маријино присуство. У Јеванђељу по Јовану (19: 17–37), сцени распећа присуствују Марија, њена сестра и Марија Магдалена.

dolebat, et tremebat, dum videbat /која је туговала, боловала и дрхтала/),⁴²⁹ екскламацијом (трећа строфа: „О“) и метафором (друга строфа: [њено] срце /.../ пробадаше мач), којом упућује на Симеоново пророчанство, прво од седам туга Блажене Девике Марије.⁴³⁰ Спиралном циркулацијом детаља, али и дисконтинуитетом постигнутим упитним обликом (пета и шеста строфа) циља се на узнемиреност и потрешеност, према томе, на емоционални набој који проживљава не само Марија, већ и сам верник. У контексту у којем је религиозна воља усмерена ка саосећању, патњи у души и самилости (*misericordia*), назначена је теолошка перспектива Христовог страдања, која је поднета зарад искупљења грехова свог народа (седма строфа).

У другом делу (строфе 9–20) начињен је заокрет ка директном говору. Верник се, сада, у првом лицу обраћа Марији узвикујући у заносу (девета строфа: *Eia /Ax/*), називајући је „мајком“ (*mater*, девета строфа), „светом мајком“ (*sancta mater*, једанаеста строфа), али и „извором љубави“ (*fons amoris*, девета строфа), јер је она та која ће учинити да се у вернику распламса љубав према Христу. Он је, такође, назива и „пречистом девицом над девицама“ (*virgo virginum praeclara*, петнаеста строфа) или само „девицом“ (осамнаеста строфа), чиме се оснажују врлине чистоте и невиности. Спиралном циркулацијом и кроз паралелне структуре, али и репетицијом речи „учини“ (*fac*) и „учини ми“ (*fac me*), односно ка поенти све збијенијим понављањем (строфе 9, 10, 13, 15–17, 19, 20), остварује се занос религиозне моливе (*pietas*). Ако се, с једне стране, говори о болу (строфе 9 и 12), ранама и страдању (строфе 11, 12, 16), плакању и туговању (строфе 13–15) и смрти (строфе 16, 19–20), а, с друге стране, о љубави према Христу (строфе 9, 10, 17), онда се молитва темељи на хришћанском парадоксу, радости у туги, што јесте срж поенте молитве. Према томе, песма развија Христов пут од страдања до Васкрсења, што, посматрано из теолошко-алегоријске перспективе, указује на Христово страдање и распеће као услов Раја вечности. Верници једино вером у животни крст распетог Христа и покајањем могу доћи до опроста и

⁴²⁹ Хомојотелеутон (грч. ὁμοιοτέλετον) је стилска фигура која означава слагање речи слично завршетка.

⁴³⁰ У Јеванђељу по Луки (2:34–35) Јосиф и Ана су са тек рођеним Исусом дошли у Јерусалим да га, по Мојсијевом закону, „метну пред Господа“. Ту им је пришао праведан и побожан човек по имену Симеон и упутио Марији следеће речи: „Гле, овај лежи да многе обори и подигне у Израиљу, и да буде знак против кога ће се говорити. (А и теби самој пробошће нож душу), да се открију мисли многијех срца.“

благослова. Међутим, Христово страдање и васкрсење може се тумачити и из трополошке (моралне) перспективе, по којој се патња препознаје као услов за духовно васкрсење. Следећи идеју припреме за вечни живот, текст разоткрива и поглед на смрт, било индивидуалну, било општу, отварајући тако и есхатолошку перспективу.

У периоду од краја XV до краја XVI века интересовање композитора за опсежан и комплексан текст *Stabat mater* није велико. Инспиративан је генерацији композитора који су стварали крајем XV и почетком XVI века, тако што се компоновало на краћу верзију текста са шеснаест од двадесет терцина (Жоскен де Пре, *Stabat mater à 5*). Такође, поједине строфе комбиноване су са другим религиозним песмама које припадају христолошком наративу (Франкинус Гафуријус, *Stabat mater à 4*).⁴³¹ Посебну пажњу, међутим, привлачи чињеница да је текст, у својој целини од двадесет терцина, предложак за компоновање оним музичарима који су стварали тек током друге половине XVI века. Два велика и веома утицајна композитора, Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина и Орландо ди Ласо, компоновали су двохорске осмогласне мотете користећи текст у целини, што подупиरे чињеницу о распрострањености текста *Stabat mater* као интимне и колективне молитве у том периоду. За разлику од текста, мелодија секвенце *Stabat mater* није цитирана нити парафразирана у мотетима, што се може довести у везу са њеном кратком богослужбеном функцијом и укидањем средином XVI века.

2. Теолошка и алегоријска перспектива Маријине туге и Христовог страдања: Жоскен де Пре, *Stabat mater* (à 5)

Stabat mater, по типу петогласни тенор-мотет, први пут је објављен пред крај Жоскеновог живота, 1519. године, у Петручијевој трећој књизи мотета (*Motteti de la corona. Libro tertio*, Fossombrone).⁴³² Међутим, Дејвид Ротенберг је мишљења да је мотет настао знатно раније, највероватније осамдесетих или деведесетих година XV века, јер је био познат захваљујући „Чиги кодексу“ (Chigi

⁴³¹ Прву, трећу и пету строфу химне *Stabat mater*, Гафуријус је испреплетео са деловима химни *De Santa Cruce* и *Adoramus te, Christe*. “Franchino Gaffori”, у: The Ultimate Stabat Mater Site <<https://www.stabatmater.info/componist/gaffori/>> [приступљено 23. фебруара 2018. године].

⁴³² Ноте се налазе у прилогу 13.

Codex), рукописној збирци мотета пореклом из Фландрије насталој негде у периоду 1498–1503.⁴³³

Жоскен не користи мелодију *Stabat mater*, већ цитира тенор ронда *Comme femme desconfortée* за који се претпоставља да је дело фламанског композитора Жила Баншоа (*Gilles Binchois*, око 1400–1460) надовезујући се, тако, на средњовековну традицију билингвалног мотета.⁴³⁴ Реч је о ронду у савршеном метру (*tempus perfectum*) и плагалном це-модусу, судећи према истакнутој мелодијској позицији сол-до тетракорда на почетку првог и другог дела ронда, што, према осмоделној модалној теорији, указује на транспоновани шести модус. (Пример 22)

Пример 22: Жил Баншоа, рондо *Comme femme desconfortée*, почетак

The image shows a musical score for three voices: Superius, Tenor, and Contratenor. The time signature is Mensura = ♩. The lyrics are: 1.4. Com - me fem - me des - con - for - te - ; 3. Bien doi maul - di - re la jour - ne -.

Овај модус ће изабрати и Жоскен за свој мотет у несавршеном метру (*tempus imperfectum*), који је, међутим, у *cantus mollis* систему са еф-финалисом. Стога је тенорска деоница ронда транспонована за кварту више у тенор мотета, а нотне вредности су пропорционално увећавање у сразмери 1:4.⁴³⁵ Осим тога, два дела ронда чине деоницу тенора дводелном, што је Жоскен усвојио као композициону базу првог, односно другог дела мотета (*prima/secunda pars*).

⁴³³ Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 202.

⁴³⁴ Рондо *Comme femme desconfortée* је распрострањен у рукописима XV века и прерађиван је неколико пута. Док је у многим рукописима аутор анониман, у једном је ауторство приписано Баншоу. Исто, 193.

⁴³⁵ Факсимил ронда из неколико шањсоњера XV века видети у: Copenhagen Chansonnier <<http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH065.html>> [приступљено 2. августа 2018. године]. Други аутори наводе двоструко увећање нотних вредности (Jeremy Noble, „Josquin [Lebloitte dit] des Prez, §10–13“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XIII, 232) и троструко увећање нотних вредности (John Milsom, „Making a Motet: Josquin’s *Ave Maria*... *Virgo Serena*“, у: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, уредиле Anna Maria Busse Berger и Jesse Rodin (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 299).

Познат још у франко-фламманској пракси XIII и XIV века, рондо је имао значајну популарност од шездесетих година XV века до почетка XVI века,⁴³⁶ што подржава не само Ротенбергову теорију о настанку Жоскеновог мотета крајем XV века, већ доприноси разумевању функције тенорске деонице ронда у мотету. Композитори са севера, који су стварали од средине XV века до тридесетих година XVI века, често су комбиновали разнородне текстове и мелодије. Цитирана мелодија, међутим, задржава изворно значење у новом контексту чак и онда када је лишена изворног текста,⁴³⁷ баш као што је то учинио Жоскен у мотету *Stabat mater*. Стога, разлог за одабир тенорске деонице ронда *Comme femme desconfortée* за кантус фирмус мотета треба тражити у његовом тексту, који гласи:

текст:

Comme femme desconfortee,
 Sur toutes aultres esgaree,
 Qui n'ay de ma vie espior

 d'en estre en mon temps consolee,
 maiz en mon mal plus agravee
 desire la mort main et soir.⁴³⁸

превод:

Попут жене неутешне,
 више од свих избезумљен(а),
 [од оних] који ни једног дана живота
 немају наду
 да ћу наћи утеху било када,
 већ сам вечито депримиран(а) својом
 несрећом,
 желим смрт дању и ноћу.⁴³⁹

Текст описује очајање неутешне жене или особе која себе пореди са неутешном женом. Узрок таквог очајања се не може наслутити из текста, те може бити и љубавна патња.⁴⁴⁰ Међутим, текстом ронда доминира неутешност, што је у симболичкој вези са Маријиним осећањима бола и туге у стиховима *Stabat mater*. Такво читање извора Жоскен разоткрива не само цитирањем тенорске деонице ронда у тенору мотета, већ га изоштрава креирањем тема у другим деоницама на основу почетних тонова кантуса фирмуса (до-ре-фа-ми-фа). На тоновима ронда, којима у извору припада текст „попут жене неутешне“ (*Comme femme desconfortée*) зазвучали су стихови „Ах, Мајко, извору љубави“ (девета строфа:

⁴³⁶ Copenhagen Chansonnier <<http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH065.html>> [приступљено 2. августа 2018. године]

⁴³⁷ Maria R. Maniates, „Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony“, *Musical Quarterly*, 52 (1966), 31.

⁴³⁸ Текст је наведен према: Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 197.

⁴³⁹ С енглеског језика превела Сенка Белић. Превод на енглески језик видети у: исто.

⁴⁴⁰ Двочначна интерпретација текста наведена је према: исто.

Eia Mater, fons amoris, т. 90) и „пречиста девице над девицама“ (петнаеста строфа: *Virgo virginum praeclara*, т. 125), чиме се алудира на Маријину неутешност.

Ипак, како разоткрива текст секвенце *Stabat mater*, овоземањска туга је услов за небеско спасење, јер васкрсење није могуће без победе смрти. Овај хришћански парадокс утиснут је у кантус фирмус и ишчитава се путем нумеричког симболизма. Истражујући тридесет четири манускрипта и штампаних верзија овог мотета, Виљем Елдерс је извео закључак да кантус фирмус садржи сто тонова што, према средњовековној традицији, симболички указује на вечни живот, односно, на „рај вечности“, како се истиче у поенти овог текста.⁴⁴¹

Жоскенов одабир модуса за мотет *Stabat mater* подстакнут је како експресивним значењем текста мотета, тако и текстом и модусом ронда *Comme femme desconfortée*. Мотет је компонован у *cantus mollis* систему са еф-финалисом и записан је у нестандартној комбинацији кључева ($g_2 - c_3 - c_3 - c_4 - F_4$).⁴⁴² Судаћи према узлазном мелодијском кретању у оквиру до-фа тетракорда у иницијалном делу кантуса фирмуса (тенор) и мелодијским почецима који обухватају силазни ход у опсегу до-фа пентакорда (бас- суперијус-алт-секунда вокс), на снази је до-фа-до модална октава. Према осмоделном модалном систему она одговара шестом, хиполидијском модусу, који је уједно модус извора *Comme femme desconfortée*. Међутим, за разлику од транспонованог це-модуса у ронду, Жоскен се одлучује за (трансформисани) еф-модус у *cantus mollis* систему, чиме оснажује ламентозан карактер овог модуса.

Још у монофоној традицији шести модус је повезиван са смрћу и туговањем. Тако је, на пример, *Requiem aeternam*, интроит за мису за мртве и рецитациони тон за ламентације на Тенебри службама (*Tenebrae*) које су одржаване у мраку током Велике седмице, у шестом модусу.⁴⁴³ Током раног XVI

⁴⁴¹ Willem Elders, „A New Case Study of Number Symbolism in Josquin?“, *Early Music* 37 (2009), 22.

⁴⁴² Високи кључеви најчешће обухватају комбинацију $g_2 - c_2 - c_3 - c_4$ (F_3/F_4), при чему је уобичајено да додати гласови удвајају неки од опсега/кључева стандардних деоница, пре него да доносе нове. У случају овог, петогласног мотета који је компонован за суперијус, алт, тенор, секунда вокс и бас, а који је записан је у $g_2 - c_3 - c_3 - c_4 - F_4$ кључевима, уочљиве су најмање две необичности. Прво, суседне деонице, алт и тенор, записане су у истим (c_3) кључевима и имају сличне опсеге (алт: $e - a_1$, тенор: $f - g_2$). Друго, додатни глас, секунда вокс, судаћи по кључу (c_4), заправо не удваја стандардни глас, већ њиме „покрива“ опсег ($c - d_1$) који је за октаву нижи од опсега највише деонице (суперијус: $c_1 - f_2$).

⁴⁴³ Дејвид Ротенберг наводи да су *Requiem aeternam*, интроит за мису за мртве и рецитациони тон за ламентације на Тенебри служби током Велике седмице у шестом модусу. Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 202.

века, теоретичари су овај модус видели махом у светлу средњевековне теорије о модалном етосу. Франкинус Гафуријус у свом трактату *О хармонији* (1518) забележио да шести модус „мења пријатност лидијског модуса (...) у сузе и у хармонији је са жалошћу.“⁴⁴⁴ Слично становиште заступа Ђовани Марија Ланфранко (*Giovanni Maria Lanfranco*, око 1490–1545) у *Музичким искрама* (*Scintille di musica*, 1533) који наводи да је хиполидијски модус „по својој природи супротан свом аутентичном модусу, јер позива и наводи срце да јеца.“⁴⁴⁵ Према италијанском теоретичару Стефанусу Ванеусу (*Stefanus Vanneus*, око 1493–1539), шести модус је „најприкладнији свим побожним речима које покрећу сузе, нарочито из оданости или сажаљења и радости, и са правом музичари га називају посвећеним, сузним и најпобожнијим модусом.“⁴⁴⁶ Према томе, одабиром шестог модуса за мотет *Stabat mater*, Жоскен се не ослања само на модус изворног ронда *Comme femme desconfortée*, већ његово дејство оснажује *cantus mollis* системом, следећи дугу теоријску и практичну традицију мрачног, ламентозног модуса којим се побуђују сузе и пијетет.

Жоскен је одабрао шеснаест од двадесет стихова *Stabat mater*. Изузимањем стихова 11–15 из средишта медијума постигнуте су две текстуалне целине од по осам стихова, које композитор музички обликује у два пропорционална дела мотета.

Мотет *Stabat mater* репрезент је различитих композиционих техника и текстура Жоскеновог мотетског стила, почев од традиционалне средњевековне комбинативне технике билингвалног мотета, затим технике кантуса фирмуса, преко синтаксичке имитације, хомофоне декламације, слободног контрапунктског писања, до смене регистарски различитих дуета на кантусу фирмусу са пуним хорским саставом и промене метара. Међутим, мотет одликује не само разноврсност у примени техника и текстура, већ и њихово суптилно нијансирање и комбиновање са другим постуцима у сагласности са живом имагинацијом у тексту. Већ у првој строфи, која гласи „Стајаше болна мајка, поред крста плачући“ (*Stabat Mater dolorosa, Juxta crucem lacrymosa*), дугим нотама, спорим ритмом и опсежним темама композитор успоставља достојанственост и

⁴⁴⁴ Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 201.

⁴⁴⁵ Наведено према: исто.

⁴⁴⁶ *Stefanus Vanneus, Recanetum de musica aurea* (1533). Наведено према: исто.

величанственост *stylus gravis*-а. Међутим, катабазичном мелодијском грађом у иницијалним имитацијама (бас-суперијус-алт, т. 1), и дисонанцама (тешка пролазница, т. 4, 6), композитор припрема тежиште на речи *lacrymosa* (плакати), што је остварено узлазно-октавном екскламацијом на коју се ослања *sincola maggiore* (суперијус, т. 10–11). Следи прекид на тези у свим деоницама изузев кантуса фирмуса (т. 12), у функцији уздаха, на текст „[тамо] где јој Син беше распет“ (*dum pendebat Filius*), чиме се испољава потрешеност говорника-верника.

Примена сукцесивних имитационих наступа спрам кантус фирмус текстуре, нарочито у току мотета, овде неће имати искључиво граматичку функцију, већ је реч о средству које доприноси ламентозном тону. Жоскен компонује две групе збијених имитација користећи се различитим темама (т. 15, т. 18), на текст „чије срце што уздише, жали и болује“ (друга строфа: *cujus animam gementem, contristatam et dolentem*). Временским растојањима од свега једне (*ad minimam*, т. 15) или две метричке јединице (т. 18), којима се постиже краткотрајна напетост, композитор додаје спор ритмички покрет, претежно у семибрависима, уз репетицију тона у глави теме (т. 15–16) и њено излагање у слободној аугментацији (бас, т. 15). Међутим, такав *stylus gravis* Жоскен надграђује силазно-квартним скоковима, сукцесивно поновљеним за секунду ниже (*synonimia*). Тумачећи мотив кварте у *Ламентацији поводом смрти Жоскена де Преа* (*Lamentatio super morte Josquin des Prés*), композитора Хијеронимуса Виндерса (*Jheronimus Vinders*, стварао 1525–26), Виљем Елдерс га назива „звоњавом посмртних звона“.⁴⁴⁷ Међутим, како је запазио Вилијам Кимел, силазно квартално спирално кретање јесте гест који је повезиван са смрћу.⁴⁴⁸ Уз то, треба запазити да су поједине кварте (де-(це-бе)-а, а-(ге-еф)-е) непотпуна обличја „фригијске инфлексије“ (суперијус, т. 15–16; бас, т. 15–17; алт, т. 15–17; секунда вокс, т. 17–18),⁴⁴⁹ што у контексту приповести о Маријиној туги представља манифестацију Христове телесне смрти.

Имитацијом на текст „О како [је] тужна“ (трећа строфа: *O quam tristis*), која овде има функцију фигуре репетиције (*hyperbaton*), постиже се наглашавање текста, нарочито екскламације („О“), захваљујући имитационим интервалима на

⁴⁴⁷ Реч је о кварталним мелодијским скоковима у два најнижа деоницама, док певачи изговарају Жоскеново име. Elders, *Symbolic Scores*, 130.

⁴⁴⁸ Kimmel, „The Phrygian Inflection“, 59–60.

⁴⁴⁹ Исто, 46.

прими и октави (т. 28), док је реч *tristis* (туга) истакнута силазно-квинтним мелодијским скоком у сваком имитационом гласу (бас, т. 30-31; алт, т. 30, суперијус, т. 31; секунда вокс, т. 31–32). Овакви поступи у трећој строфи, којима се упућује на узбуђење говорника-верника и Маријину тугу, у сагасности су са музичким процедурама примењеним на прва два стиха четврте строфе, која гласе „[она] која је туговала и боловала и дрхтала када је видела“ (*Quae taerebat et dolebat, et tremebat, dum videbat*). Они су поверени „мрачном“ звуку ниске четворогласне хорске поставке, насталом изостављањем највише деонице, затим силазним мелодијама и коначно гестуралном применом пауза на сваком полустиху (т. 39–47), чиме се испољава потиштеност говорника-верника. Сагласно томе, шеста строфа, у којој верник емпатично говори о Марији која посматра „бол свог сина“ (*dolentem cum Filio*), озвучена је ниским четворогласним регистром хора без кантуса (т. 70–74) и прекидом (т. 72), али и непотпуним силазним фригијским тетракордом у басу (де-бе-а) завршно са фригијском каденцом на *a* (т. 73–74),⁴⁵⁰ која се такође сматра једном од обличја фригијске инфлексije (фа-ми инфлексija),⁴⁵¹ чиме се манифестује не само потиштеност говорника-верника, већ се акцентује и Христово страдање.

Може се запазити да је у првом делу мотета тежиште на поступцима којима се указује на Маријину тугу. Међутим, одређеним средствима композитор разоткрива теолошко-алегоријску перспективу Христове жртве. Након спирално конципираних тема по силазним квартама, што је подржано непотпуним фригијским тетракордима (од т. 15), он примењује неколико узлазних кварта (бас и алт, т. 21–22; секунда вокс, т. 22–23), које уједно чине граничне тонове *durum* тетракорда (**це**-(де-е)-**еф** и **еф**-(ге-а)-**бе**). Аналогно томе, у последњој строфи првог дела мотета, Жоскен креира тему у спиралном узлазном кретању, при чему иницијалне кварте (бас, т. 81; алт, т. 81–82; бас, т. 83–84; алт, т. 84) такође чине оквир *durum* тетракорда (**це**-(де-е)-**еф**). Иако је реч о музичким поступцима заснованим на супротностима (силазне кварте/ узлазне кварте, спирално кретање наниже/ спирално кретање навише, фригијски тетракорд/ *durum* тетракорд),⁴⁵² они

⁴⁵⁰ Аналоган поступак Вилијам Кимел је запазио у Жоскеновој тужбалици поводом Окегемове смрти (*Nymphes des bois/ La Déploration de Johannes Ockeghem*). Исто, 48–49.

⁴⁵¹ Исто, 55.

⁴⁵² Супротност фригијског тетракорда (полустепен-степен-степен) и *durum* тетракорда (степен-степен-полустепен), почива на њиховој симетричној грађи. На пример, *durum* тетракорд, сол-ла-

садејствују чинећи „двоструку спиралу“, симбол трансформације који обухвата циклус живот-смрт-поновно рађање/ регенерација,⁴⁵³ указујући на Христов пут од страдања до васкрсења.

У другом делу мотета, који се може схватити као молитва верника упућена Марији, композитор започиње истицањем уздаха *eia* („ах“), користећи се високим регистром хора (тенор до а₁, суперијус до еф₂). Овим се упућује на њену неутешност која је изражена не само дисонантним задржицама продуженог трајања (*sincora maggiore*) на реч *mater* („мајка“; секунда вокс, т. 90–92; суперијус, т. 91–92; алт, т. 93–95), већ и темом заснованом на прва четири тона кантуса фирмуса преузетих из тенорске деонице ронда *Comme femme desconfortée*, која није спроведена кроз све слободне деонице (*anaphora*). (Пример 23)

Пример 23:

Жоскен де Пре, мотет *Stabat mater*, тенор, т. 1–6
Жоскен де Пре, мотет *Stabat mater*, т. 90–94

The image shows a musical score for the motet 'Stabat mater' by Josquin des Prez. It consists of five staves. The top staff is the Tenor part, with lyrics 'Sta - bat ma - ter'. The second staff is the Soprano part, with lyrics 'E - ia Ma - ter fons'. The third staff is the Alto part, with lyrics 'E - ia Ma - ter'. The fourth staff is the Bass part, with lyrics 'E - ia Ma - ter fons a - mo -'. The fifth staff is the Bass part, with lyrics 'E - ia Ma - ter'. The score is in 4/4 time and G major. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Жоскен назначава и њену посредничку улогу тако што не само на почетку (т. 90, секунда вокс-суперијус-алт), већ током другог дела мотета у целини (т. 125, т. 130, т. 175), примењује имитације претежно на октави. У својој молитви верник исказује дубоко саосећање са Маријиним болом, што композитор истиче наслојавањем стихова у паратакси „Ах, Мајко, извору љубави, ја осећам силну

си-до, инвертован око *de* вертикалне осе, резултира фригијским тетракордом ми-фа-сол-ла. Таква симетрија постаје потпуно јасна уколико се представи распоредом степена и полустепена у односу на осу: степен-степен-полустепен-[оса]-полустепен-степен-степен.

⁴⁵³ Исто, 60.

бол“ (девета строфа: *Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris*, т. 95–102). Сагласно томе, на речи „учини да плачем с тобом“ (петнаеста строфа: *fac me tecum plangere*) композитор се служи поступцима који ће своју пуну теоријску верификацију добити тек средином XVI века. Реч је не само о „спорој“ хомофонији претежно у семибревисима (*noeta*), која је према мишљењу Царлина погодна за изражавање туге (*Осн. хар. IV.32:96*), већ и о (плагалном) завршетку на „страном“ де-финалису, сазвучима заснованим на малој терци и снизителици *es* (т. 134–138), чиме се манифестује туга верника подстакнута Маријиним болом. Као што смо видели, о експресивној функцији снизителице и мале терце говорили су Ђозефо Царлино и Никола Вићентино у вези са осећањима туге, жалости или меланхолије, те ће њихова појава у мотетима *Stabat mater* Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине и Орланда ди Ласа, насталим током друге половине XVI века, бити очекивана, што указује на Жоскенову проицљивост у одабиру музичко-реторичких средстава. Ипак, Дејвид Ротенберг је запазио да се спорадична употреба *mollis* хексакорда остварује и током касног XV века, наводећи да је Гијом Дифај (Guillaume Dufay, 1400 –1474) у свом четворогласном мотету *Ave regina coelorum*, у експресивне сврхе применио снизителицу на текст *miserere mei, Deus* („смилуј се на мене, Господе“).⁴⁵⁴

Од осамнаесте строфе, када верник упућује на Маријину заштитничку улогу речима „ватреног и раздраживог ти ме, Девице, штитиш до судњег дана“ (*Inflamatus et accensus, Per te Virgo sim defensus, In die iudicii*, т. 159), композитор се користи силабичком декламацијом и прожимањем дводелног и троделног метра, приближивши се тиме молитевном говору. Истим поступцима Жоскен се служи до двадесете строфе мотета, која гласи „Када тело умре, учини срцу да се преда слави Раја“ (*Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur, Paradisi gloria*). На завршним речима, *paradisi gloria* („слава Раја“), у највишим деоницама звучи двогласна имитација (т. 175), на теми заснованој на прва четири тона кантуса фирмуса, према томе, на тенорској деоници ронда *Comme femme desconfortée*, којим се алудира на Маријину тугу због Христове страдалне жртве. (Пример 24)

⁴⁵⁴ Rothenberg, *The Flower of Paradise*, 204–205.

Пример 24: Поређење иницијалних тактова тенора (кантус фирмус) и вештачке имитације теме на текст *paradisi gloria*

(а) Жоскен де Пре, мотет *Stabat mater*, тенор, т. 1–6

(б) Жоскен де Пре, мотет *Stabat mater*, суперијус-алт, т. 175–179

Наспрам тога, узлазно квартни мелодијски скок у теми, сачињен од граничних тонова *durum* тетракорда (до-(ре-ми)-фа), уз имитациони интервал на горњој октави, чини равнотежу са силазно квартним кретањем с почетка мотета којим се „уоквирује“ фригијски тетракорд (т. 15). Стога, њима се указује на вечни живот, а у садејству са музичком парафразом почетка тенора ронда *Comme femme desconfortée* отелотворује хришћански парадокс радости у туги.

Ако је у првом делу мотета Жоскен успоставио тежиште на туговању, а други део усмерио ка молитви којом се изражава радост новог живота, онда можемо рећи да се у мотету, музичким средствима развија теолошка и алегоријска перспектива Христовог пута од Страдања до Васкрсења и, према томе, пут верника од туге до радости и од покајања до благослова.

3. Трополошка перспектива Христовог страдања: Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, *Stabat mater* (à 8)

Палестринин осмогласни двохорски мотет *Stabat mater*,⁴⁵⁵ припада слободним мотетима јер, као и у Жоскеновој композицији, није примењена мелодија секвенце *Stabat mater* (LU 1634v).⁴⁵⁶ Међутим, за разлику од Жоскена који је тенорску деоницу ронда *Comme femme desconfortée* преточио у кантус фирмус, Палестрина се не користи неком другом мелодијом, нити примењује

⁴⁵⁵ Није познато када и где је први пут објављен овај мотет.

⁴⁵⁶ Ноте се налазе у прилогу 14.

технику кантуса фирмуса. Свих двадесет стихова *Stabat mater* он компоњује за два четворогласна хора, која су по саставу истоветна (први хор: кантус–алт–тенор–бас, други хор: кантус–алт–тенор–бас). Обиље текста и масиван осмогласни састав захтевали су, у случају Палестрине, претежно хомофону текстуру композиције. Ипак, одабир двохорског састава, за који се опредељује не само Палестрина већ, као што ћемо видети, и Ласо, омогућава примену фигуре *anaploce* (репетиција *poete* у другом хору), којом се постиже ефекат еха. Премда је овакав учинак, према Виљему Елдерсу, у вези са музиком за покојне,⁴⁵⁷ у Палестринином мотету ово је немаркирани елемент који се може протумачити као звучна алузија на одјек гласова под црквеним сводовима. За разлику од реченог, у контексту Палестрининог двохорског мотета, где су заступљене претежно беле ноте, силабичке декламације и сазвуци засновани на великој терци, који чине немаркиране елементе стила (*stylus gravis*), ретка примена имитационе полифоније (*anaphora, fuga realis*) може се сматрати маркираним елементом, јер у мањој мери поседује традиционалну синтаксичку функцију, а у већој мери експресивну функцију.

Мотет је компонован у *cantus durus* систему и завршава де-финалисом. Судећи према тонском типу (*cantus durus* – g₂ – D) и опсезима тенора (први тенор: g – a₁, други тенор: f – a₁) и кантуса (први кантус: g₁ – g₂, други кантус: g₁ – g₂), реч је о хиподорском модусу. Одабир овог тонског типа и модалне категорије заснива се на теоријама о модалном етосу забележеним средином XVI века.⁴⁵⁸ Тако је Глареанус у свом *Додекакордону* изнео мишљење да је хиподорски модус користио „сваки црквени музичар (...) у тужним и жалосним приликама“,⁴⁵⁹ док је у четвртом делу трактата *Основе хармоније*, Царлино изнео свој став по којем овај „модус одговара речима које представљају плач [*pianto*], тугу [*mestitia*], самоћу [*solicitudine*], ропство [*cattività*], несрећу [*calamità*] и сваку невољу [*miseria*]“ (*Осн. харм.* IV.19).⁴⁶⁰ Сагласно томе, у *Музичкој пракси* (*Practica musica*, 1556) Херман

⁴⁵⁷ У једнохорским композицијама посвећеним преминулима, такав ефекат имају фигура *mimesis* или се постиже имитацијом у паровима гласова (paired imitation). Elders, *Symbolic Scores*, 130.

⁴⁵⁸ Хиподорском модусу, на пример, Хуан Хил де Замора (Juan Gil de Zamora, око 1240–1318) додељује квалитете „озбиљног“ и „погребног“ модуса. Наведено према: Palisca, „The Ethos in Modes”, 108.

⁴⁵⁹ Glarean[us], Heinrich [Henricus], *Dodecachordon*. Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 175.

⁴⁶⁰ Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, 323.

Финк је забележио да је хиподорски модус „дијаметрално супротан од претходног [дорског модуса],“ јер је „жалостан [*febilis*], достојанствен [*gravis*], озбиљан [*serius*], [и] понизнији од свих осталих [модуса].“ Имајући у виду наведене карактеризације, може се закључити да је хиподорски модус одговарао тексту који је умерен, до изразито жалостан. Осим тога, на снази је генерална тенденција теоретичара да плагалним модусима доделе особине супротне њиховом аутентичном пару. Тако је Ђовани Падовани (Ioannes Paduanus Veronensis, р. око 1512) груписао хиподорски са хипофригијским и хиполидијским модусом, сматрајући их прикладним за „речи које говоре о смрти или о било којој другој жалосној теми или говоре о одређеном узроку туговања“, јер су „нижи [од својих аутентичних парова] и лако продукују описани ефекат.“⁴⁶¹ Стога, одабир плагалног модуса за мотет *Stabat mater* како у случају Палестрине, тако и Жоскена (хиполидијски модус), показује да је описани теоријски концепт само потврда онога што је у пракси навелико живело.

Први део мотета, који започиње речима „Стајаше болна мајка, поред крста плачући“ (*Stabat Mater dolorosa, Juxta crucem lacrymosa*), заснива се на достојаственом тону постигнутом хомофоном текстуром, дугим нотама и сазвучима заснованим на великој терци (*stylus gravis*). Међутим, Палестрина, попут Жоскена, такав тон заодева музичким средствима којима се тежиште ставља на туговање. То је остварено полукружном грађом највише деонице (*circulo mezzo*), која „трпи“ трансформацију из *naturalis* у *mollis* хексакорд (а-ха-це-бе-а; т. 3, т. 7), ефектом заснованим на малим интервалима у мелодији (мала секунда и мала терца) и фригијском каденцом на *a*, у којој је силазно-секундна тенорска формула (бе-а) истакнута у највишој деоници (први кантус, т. 3–4, други кантус, т. 7), након чега следи задржица 4–3 у тенору са силазним полустепеним разрешењем (де-цис; први тенор, т. 4; други тенор, т. 7). Описана задржица на завршном сазвуку не утиче искључиво на слабљење каденце, већ има функцију уздаха (*suspiratio*), премда није заступљена њена традиционална форма са паузом. То је јасно из контекста, јер се применом снизилице *бе* и „задржичног уздаха“ истичу речи *dolorosa* и *lacrymosa*, које се односе саосећање говорника-верника са

⁴⁶¹ Ioannes Paduanus Veronensis, *Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex variis instrumentis fingendas*, Verona, 1578. Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 175.

Маријином тугом. Следи трећи стих прве строфе, *dum pendebat Filius* („где јој Син беше распет“), у којем се Палестрина окреће сазвучима заснованим на малој терци, силазним мелодијским кретањима (*catabasis*, т. 7–10) и, баш као што је то чинио Жоскен, силазно-квартном спиралном ходу у басу, ла-ми-сол-ре (т. 8–9), где прва кварта чини оквирне тонове фригијског тетракорда (ла-(сол-фа)-ми), чиме се указује на Христову смрт.

Маријина туга, о којој се говори у другом стиху, подвучена је бревис нотама и применом снизилице *бе* на реч *gementem* („уздише“, т. 12), након чега следи имитација, али не у свим гласовима (*anaphora*), на „жали и болује“ (*contristatam et dolentem*), са темом која у својој глави садржи полустепено силазно кретање (други тенор /удвојено у другом алту/, т. 13; други кантус, т. 14–15) напоредо са катабазичним мелодијама у свим деоницама, уз промену са природног на *mollis* хексакорд (т.15–16). Међутим, трополошко поимање патње наговештено је тетракордалном грађом тема, тако што се једна заснива на фригијском (други бас, т. 14–15) а друге на *durum* тетракорду (други тенор, т. 13–14; други кантус, т. 14–15). Надаље, када говорник-верник саопштава да Маријино срце „пробада мач“ (*pertransivit gladius*), то је озвучено не само полустепеном скретницом у семибревисима, а-бе-а (бас, т. 18–19), већ и дисонанцом коју данас називамо „тешком пролазницом“ (т. 18).⁴⁶² Иако је овакву дисонанцу у Палестринином стилу Кнуд Јепесен сматрао орнаментом између две консонанце,⁴⁶³ у овом мотету она поседује експресивно дејство јер се заснива на прекомерној кварта (бе-е₂) у односу на звучно најнижу деоницу. На то је указао још Никола Вићентино, истакавши да „речи морају да подстакну композитора да користи овај интервал“ услед његове „грубе природе“ (*Ант. муз.*, II.8). Тритонусна тешка пролазница, уз то, наступа истовремено са а-бе-а фигуром и полустепеним скретничним мелодијским покретом у осталим деоницама (други кантус, т. 18–19; други тенор, т. 19). Следи каденца (т. 19–20), која се темељи на двоструко дужем трајању дисонанце од ординарне задржице, коју је Хајнрих Белерман (Heinrich Bellermann, 1832–1903) назвао „консонантном кварталом“,⁴⁶⁴ што, с обзиром на концентрацију дисонанци и фигура (скретница а-бе-а, тешка

⁴⁶² Peričić, *Vokalni kontrapunkt*, 32.

⁴⁶³ Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 126.

⁴⁶⁴ Исто, 212.

пролазница на прекомерној квати и остале мале секунде као горње скретнице у мелодији), доприноси дисонантном и напетом звуку.

Говор о Маријином болу, подржан екскламацијом у тексту на почетку треће строфе, „О како [је] тужна и јадна“ (*O quam tristis et afflicta*), музички је истакнут не само „синтаксичким уздахом“ (*aposiopesis*, т. 20), спорим ритмом и високим регистром осмогласног хора (*g* у басовима, *g₂* у првом кантусу, т. 21) у тону говорника-верника, већ и применом *mollis* хексакорда на речи које означавају „тугу“ и „јад“ (*tristis et afflicta*, т. 23–24). Спиралом силазних квинти, ге-це-еф-бе, у најнижој деоници (други бас, т. 21–23), којом се указује на Христову смрт,⁴⁶⁵ Палестрина аргументује приповест о Маријиној туги. Сагласно томе, полустепеном скретницом (други алт, т. 29–30; први кантус, т. 30–32; други кантус, т. 32–33) и силазним малим терцама и чисти квартама (други бас, т. 29–30; први бас, т. 30–32; други бас, т. 32–33), којима се исказује туга због Христове смрти, композитор истиче речи четврте строфе: „[она] која је туговала, дрхтала и боловала“ (*Quae maerebat et dolebat, et tremebat, dum videbat*). Међутим, кратким четворогласним *poemata* у антифонији (т. 29–35) композитор не жели да оствари ефекат еха, већ њиховом језгровитошћу (свака се заснива на свега четири сазвука), применом концепта *varietas* у мелодијској грађи, силазном градацијом и динамиком у антифонији остварује узбуђење говорника-верника.

Премда се први део мотета заснива на поступцима који указују на ламент, на његовом завршетку композитор отвара простор ка поенти. Реч је о осмој строфи која гласи „видела је свог слатког Сина, остављеног на умору, док испушта душу“ (*vidit suum dulcem natum, morientem desolatum, dum emisit spiritum*). Овај моменат у тексту, који говори о гашењу Христовог овоземаљског живота, одликује не само силазно мелодијско кретање и појава повисилице (други бас, т. 67), већ и низак регистар другог хора који завршава нерегуларном каденцом на це (*c–c₁–e₁–g₁*, т. 68). Говорећи о самом тренутку Христове смрти на текст *dum emisit spiritum* („док испушта душу“), композитор чини реторички заокрет. Пуним осмогласом, којим се сугерише јединство, затим високим регистром хора (тон *g₂* у другом кантусу, т. 69), али и силазно-квартним скоковима у басовима које, сада, транспонује узлазно (први бас, т. 68–71; други бас, т. 69–72), те анабазичним

⁴⁶⁵ Вилијем Кимел је запазио да спирале силазних терци, квинти, сексти, октава или комбинација тих интервала може да се појави у контексту смрти. Kimmel, „The Phrygian Inflection“, 63.

мелодијским гестовима на реч *spiritum* (други алт, т. 70–71; први тенор, т. 70), Палестрина отелотворује кључну идеју васкрсења.

На почетку другог дела мотета, на текст „Ах мајко, извору љубави, ја осећам силну бол“ (*Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris*, т. 74–81), Палестрина интерпретира тугу из нове перспективе. По узору на почетак првог дела мотета, хомофонијом, малим секундама и терцама у мелодији, снизилицом *бе* (т. 80) и фригијским каденцама (т. 76–77, т. 80–81), композитор указује на тугу, која је, међутим, захваљујући трохејском ритму у троделном метру, усмерена према радости васкрсења. Ова трополошка перспектива подржана је изразом побожности на речи „Света Мајко“ (*Sancta Mater*) у једанаестој строфи, што је истакнуто дисконтинуитетом у метру насталим повратком на дводел и музичким гестом прекида (*aposiopesis*, т. 93), а остварена је осмогласном хомофонијом у високом регистру (g_2 у првом и другом кантусу, т. 96). На трећи стих исте, једанаесте строфе, који гласи „снажно у моје срце“ (*cordi meo valide*), први пут од почетка мотета компонована је четворогласна имитација (*fuga realis*), збијених наступа гласова (временског растојања од једне или две миниме) и разломљене реперкусије, са темом изграђеном на силазно-квартним скоковима који су компензовани узлазним низом тонова у другом тенору и другом кантусу (т. 100–103), чиме се отелотворује трансформација од смрти до (новог) рођења. Међутим, у мотету где преовладава хомофонија, применом имитационе полифоније учињен је заокрет којим Палестрина не тежи само ефекту покрета, што је у сагласности са речју „моје срце“ (*cordi meo*), већ демонстрира изванредну контрапунктску вештину у владању техником покретних контрапункта, компонујући четворогласну вештачку имитацију, уз нерегуларну каденцу на це (т. 103), чиме скреће пажњу са колективне на личну перспективу духовног васкрсења. (Пример 25)

О сложености ове имитације говори чињеница да су сва четири гласа међусобно у вештачкој имитацији. Риспосте у другом басу и другом алту изложене су слободније, што може довести до погрешног закључка да је тиме поједностављен композициони процес. Међутим, на основу реконструкције свих риспости по узору на пропосту, увиђа се да је ова збијена четворогласна имитација валидна и без начињених измена, те да је композитор применио

принцип *varietas* како би музички приближио узнемиреност говорника-верника.
(Пример 26)

Пример 25: Четворогласна вештачка имитација
Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, мотет *Stabat mater*, други хор, т. 100–104

cor - di me - o va - li - de.
cor - di me - o va - li - de.
cor - di me - o va - li - de.
cor - di me - o va - li - de.

Пример 26: Приказ четворогласне вештачке имитације без измена у респостама
Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, мотет *Stabat mater*, други хор, од т. 100

Дисконтинуитетом је наговештен нарочит реторички моменат, који је остварен музичким гестовима прекида (*aposiopesis*) пред четрнаестом (т. 121), петнаестом (т. 132) и шеснаестом строфом (т. 141), али и другачијим одабиром хорских деоница. Како су од почетка мотета два хора наступала антифоно или симултано, у четрнаестој строфи, која гласи „Да пред крстом с тобом стојим, да ти се придружим у туги, то желим“ (*Juxta crucem tecum stare, et me tibi sociare, in planctu desidero*, т. 122), Палестрина се опредељује за два кантуса, први алт и други тенор, творећи четворогласни састав од претежно високих деоница, чиме молитвени занос добија интимнији тон. То се потврђује другим стихом четрнаесте

строфе, где су речи „да ти се придружим“ (*et me tibi sociare*) прозвучале у трогласој имитацији између два кантуса и првог алта у високом регистру деоница (кантуси досежу g_2 , а алт c_2), са темом која се темељи на силазном трозвуку (т. 123). Такође, дужим нотама (бревисима и семибревисима) у другом кантусу и другом тенору, композитор на крају петнаесте строфе истиче стих „учини да с тобом (...)“ (*fac me tecum*, т. 138–140), што кључну реч молитве, „учини“, осветљава из другачије, личне перспективе, акцентујући онога који моли за опрост грехова.

Становиште којим је у фокус стављен верник, потврђује се у двадесетој строфи, према томе, у поенти текста, која, у музици, не следи радост Жоскеновог завршетка мотета. Код Ласа, надаље, на почетним стиховима двадесете строфе, „Када тело умре, учини срцу да се преда (...)“ (*Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur*), заступљена је хомофонија у другом (т. 177–179), а потом и у првом хору (т. 180–183), установљена на силазном мелодијском ходу и квартним/квинтним силазним скоковима у басу (други бас, т. 177–178; први бас, 180–181). Сагласно томе, од т. 182, на текст „(...) Рају славном“ (*Paradisi gloria*), почев од другог хора, компоноване су имитације у појединим деоницама (*anaphora*), у силазној реперкусији гласова, са темом која се темељи на силазном *durum* тетракорду (це-ха-а-ге; други кантус, т. 182), изложеној у диминуцији (други алт, т. 183), али и на умањеном тетракорду (це-ха-а-гис; други бас, т. 183), чиме се отелотворује трополошко виђење патње као услова за васкрсење. Ова идеја се потврђује истом темом, која је изложена још једном у силазној реперкусији, али овога пута у вишем регистру (од f_2 у првом кантусу, т. 186), затим у диминуцији (први тенор, т. 187) и на умањеном тетракорду (први бас, т. 187). Уследиће још једна, двогласна имитација са кратком темом (други бас-други алт, т. 188), чија узлазно-октавна реперкусија, у сагласју са узлазном мелодијом у другом тенору (т. 189) и вишим регистром, указује на интимност и суздржаност духовног васкрснућа. Оно је у сагласности са дисфоричним тоном завршетка мотета, који је у целини осмишљен као *catabasis-anabasis*, како у погледу регистра, тако и реперкусија.

4. Есхатолошка и алегорисјка перспектива Христовог страдања: Орландо ди Ласо, *Stabat mater* (à 8)

Осмогласни двохорски мотет *Stabat mater*, настао из пера Орланда ди Ласа, први пут је објављен 1585. године као додатак у збирци четворогласних мотета овог композитора (*Sacrae cantiones ... recens singulari industria compositae*, München).⁴⁶⁶ Према броју гласова и двохорској подели, композиција одговара Палестринином мотету *Stabat mater*, премда код Ласа два хора нису идентична по саставу – први је намењен високим деоницама у $c_1-c_1-c_3-c_4$ кључевима, а други ниским деоницама у $c_3-c_4-c_4-F_4$ кључевима⁴⁶⁷ – и наступају најпре наизменично, доносећи по две строфе, да би тек последње две строфе, деветнаесту и двадесету, композитор поверио пуном осмогласном звуку. Груписањем строфа у парове, Ласо се ослања не само на поетску строфичну структуру, већ следи и риму између суседних парова строфа (*aab vvb*).

Палестрина и Ласо су у сагласју када одбацују мелодију секвенце *Stabat mater*, као и било коју другу мелодију, те компонују слободан мотет, користећи свих двадесет строфа текста секвенце.

С обзиром на нестандартни састав оба хора, постоји недоумица која се тиче хорских гласова. На основу књиге са деоницама овог мотета, Ентони Карвер наводи да је први хор намењен дискантима и алтовима, а други тенорима и басовима.⁴⁶⁸ Ипак, он не прецизира колико дисканта и алтова, односно тенора и басова учествује у сваком четворогласном хору. Уважавајући наведени податак и типове кључева, може се извести закључак да је први, „високи“ хор компонован за два дисканта (c_1 кључеви) и два алта (c_3 и c_4 кључеви), а други, „ниски“ хор за три тенора (c_3 и c_4 кључеви) и један бас (F_4 кључ). Иако оваква поставка кључева и хорских гласова није стандардна, c_1 кључеви у дискантима и F_4 кључ у басу указују на „ниске“ кључеве. Судећи према тонском типу (*cantus durus* – $c_1 - G$) и амбитусима дисканта (први дискант: c_1-e_2 , други дискант: d_1-e_2), реч је о хипомиксолидијском модусу. Према томе, Ласо је, попут Палестрине (хиподорски) и Жоскена (хиполидијски), одабрао плагални модус за компоновање

⁴⁶⁶>Note се налазе у прилогу 15.

⁴⁶⁷Податак о врстама кључева наведен према: Anthony F. Carver, *Cori Spezzati*, 2 тома (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), I: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 92.

⁴⁶⁸Исто.

на текст секвенце *Stabat mater*. Међутим, хипомисколидијски модус је по карактеру умеренији од хиподорског и хиполидијског модуса. Тако је Никола Вићентино назначио две природе хипомисколидијског модуса, односно осмог модуса према нумеричкој номенклатури, наводећи да је „весело“ (*allegro*) и уједно „побожан“ (*ecclesiastico*).⁴⁶⁹ Сагласно томе, Ђозефо Царлино у четвртој књизи *Основа хармоније* га, с једне стране, описује као модус који „садржи одређену природну љупкост [*naturale soavità*] и обиље сласти [*dolcezza*], што дух слушалаца испуњава веселјем [*ascoltanti*], уз велику радост [*gioncodità*] и слаткоћу [*soavità*].“⁴⁷⁰ С друге стране, Царлино сматра да овај модус користе композитори за „речи или теме које су кротке [*mansuete*], учтиве [*accostumate*], достојанствене [*gravi*], и које садрже дубоке [*profunde*], спекулативне [*speculative*] и божанске [*divine*] мисли, попут оних које су прикладне за мољење Божије милости.“⁴⁷¹ Имајући у виду овакве особине, Ласо је изабрао хипомисколидијски за базични модус мотета не у односу на ламент, већ спрам другог дела текста секвенце *Stabat mater*, према томе, молитве и поенте текста. То не значи да је ламент препуштен тону хипомисколидијског модуса, који се креће од умереног до радосног, већ указује на то да се композитор са великом сигурношћу ослањао на контрапунктски апаратус којим је, сасвим убедљиво, могао да промени етос базичног модуса.

Ако Ласов *stylus gravis* заснован на дужим нотним вредностима и разноврсним текстурама, од потпуно имитационе, преко делимично имитационе до слободне полифоније, представља немаркирани елемент, онда се у изражавању ламента могу уочити бројни, маркирани елементи установљени код његових претходника, које обогаћује средствима насталим као резултат одступања од конвенција строгог стила. Тако је иницијалну, разломљену октавну имитацију (*fuga realis*), на текст *Stabat Mater dolorosa* („Стајаше болна мајка“), попут Жоскена, засновао на теми са силазним трозвуком у којем предњачи мала, а следи велика терца (ре-си-сол; т. 1–4). Међутим, у тексту прве строфе, композитор истиче речи *dolorosa* („болна“) и *lacrymosa* („уплакана“), не само мелодијама у силазном кретању (*catabasis*), пунктираним ритмом и снизивицом *be*

⁴⁶⁹ Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 215.

⁴⁷⁰ Наведено према: исто.

⁴⁷¹ Наведено према: исто.

(други дискант, т. 5; први дискант, т. 8–9), већ и „консонантном квартом“ (т. 5–6, т. 8–9) којом се обезбеђује дуже трајање дисонанце. Шта више, у т. 5, на тези пред „консонантном квартом“, применио је истовремено звучање квинте у првом дисканту и сексте у другом дисканту наспрам звучно најнижег гласа. Овакав сазвук, који се може назвати „акордом са квинтом и секстом“, познат је из Палестринине композиционе праксе. Међутим, његова *differentia specifica* резултира из међусобног односа деоница које доносе квинту и сексту, јер граде малу секунду у коју други дискант улази *скоком* управо у тон *бе* (т. 5). Овим не само да се ствара неуобичајена концентрација дисонанци, већ се слободнијим третманом „акорда са квинтом и секстом“ и мелодијским полустепеним силазним разрешењем *бе-а* (други дискант, т. 5–6), истиче саосећање говорника-верника са Маријиним болом. (Пример 27)

Пример 27: Орландо ди Ласо, мотет *Stabat Mater*, први хор, т. 4–6

У другој строфи, која започиње речима, „Чије срце што уздише, жали и болује“ (*Sujus animam gementem, Contristatam et dolentem*), након прекинуте каденце са функцијом „синтаксичког уздаха“ (прекид је остварен у три од четири клаузуле /т. 13–14/), Ласо је силазним полустепеним „уздохом“ *бе-а* у другом алту (т. 16) и првом дисканту (т. 17), исказао реч *gementem* („уздише“), истичући потрешеност говорника-верника. Надаље је компонована имитација (*anaphora*) са темом у спором ритмичком ходу, која се заснива на тоновима силазног фригијског тетракорда, де-це-бе-а, прво на реч *contristatam* („жали“; други алт, т. 17–18; први дискант, т. 18–19; други дискант, т. 19–20), а затим и на реч *dolentem* („болује“; први алт, т. 21–22), чиме се изражава не само жалост услед Христове смрти, већ се указује и на Маријин бол. Премда су мелодијска обличја фригијске инфлексije

била позната Жоскену и Палестрини, она нису укључивала све тонове фригијског тетракорда. Мелодијска транспарентност фригијског тетракорда код Ласа, подржана је дугим нотама и његовом имитационом обрадом. Уз то, композитор у фокус ставља реч „бол“, заоштравајући звук комплексом дисонанци из т. 5–6, који се темељи на „акорду са квинтом и секстом“ и „консонантној квати“ што ће, током друге строфе, изложити два пута сукцесивно (т. 20–21, т. 22–23). Према је комплекс дисонанци ублажен у односу на т. 5–6, јер су међусобно дисонирајући тонови „акорда са квинтом и секстом“ уведени бочним кретањем, а не скоком, њиме се и даље истиче мала секунда (*бе-а*) у симултаном (т. 20, т. 22) и сукцесивном звучању (други дискант, т. 20–21; први алт, т. 22), што је подржано мелодијском горњом скретницом *а-бе-а* (први дискант, т. 21).

Узбуђење говорника-верника услед Маријине туге због Христове смрти остварено је како екскламацијом (први тенор, т. 30), снизивицом *бе* и фригијском каденцом на *а* (т. 32), тако и квартним скоковима наниже у силазној спирали (*бас*, т. 29–31), на стих „О како [је] тужна и јадна“ (трећа строфа: *O quam tristis et afflicta*). Композитор је упечатљиво испољио потрешеност говорника-верника и на стихове шесте строфе, који гласе „Ко не би жалио, видевши Свету Мајку како гледа, бол свог сина?“ (*Quis non posset contristari, Piam Matrem contemplari, Dolentem cum filio?*). Најпре, то чини пунктираним ритмом (т. 69, 70–71), екскламацијама (први дискант, т. 71, 76; други дискант, т. 72; други алт, т. 75–76) и „уздасима“ заснованим на мелодијским полустепенима наниже (т. 75–81), нарочито у каденци (први дискант, т. 80–81). Потом, на речи *Piam Matrem* („Свету Мајку“), варираним фригијским тетракордом у мелодији (први дискант, т. 73–75), којим се наглашава полустепени ход *бе-а* и спорим ритмом у осталим деоницама, манифестује се саосећање са Маријином болом. То је подржано фригијским тетракордом на реч *dolentem*, који је сада ритмички и мелодијски транспарентан („бол“; други алт, т. 77–79; први дискант, т. 78–80), затим фригијском каденцом на *а* (т. 76–77) и променом са *naturalis* на *mollis* хексакорд.

Иако Ласов мотет није дводелан попут Палестринине и Жоскенове композиције, ови композитори су сагласни у интерпретацији два поетска сегмента, ламентације и молитве. Тако је Ласо, на речи девете строфе „Ах, Мајко, извору љубави“ (*Eia Mater, fons amoris*), којима се песник у првом лицу обраћа

Марији као посредници, компоновао имитацију засновану на две теме (*metalepsis*), од којих свака чини полукруг (*circulo mezzo*). С обзиром да су полукружне теме међусобно у опозицији и да, као такве, звуче истовремено, оне граде фигуру *circulatio* указујући на „бесконачност, вечност и целовитост“⁴⁷², чиме се симболички истиче бескрајна љубав као услов за праштање и спасење верника. Међутим, ова неуобичајена примена фигуре *circulatio*, која је остварена истовременим звучањем њена два дела, поткрепљена је различитим видовима „ротација“. Један вид „ротације“ тиче се друге теме, која је настала слободном ретроградном инверзијом прве теме. (Пример 28)

Пример 28: Поређење две теме: Орlando ди Ласо, мотет *Stabat Mater*, т. 109–110



Композитор је одступио од ретроградације пунктираног ритма са почетка прве теме, задржавши га на крају друге теме, јер би у супротном одступио од правила строгог стила. Други вид „ротације“ односи се на измену међусобних позиција пропости и респости. На прву пропосту у првом алту (т. 109) и другу пропосту у првом кантусу (т. 109) одговорено је другом респостом у другом алту (т. 110) која је зазвучала испод прве респосте (други кантус, т. 110) у измењеном међусобном интервалском односу.⁴⁷³ Овим поступцима симболички се указује на то да љубав према Христу отвара пут ка вечном животу.

Надаље, композитор успоставља тежиште на процесу трансформације. То је постигнуто квартним мелодијским скоковима у силазној спирали, ла-ре-сол-до (други алт, т. 127–129) и у узлазном ланцу, ре-сол-сол-до (други алт, т. 130–131) на последњем стиху десете строфе који гласи „да га [Христа] умилоствивим“ (*Ut sibi complaceam*). Квартни скокови навише комплементарни су са силазно-квартним спиралним кретањима из т. 29–31 – баш као што смо запазили код

⁴⁷² Bartel, *Musica Poetica*, 216.

⁴⁷³ Измењен међусобни интервалски однос других респости у односу на пропосте постигнут је вертикално-покретним контрапунктом у дуодесими.

Палестрине и Жоскена – чиме се, у случају Ласа, указује на промену остварену покајањем верника који траже Божију милост.

Сам пут до Божије милости, за коју моли говорник-верник, обухватио је и емпатију у туги, што се манифестује дисонантним задржицама (т. 156–158), имитацијом која није спроведена кроз све деонице (*anaphora*, бас–други тенор–први тенор, т. 155) и силазним мелодијама заснованим на тетракордима у спором ритмичком покрету (семибревиси) на стих дванаесте строфе која гласи „могу да поделим бол“ (*Poenas tecum divide*). Међутим, композитор се не користи фригијским тетракордом, као што је то учинио у другој (т. 17) и шестој строфи (т. 77), већ ламент ублажава молским тетракордом. Он то чини недвосмислено, користећи се тоновима којима припадају исти солмизациони слогови, ре-до-си-ла, у меком (бас, т. 155), тврдом (други тенор, т. 156) и природном хексакорду (први тенор, т. 156), те можемо рећи да овим наговештава трансформацију туге у радост васкрсења. Надаље, она се испољава бржим троделним метром у хоморитмији гласова (т. 222–231), на текст „ватреног и раздраживог, ти ме, Девице, штитиш“ (*Inflamatus et accensus, Per te Virgo sim defensus*), баш као што је то учинио Жоскен у свом мотету. Оваквим, можемо рећи, пучким плесом, манифестује се радост верника који, кроз покајање, стреме ка вечном животу.

Ипак, радост је за Ласа достојанствена и узвишена судећи према музичком задевању последње две строфе текста. Тако су речи деветнаесте строфе, „Учини да ме чува крст, смрћу Христовом заштићен, обрђљен милошћу“ (*Fac te cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia*), остварене пуним, осмогласним извођачким саставом, први пут од почетка мотета, упућујући на снагу колективне молитве, сазвучима заснованим на великој терци и ефектом еха постигнутим антифоном сменом два хора (т. 243–248). Ласо ће интензивирати антифонију на стихове двадесете строфе, „Када тело умре, учини срцу да се преда“ (*Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur*), тако што ће наизменично, паузама истаћи сваку реч, почев од краја првог дела стиха, чиме је остварен занос у молитви. То је подржано успостављањем тежишта на кључној речи молитве, „учини“ (*fac*), која се заснива на једном сазвуку раздвојеном паузама, у првом, а потом и у другом хору (т. 255). У таквом контексту, применом велике терце у вертикали спрам полустепеног мелодијског хода, цис-де-цис у највишим

деоницама, односно а-бе-а у најнижим деоницама оба хора, на реч „умрети“ (*morietur*), отелотворен је хришћански парадокс радости у туги (т. 252–254). Коначно, понављањем последњег стиха, „слави раја“ (*Paradisi gloria*), прекорачењем модалне октаве (*hyperbole*, други дискант, т. 261) и учесталим узлазним и силазним квартним, квинтним и октавним мелодијским скоковима (т. 259–269) отелотворује се радост васкрсења и разоткрива веру у загробни живот и спасење.

СЕДМИ ДЕО

AVE MARIA КАО ПАРАДИГМА ХРИШЋАНСКОГ *ЕТОСА*

1. Настанак, функција и анализа текста молитве *Ave Maria*

Ave Maria или „Здраво, Маријо“, носи епитет „најчешће понављане молитве у хришћанском верском животу“.⁴⁷⁴ Њен текст, који је стасавао током средњег века, надограђивао се и варирао у корак са нарастајућим маријанским култом, искристалисан је у данас познату молитву, усвојену средином XVI века.

Ave Maria је настала као изузетно распрострањен облик личне побожности који је дубоко укоренен у оралној традицији. Тако је, на пример, у многим средњовековним европским градовима била заступљена пракса да се ова молитва изговора на свако црквено звоно које се огласи за јутарњу, подневну или вечерњу службу.⁴⁷⁵ Постоје подаци да се, невезано за црквену службу, *Ave Maria* изговарала свакодневно по неколико десетина пута, при чему је верник, у знак поштовања пред Маријом, нагињао главу, клањао се, клечао или је био испружен потрбушке читавим телом.⁴⁷⁶ До краја XV века *Ave Maria* се могла наћи у приватној побожности крунице,⁴⁷⁷ што потврђује њену заступљеност у свакодневним личним молитвама људи онога доба.

Премда се првим делом молитве *Ave Maria* упућује на наратив везан за Благовести, њена црквена употреба није стриктно везана за овај празник (25. март), и тичала се не само осталих маријанских празника, већ се упражњавала и у време других светковина током литургијске године. Судећи према часословима из XIII и XIV века ова молитва се изговарала и певала током Мале службе за Девицу.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Michael A. Anderson, „Enhancing the *Ave Maria* in the *Ars Antiqua*“, *Plainsong and Medieval Music*, 19 (2010), 35.

⁴⁷⁵ Исто, 36.

⁴⁷⁶ Herbert Thurston, „Hail Mary“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1910), VII <<http://www.newadvent.org/cathen/07110b.htm>> [приступљено 23. фебруара 2019. године]

⁴⁷⁷ Anderson, „Enhancing the *Ave Maria*“, 36.

⁴⁷⁸ Исто, 39–40.

До XVI века усталила се дводелна форма молитве. Први део, који је установљен током средњег века, има библијско утемељење и представља, како је запазио Мајкл Алан Андерсон, начин да се „угаси хришћанска жеђ за канонским детаљима о животу Девике у надлазећој маријанској побожности.“⁴⁷⁹ Молитва се у целисти назива и „анђеоским поздравом“ управо због почетних стихова којима се, према Јеванђељу по Луки (1.28), свети архангел Гаврило обраћа Марији благовестивши Христово рођење: *Ave (Maria), gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus* („Здраво /Маријо/, милости пуна, Господ је с тобом! Благословена си ти међу женама“). Једина разлика између Вулгате и иницијалног дела молитве јесте ословљавање Марије (*Maria*) између речи „Ave“ и „gratia plena“.⁴⁸⁰ Уследиће други библијски поздрав из Јеванђеља по Луки (1.42) – *et benedictus fructus ventris tui* („благословен је плод утробе твоје“) – којим света Јелисавета дочекује трудну Марију. Према је реч о прокламацијама које се у Јеванђељу по Луки не налазе у сукцесији, оне су логично надовезане захваљујући подударним стиховима – *benedicta tu in/inter mulieribus* („Благословена си ти међу женама“)⁴⁸¹ – на завршетку анђеоског поздрава, односно на почетку Јелисаветине афирмације. Сматра се да је на иницијативу папе Урбана IV (*Urbanus IV*, папско намештење од 1261–1264) поздравима придодата реч *Jesus* („Исус“), или, као што је било учестало током XV века, *Jesus Christus, Amen* („Исус Христос, Амин“),⁴⁸² чиме је заокружен први део молитве *Ave Maria*.⁴⁸³ Управо се ова библијска референца, у виду ланчано надовезаних поздрава Гаврила и Јелисавете, усталила као својеврсна основа молитве, што потврђују многи текстови полифоних композиција с краја XV и из прве половине XVI века.

⁴⁷⁹ Исто, 37.

⁴⁸⁰ Према Јеванђељу по Луки (1.28) из Вулгате овај версет гласи: *Et ingressus angelus ad eam dixit: Ave gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus*. Наведено према: *Biblia Sacra: Juxta Vulgatam Clementinam* (Londini [London]: editio electronica, 2005), 1307 <<https://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>> [приступљено 23. фебруара 2019. године]

⁴⁸¹ Према Јеванђељу по Луки (1.42) из Вулгате овај версет гласи: *et exclamavit voce magna, et dixit: Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui*. Наведено према: исто, 1308.

⁴⁸² Наведено према: Herbert Thurston, „Hail Mary“ [приступљено 23. фебруара 2019. године]

⁴⁸³ У популарном немачком верском приручнику *Der Selen Troist* (1474), *Ave Maria* се дели на четири дела: Први део чине речи светог архангела Гаврила, други део обухвата поздрав свете Јелисавете, трећи се састоји од Светог Имена, Исуса Христоса, док последњи чини реч Амен и тиче се цркве. Наведено према: исто [приступљено 23. фебруара 2019. године]

текст:

Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Jesus (Christus).

превод:

Здраво Маријо,
милости пуна,
Господ је с тобом!
Благословена си ти међу женама,
и благословен је плод утробе твоје,
Исус (Христос).

У поздраву, насталом описаним колажним принципом, очекивано одсуство риме не нарушава преовлађујућу силабичку версификацију у петерцу и шестерцу, имајући у виду да су четврти и пети једанаестерачки стих уобличени управо њиховим спојем, што расветљава исконску молитвену функцију ових речи. Идеја овог поздрава заснива се на библијском осветљењу Марије као Мајке Исусове (Christotokos/ Mater Christi) и, према томе, Мајке Божије (Theotokos/ Mater Dei).

Други део молитве тиче се молбе коју верник упућује Марији. Настао је као додатак поздравном делу молитве који се надовезује на речи *ventris tui*, *Jesus* (*Christus*) и, у прво време, спонтано га је осмишљавао сам верник. Такви додаци су се, према томе, разликовали по садржини, али су често упућивали на исти циљ који се тицао спасења верника у датом тренутку или у тренутку смрти.

Службено призната форма другог дела молитве *Ave Maria*, усвојена по препоруци катихизиса Светог сабора у Тренту и објављена 1568. године у Римском бревијару,⁴⁸⁴ гласи:

текст:

Sancta Maria,
Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

превод:

Света Маријо,
Мајко Божија,
моли за нас грешнике,
сада и у часу наше смрти.
Амин.

За разлику од првог дела, који је готово у потпуности обликован од цитата из Светог писма, други део нема такву концепцију. Ипак, по одсуству риме, трохејско-амфибрахском петерцу у иницијалном стиху (*Sancta Maria*), који је метрички аналоган са почетним стиховима првог дела (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*) и смени кратких (петерац, четверац) и дугих стихова (десетерац,

⁴⁸⁴ Исто [приступљено 23. фебруара 2019. године]

деветерац) овај део је компатибилан са првим делом молитве. Називајући Марију „светом“ (*Sancta Maria*) у апострофи, творац молитве кристалише њену богородитељску врлину, а не пуку фигуру христородице, која је у контексту доктрине спасења оснажила истакнуту позицију Марије као посреднице.

2. *Ave Maria*: од једногласја до вишеласја

У књизи грегоријанских напева који су уобичајени у католичкој традицији (*Liber Usualis*), доступно је неколико напева на текст *Ave Maria*. Свега једна мелодија (1861), у првом модусу, обухвата од цркве званично признат текст молитве и намењена је оферторијуму за Литанију Блажене Девике Марије, познатије као Литанија из Лорета.⁴⁸⁵ Остали напеви се заснивају на библијском тексту првог дела молитве. Такав текст има антифона у првом модусу (*LU 1416*), настала у десетом веку,⁴⁸⁶ која се певала на празник Благовести. Остали напеви су оферторијумски, у осмом модусу и певају се на литургији четврте недеље од Доласка, као што је то случај са једном средњовековном мелодијом (*LU 355*),⁴⁸⁷ затим за празнике у славу Блажене Девике Марије (*LU 1268*), као и на празник Безгрешног зачећа (8. децембра), где је реч о модерној мелодији (*LU 1318*).⁴⁸⁸

У полифоним композицијама XV и XVI века издваја се неколико група текстова који започињу познатим библијским прогласима упућеним Марији. Првој групи припадају композиције на појединачне, често поетски обликоване текстове које су настале крајем XV века, према томе, у време када је сам текст био отворен за слободнији, личнији израз. Такав текст, с једне стране, може по дужини да одговара дводелном конвенционалном тексту, као што је случај са мотетом *Ave Maria... tecum in corde* Жана Мутона и са Жоскеновим мотетом *Ave Maria... benedicta tu*, где је задржан архангелски поздрав (*Ave maria, gratia plena,*

⁴⁸⁵ Назив „Литанија из Лорета“ (*Litaniae lauretanae*) настао је према италијанском граду у којем је, 1558. године, начињен први запис. Године 1587. литанија је званично прихваћена од стране цркве. Santi, Angelo de, „Litany of Loreto“, у: *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1910), IX <<http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm>> [приступљено 13.августа 2019. године]

⁴⁸⁶ [непознат аутор], „Ave Maria“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), II, 248.

⁴⁸⁷ Исто.

⁴⁸⁸ Исто.

Domini tecum). С друге стране, текст може бити опсежнији и поетски надахнутији, задржавајући архангелски поздрав на почетку и петицију на завршетку. Такви су мотети *Ave Maria... virgo serena* Жана Мутона и Жоскена де Преа. Друга група композиција заснива се на исконској форми молитве, обухватајући искључиво библијски проглас. Ту припадају дела Жана Мутона (\grave{a} 3), Клеменса нон Папе (\grave{a} 5), Орланда ди Ласа (\grave{a} 5) и један мотет из Оферторијума Палестрине (\grave{a} 5). Трећу групу чине оне композиције настале на тексту који укључује поздравни део са другачијом апелацијом. Премда је реч о тексту који садржи апелацију различиту од службено признатог другог дела молитве, она се у таквој, некодификованој форми налази, ипак, у значајном броју композиција насталих током XVI века, из пера Кристобала де Моралеса (\grave{a} 5), Клаудија Мерула (\grave{a} 5), Адријана Виларта (\grave{a} 4), Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине (\grave{a} 4, \grave{a} 4, \grave{a} 5) и Томаса Луиса да Викторије (\grave{a} 8). У четвртој групи је свега једна доступна композиција Монтевердија (\grave{a} 3) која се заснива на службено признатом тексту молитве *Ave Maria*.

У даљем, аналитичком делу овог поглавља биће приказани најинтересантнији примери из прве, треће и четврте групе из аспекта хришћанског *етоса*. Композиције друге групе се неће узети у разматрање јер, због сажетог, кодификованог текста првог дела молитве, не остављају простор за интересантна музичка решења.

3. О хришћанском и маријанском *етосу*

Хришћански етос се заснива на седам врлина. Четири основне, људске врлине, величане у многим деловима Светог писма, премда не под тим називима, чине мудрост, праведност, храброст и умереност (*Кат.* §1805).⁴⁸⁹ Утемељење основних врлина налази се у теолошким врлинама – вери, нади и милосрђу – које нису у потпуности својствене људима јер се остварују уз Божију подршку (*Кат.* §1812).

⁴⁸⁹ *Catechism of the Catholic Church* (Vaticano, Washington: Libreria Editrice Vaticana – United States Conference of Catholic Bishops, 2019) <<http://ccc.usccb.org/flipbooks/catechism/>> [приступљено 13. августа 2019. године]

За наведени извор користиће се скраћеница *Кат.* уз оригиналну нумеричку ознаку параграфа.

Хришћанске врлине се, поред других поступака,⁴⁹⁰ негују и молитвом, као начином да се успостави веза са Богом. Права молитва се темељи на искренности јер, како се наводи у Светом писму, полази из срца. Само дух Господњи може продрети у човеково срце и сагледати га у потпуности (*Kat.* §2562) .

У римокатоличкој вери, још од средњег века, установљено је уважавање Маријиних јеванђелских врлина. Ослањајући се на учење о шест Маријиних врлина још из времена светог Фрање Асишког (Francesco d'Assisi /рођен као Giovanni di Pietro di Bernardone/, око 1181 – 1226), покајничко сестринство Благовештење Блажене Девике Марије, основано 1501. године, своје учење је темељило на имитацији њених десет врлина, онако како су представљена у јеванђељима.⁴⁹¹

Марија је, најпре, препозната као најчистија (Матеја 1:18, 20, 23; Лука, 1:24, 34), јер је живела изван сваког греха, неокаљаног ума и душе, и у складу са Божијом замисли. Надаље, она је најмудрија (Лука, 2:19, 51) и најпонижнија (Лука 1:48), јер је до дубина спознала Божију вољу, прихватила је и подчинила јој се. Њена највећа верност (Лука, 1:45, Јован 2:5), побожност (Лука 1:46–47, Дела апостолска 1:14) и послушност (Лука 1:38, 2:21–22, 27), испољава се подчињавањем ума и воље Господу, обезбеђујући његово стално присуство молитвом. Она је, потом, најјаднија (Лука 2:7) и најтужнија (Лука 2:35) дајући највећу жртву, свога Сина, зарад добра целог човечанства, али је и најстрпљивија (Јован 19:25), ујединивши своје патње са патњама свога Сина, верујући у Божију промисао. Коначно, она је најмилостивија (Лука 1.39, 56), јер све што ради за друге, чине то из љубави према Господу.⁴⁹² Према томе, Марија је спозната као парадигма за вернике не само у вези са појединачним врлинама, већ и у погледу хришћанског живота уопште.

Оно што десет јеванђелских врлина уједињује са молитвом *Ave Maria* јесте моливтени венац, настао у време заснивања поменутог реда. Састојао се из

⁴⁹⁰ То су свете тајне крштења и покајања (*Kat.* §997, §980), али и јачање вере кроз чврсту дисциплину да се греси не понове, те свакодневно упражњавање врлина.

⁴⁹¹ L[ui]gi Lanzoni, *The Virtues of Mary: With a Short Dissertation on the Salve Regina* (New Bedford: Academy of the Immaculate, 2012), xxiii–xxvii.

⁴⁹² Исто.

молитве *Ave Maria*, где су се, између речи „Света Маријо“ и „мајко Божија“ (*Sancta Maria... Mater Dei*), изговарале редом њене врлине.⁴⁹³

4. Апотеоза маријанских врлина: Жоскен де Пре, *Ave Maria... virgo serena* (à 4)

Четворогласни мотет *Ave Maria... virgo serena* Жоскена де Преа компонован је на нестандартни, поетски текст, који гласи:

текст:

exordium

(1) *Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum, virgo serena.*

medium

(2) *Ave, cuius conceptio,
Solemni plena gaudio,
Caelestia, terrestria,
Nova replet laetitia.*

(3) *Ave, cuius nativitas
Nostra fuit solemnitas,
Ut lucifer lux oriens
Verum solem praeveniens.*

(4) *Ave pia humilitas,
Sine viro foecunditas,
Cuius annunciatio
Nostra fuit salvatio.*

(5) *Ave vera virginitas,
Immaculata castitas,
Cujus purificatio
Nostra fuit purgatio.*

(6) *Ave, praeclara omnibus
Angelicis virtutibus,
Cuius fuit assumptio
Nostra glorificatio.*

finis

(7) *O Mater Dei,
Memento mei.
Amen.*

превод:

exordium

(1) Здраво Маријо, милости пуна,
Господ је с тобом, девице лепа.

medium

(2) Здраво [теби] чије је *зачеће*
препуно радости,
небо и земља
пуни су новог весеља.

(3) Здраво [теби] чије је *рођење*
наше велико славље
попут светлости јутарње звезде
које најављује Сунце.

(4) Здраво, верна понизности,
без човека плодносна,
чије су *благости*
наше спасење.

(5) Здраво, истинско девичанство,
пречиста чедности,
чије *прочишћење*
јесте наше исцељење.

(6) Здраво, славна
са анђеоским врлинама,
чије је *вазнесење*
наше слављење.

finis

(7) О мајко Божија,
сети се мене.
Амин.

⁴⁹³ Исто.

Реч је о троделној поетској молитви у римованом дистиху са хетерогеном строфичном организацијом (дистих, катрен) и хетеросилабичким стихом. Тако су уводни и завршни стихови груписани у парове симетричних десетерца (5+5), односно петераца, док у катренима у централном делу преовладава осмерац. У римовној двостиховној схеми (*aa bb...*) у оквиру средишњег дела молитве, може се уочити аналогија између иницијалних двостиха у трећој, четвртој и петој строфи али и почетног двостиха друге строфе са завршним двостихом четврте, пете и шесте строфе молитве, што поменути катрене додатно интегрише. У последњој строфи, судећи према рими (*Dei/ mei*), дужина стиха се скраћује на петерац, али се задржава смена наглашених и ненаглашених слогова која је карактеристична за поздравне речи из увода.⁴⁹⁴

Троделност молитве истакнута је не само версификацијом, већ и садржински, са наглашеним колажним принципом, који је, као што смо уочили, карактеристичан и у званично признатој верзији ове молитве од стране цркве. Увод обухвата уобичајени елемент *Ave Maria* молитве, поздрав Архангела Гаврила, „Здраво (Маријо), милости пуна, Господ је с тобом“ (*Ave /Maria/, gratia plena, Dominus tecum*). Међутим, песник изоставља последњи полустих архангелског поздрава, „благословена си ти међу женама“ (*benedicta tu in mulieribus*), који најјасније говори о благовештењу и надопуњује га речима „девице лепа“ (*virgo serena*).⁴⁹⁵ Овим поступком, увод, с једне стране, недвосмислено упућује на Благовести, на један од седам радости у животу Марије, али, с друге стране, чини и заокрет ка средишњем делу молитве, трансформацијом њене благословености у лепоту, јер се не мисли на физичку већ духовну лепоту, која се огледа управо у њеним врлинама.

Сваки од пет катрена *mediuta* посвећен је једном значајном дану из Маријиног живота. Песник их организује са великом пажњом, хронолошки, почев од њене пренаталне чистоте укорене у Безгрешном зачећу, преко Рођења, Благовести и Прочишћења до Вазнесења у рај. Упркос томе што у Жоскеново време црква није званично прихватила доктрину о Безгрешном зачећу и Вазнесењу Марије – догматизованим догађајима из њеног апокрифног живота

⁴⁹⁴ Према томе, нагласак је на првом и четвртном слогу у петерцу, односно на првом, четвртном, шестом и деветом слогу у десетерцу.

⁴⁹⁵ Од лат. *serenus* као синонима речи *pulcher* (*pulcer*) са значењем леп, ваљан.

који ће бити признати у католичком свету у XIX и XX веку – распрострањеност неконвенционалног текста ове молитве ипак говори о снази маријанског култа на тлу северне Италије с краја XV века.

Попут архангелског поздрава из увода, сваки наредни катрен започиње речју *ave* („здрaво“), чиме се остварује елемент слављења. У овом поздраву, умноженом, према томе, у анафори, чак шест пута, скривено је име старозаветне грешнице, Еве (*Eva/ave*), чије грехе својим врлинама искупљује новозаветна, друга Ева – Марија. Она се именом ословљава свега једном, на самом почетку (*Ave Maria*), онако како налаже традиционални први део молитве, а верник јој се обраћа користећи се бројним антономазијама, називајући је „верном понизношћу“ (*pia humilitas* /четврта строфа/), „истинским девичанством“ (*vera virginitas* /пета строфа/), „пречистом чедношћу“ (*immaculata castitas* /пета строфа/) и „величанственом са анђеоским врлинама“ (*praeclara... angelicis virtutibus* /шеста строфа/), стављајући тиме тежиште не само на девичанске атрибуте, већ и на њену божанску природу. Она је огледало оних који кроз молитву теже да пронађу спасење (*nostra... purgatio* /пета строфа/) и исцељење (*nostra... glorificatio* /шеста строфа/).

Идеја молбе садржана је у језгровитом завршном делу молитве (*finis*). Премда је захтев упућен Марији крајње уопштен („сети ме се“ /*memento mei*/), уочава се заокрет са маријанске апотеозе у средишњем делу, у којем се молитва манифестује као колективни чин – на шта указује лична заменица у првом лицу множине (четврта, пета и шеста строфа) – на личну, индивидуалну молбу упућену Марији (лична заменица у првом лицу једнине /седма строфа/) у завршном делу. С тим у вези, Џон Милзом запажа да је текст завршног дела у то време био распрострањен, те да се јавља на донаторским портетима, гравурама, у часословима као и у музици,⁴⁹⁶ што наводи на закључак да је промена са колективног на лично резултат колажног принципа у „слагању“ текстова.

У контексту маријанске молитве, седам стихова симболички указују на Маријино девичанство и чистоту као кључне врлине за њено вазнесење и небески живот уз Христа и Бога спаситеља. Седам је, такође број Маријиних радости,⁴⁹⁷ библијских догађаја везаних за Маријин и Христов земаљски живот, међу којима

⁴⁹⁶ Milsom, „Making a Motet”, 186.

⁴⁹⁷ Седам Маријиних радости наводе се у шестом делу овог рада.

су два, преточена у маријанске празнике Благовести и Вазнесење, поменута у централном делу текста. На послетку, још од раног средњег века, седам је број хришћанских врлина, баш као што је сама Марија парадигма за добру хришћанку.

Жоскенов четворогласни мотет *Ave Maria... virgo serena* први пут је штампан 1502. године, као иницијална композиција у Петручијевој збирци мотета (*Motteti A, numero trentatre, Venetia*).⁴⁹⁸ Мотет је, ипак, компонован знатно раније, највероватније током седамдесетих година XV века, о чему сведоче подаци о сачуваном рукопису. Патрик Мејси упућује на познаницу да је Жоскенов мотет нашао своје место у рукопису из Милана, на бланко страницама „Леополд кодекса“ (Leopold Codex), који датира око 1476. године.⁴⁹⁹ С обзиром да је „Леополд кодекс“ откривен у Инсбруку, Џон Милзом надаље спекулише са годином настанка мотета. Рукопис је могао бити пребачен из Милана у Инсбрук око 1484. године, те он износи претпоставку да је мотет барем десетак година пре тога циркулисао у музичким круговима, а као место настанка наводи Милано, али и тло данашње Француске и низоземске земље.⁵⁰⁰ Без обзира на време и место настанка мотета, непобитно је да је Отавијано Петручи, као најеминентнији музички издавач тог времена на тлу Италије, указао велико поштовање како Жоскену као композитору, тако и мотету *Ave Maria... virgo serena*, јер је истакнутим местом у збирци скренуо пажњу на ово дело које је, упркос временшности, одисало зрелошћу мотетског стила у успону.

Жоскенов четворогласни мотет може се назвати парафразираним/ слободним мотетом, јер у уводном делу композитор изграђује сукцесивна имитациона спровођења парафразирајући секвенцу *Ave Maria... virgo serena* у шестом (хиполидијском) модусу, док у даљем току композиције таква аналогија изостаје. (Пример 29)

⁴⁹⁸>Note се налазе у прилогу 16.

⁴⁹⁹Patrick Macey, „Josquin, Good King René, and *O bone et dulcissime Jesu*“, у: *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, уредила Dolores Pesce (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 231

⁵⁰⁰Milsom, „Making a Motet“, 184–186.

Пример 29: Поређење изворне секвенце и тѐмâ из првог дела Жоскеновог мотета
 (а) секвенца *Ave Maria... virgo serena*, прве четири фразе
 (б) Жоскен де Пре, *Ave Maria... virgo serena*, суперијус, т. 1–4, 8–12, 16–19, 25–28

Реч је о специфичној верзији секвенце са карактеристичним иницијалним узлазним квартним скоком, којом се, поред Жоскена, послужио и Јоханес Регис (Johannes Regis, око 1425–око 1496), у свом петогласном парафразирајућем мотету *Ave Maria... virgo serena*. Овај Фламанец, припадник старије генерације композитора, могао је бити узор Жоскenu, а иницијални тактови Жоскеновог мотета, који резонирају са Регисовом композицијом не само на основу извора, већ и по имитационим интервалима и временским растојањима првог имитационог спровођења, могли су представљати омаж старијем мајстору,⁵⁰¹ што се у данашње време не може са сигурношћу утврдити.⁵⁰²

Судећи према запису у „високим“ (*chiavette*), али у овом случају нестандарним кључевима ($g_2-c_3-c_3-F_4$),⁵⁰³ одсуству сталног предзнака и нешто проширеном опсегу тенора ($ge-a_1$), затим према грађи иницијалне теме, где се истичу тонови сол, до и ми, те за мотет значајним каденцама које су претежно на

⁵⁰¹ Исто, 187.

⁵⁰² Данас се не искључује ни обратна ситуација, да је Регис парафразирао Жоскена. Такође, постоји мишљење да су се ова два мајстора фламанског порекла послужила истим извором, те да је сличност само плод случајности. Milsom, исто; Theodor Dumitrescu, “Reconstructing and Repositioning Regis’s *Ave Maria... Virgo Serena*”, *Early Music*, 37 (2009), 82.

⁵⁰³ Разлика је у c_3 кључу за алт (уобичајен је c_2 кључ) и нешто ређе F_4 кључу за бас (чешћи су c_4 или F_3 кључеви). Разлог томе лежи у њиховим *mixtus* амбитусма. Алт обухвата распон од ge до ha_1 , а бас од Ge до ce_1 , чиме су обједињене октаве оба модална пара.

до, реч је о тонском типу *cantus durus* – g₂ – С. Наведени тонски тип наводи на хипојонски модус у додекакордонском, дакле, дванаестоделном модалном систему, који, наиме, није валидан за период Жоскеновог стваралаштва.

Најпре треба разјаснити неколико теоријских чињеница у вези са осмоделним модалним системом, који припада Жоскеновом добу у потпуности, као и у вези са позицијом маргинализованих це-модуса у том систему. Према средњевековној модалној теорији, полифоне композиције записане у *cantus durus* систему, са финалисом/финалисима на до, у до-сол-до или сол-до-сол октави у тенору и/или кантусу, припадале су транспонованом петом и шестом (лидијском и хиполидијском) модусу.⁵⁰⁴ Како су нетранспоноване варијанте ових модуса – у фа-до-фа и до-фа-до модалним октавама у тенору и/или кантусу – супротно данашњем поимању ствари, врло често подразумевале и акцидентал бе,⁵⁰⁵ премештање у виши октавни пар – фа-до-фа у до-сол-до, а до-фа-до у сол-до-сол – у овом случају испољавају се одлике „праве“ транспозиције из *cantus mollis* у *cantus durus* систем.⁵⁰⁶ Према томе, у мотету *Ave maria... virgo serena* заступљен је транспоновани шести, хиполидијски модус, јер све претходно наведене карактеристике у погледу система, кључева, амбитуса тенора, мелодијске грађе иницијалне теме (којом се истиче аритметичка подела октаве сол-до-сол) и каденцирајућих тонова, одговарају овом модусу уколико се он сагледа према правилима осмоделног модалног система.

⁵⁰⁴ Сетимо се да средњевековна модална теорија другачије дефинише појмове „транспозиције“ и „трансформације“. Опширније о томе видети у прилогу 1.

Један од покушаја да се, у складу са полифоном традицијом, надогради већ превазиђени средњевековни систем модуса, забележио је Пјетро Арон у свом *Трактату о природи и познавању свих модуса у [композицији са] фигурираним гласовима (Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato, 1525)*. Суштински, Арон се и даље ослања на систем од осам модуса сматрајући њихове финалисе на ре, ми, фа и сол, регуларним, док финалисе на ла, си и до он проглашава нерегуларним, налазећи упориште у средњевековним категоријама конфиналиса (*confinalis*) и диференције (*differentiae*). Код Арона конфиналис је на петом тону изнад, или четвртом тону испод финалиса, док се термин диференције односи на завршетке на различитим тоновима. То значи да се под окриљем ових појмова покушала да оправда непобитна појава да се полифона музика компонује у ла и до модусима. Један од таквих примера је управо Жоскенов мотет *Ave Maria... virgo serena*, који је настао чак пола века пре објављивања Ароновог трактата. “Pietro Aaron: From *Treatise on Nature and Recognition of All Tones of Figured Song, 1525*“, у: *Source Readings in Music History*, главни уредник Leo Treitler, The Renaissance, III, уредили Oliver Strunk и Gary Tomlinson, друго ревидирано издање (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 140.

⁵⁰⁵ Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 85.

⁵⁰⁶ Појам транспозиције теоријски је редефинисао Хајнрих Глареанус у *Додекакордону* (1547). Говорећи о новом, јонском и хипојонском модалном пару, овај теоретичар запажа да су се, у једногласној црквеној традицији, ови модуси често примењивали тако што су се мелодије у лидијском или хиполидијском модусу мењале додавањем (пред)знака *бе* (in b clave; *Дод.* II.20:115, II.27:137). Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 224, 227.

Жоскен де Пре, као осведочени реторичар међу музичарима, овим мотетом даје изванредан пример како се може утицати на традиционални карактер модуса зарад прикладног односа између музике и текста. Још у средњовековној традицији о модалном етосу, хиполидијски је носио епитет мрачног и ламентозног модуса који побуђује сузе и пијетет. Тако га схвата и сам Жоскен, који је, концем XV века, компоновао мотетску ламентацију *Stabat mater* управо у нетранспонованом шестом модусу.⁵⁰⁷ Међутим, у случају мотета *Ave maria... virgo serena*, Жоскен је прибегао трансформацији основног етоса путем транспозиције модуса за квинту навише, имајући додатну потпору у модусу изворног напева. Резултат је укупна промена звука из средњег хорског регистра у високи, што је јасно уколико упоредимо опсеге гласова у овим модусима и кључеве за стандардни четворогласни хорски састав. (Табела 21)

Табела 21: Поређење нетранспонованог и транспонованог шестог модуса у осмоделном модалном систему у погледу опсега гласова и кључева за стандардни четворогласни хорски састав

	нетранспоновани шести модус ⁵⁰⁸	транспоновани шести модус ⁵⁰⁹
дискант	це ₁ –це ₂	ге ₁ –ге ₂
алт	ге–ге ₁	це ₁ –це ₂
тенор	це–це ₁	ге–ге ₁
бас	Ге–ге	це–це ₁
кључеви	„средњи“ (с ₁)	„високи“ (g ₂)

Све деонице у транспонованом шестом модусу су више за квинту у односу на његову нетранспоновану варијанту, што резултира не само записом у „високим“ кључевима, већ и променом карактера, како су запазили Бернارد Мајер и Џефри Чу, од изразито „тужног“ до „веселог“ шестог модуса.⁵¹⁰ Таквом трансформацијом модалног етоса Жоскен се приближава апотеотичком тону којим одише текст мотета.

⁵⁰⁷ Видети у шестом делу овог рада.

⁵⁰⁸ Опсежи хорских гласова у нетранспонованом хиполидијском модусу наведени су према: Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 85.

⁵⁰⁹ Опсежи хорских гласова у транспонованом хиполидијском модусу наведени су према: исто, 86.

⁵¹⁰ Meier and Chew, „Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes”, 185.

У уводном делу (*exordium*, т. 1–31) који је, како је показано, настао парафразирањем секвенце *Ave maria*, тако што су прве четири фразе извора послужиле за тематско спровођење у сваком полустиху (од т. 1, 8, 16 и 23), успостављена је не само звучна аналогија са црквеном мелодијом, већ и нека врста игре са њеном вишегласном презентацијом. Жоскен, наиме, контрапунктски спаја прву са другом темом (т.7–12), а потом трећу са четвртном темом (т. 22–27), што, напореда са одсуством каденци, указује на синтаксичку функцију овог поступка чиме се остварује музичка повезаност полустихова: *Ave Maria, gratia plena/ Dominus tecum, virgo serena*. (Пример 30)

Пример 30: Контрапунктско спајање различитих тема из увода мотета

(а) Прва тема (*Ave Maria*) и друга тема (*gratia plena*), т. 7–12, бас-суперијус

The musical notation for Example 30(a) consists of two staves. The top staff is in soprano clef (C1) and the bottom staff is in bass clef (C2). Both are in 4/2 time. The soprano part has lyrics: Gra - ti - a ple - - - na. The bass part has lyrics: A - ve Ma - ri - a. The notes are: Soprano: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Bass: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

(б) Трећа тема (*Dominus tecum*) и четврта тема (*virgo serena*), т. 22–27, бас-алт

The musical notation for Example 30(b) consists of two staves. The top staff is in alto clef (C3) and the bottom staff is in bass clef (C2). Both are in 4/2 time. The alto part has lyrics: Vir - go se - re - - - (na). The bass part has lyrics: Do - mi - nus te - - cum. The notes are: Alto: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Bass: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

Свака наведена тема, настала парафразирањем секвенце, систематично је уобличена у силазне реперкусије на растојању од осам минима, искључиво на прими или октави. Познато је да праволинијске канонске имитације са истим имитационим интервалима и временским растојањима нису захтевне за израду, те тежиште није на техничкој виртуозности, већ на нумеричкој симболици. Како се бројем један указује на јединство Бога Оца и његовог Сина, Исуса Христа, а бројем осам на стварање и нови почетак, наведена симболичка значења, напореда са катабаичним реперкусијама, резонирају са речима Архангела Гаврила и Јелисавете које најављују Христово рођење.

Одступање од силазних реперкусија и временских растојања од осам минима је, ипак, учињено на почетку четвртог полустиха, на текст „девице лепа“ (*virgo serena*). Тако је излагање теме између алта и суперијуса овде у узлазној реперкусији (т. 23–25), док је, у истом имитационом спровођењу између суперијуса и тенора (т. 25–26), временско растојање сажето на четири миниме. Овај моменат одступања од библијског текста важан је и за Жоскена, јер се узлазном реперкусијом користи први и једини пут у мотету. Применом принципа *varietas*, напоредо са гипкијим мелодијским покретом у деоницама оствареним увођењем црних нота као вида „украшеног“ контрапункта (т. 27–29), композитор истиче говор о Маријиној духовој лепоти као исходишту свих врлина.

У средишњем делу мотета (т. 31–141), музичким средствима композитор успоставља тежиште на другој, петој и шестој строфи. Друга строфа (од т. 31), у којој се говори о Маријином зачећу, садржи понављање првог стиха, „здрово [теби] чије је зачеће...“ (*ave cuius conceptio*), што је једини пример таквог поступка у овом мотету. Уз то, реч „заћеће“ (*conceptio*) истакнута је не само истовременом синкопом у свим деоницама како у првом (т. 33–34), тако и у другом излагању текста (т. 37–38), већ и применом горњих граничних тонова у суперијусу (еф₂) и алту (а₁, т. 33–34). Да је стих поновљен са циљем да се истакне, доказује и примена *фобурдона* (*faux bourdon*, т. 35–39), музичко-реторичке фигуре чијим се паралелним кретањем, у овом случају, наглашава контрапунктска „грешка“, дакле, одступање од норме, услед истовременог паралелног кретања у савршеним консонанцама (где се мисли на паралелне кварте, у овом случају између тенора и алта).⁵¹¹

У другом стиху друге строфе (т. 40–44), уследиће контрастна четворогласна хомофона текстура у високој хорској позицији (суперијус до еф₂, тенор до ге₁), на сазвучима који садрже велику терцу, што представља музичко истицање речи које говоре о радости Маријиног безгрешног зачећа (*solemni plena gaudio*). Надаље, радост се трансформише у апотеозу, на текст трећег и четвртог стиха друге строфе (т. 44–53), који гласи „небо и земља, пуни су новог весеља“ (*coelestia, terrestria, nova replet laetitia*). На то указује свеопшти *anabasis* од т. 44, изграђен на фигури *congeries* као акумулацији савршених и несавршених

⁵¹¹ Bartel, *Musica Poetica*, 272.

консонанци на узлазним тетракордима у суперијусу, тенору и басу, што ће се укупно поновити три пута, увек за секунду више. Уз то, достизањем не само горњих граничних тонова регистара тенора (а₁, т. 50) и суперијуса (еф₂, т. 50–51), већ и музичко-реторичким *хиперболама* (*hyperbola*), односно прекорачењима опсега у датим кључевима применом горњих помоћница у алту (ха₁, т. 46) и басу (це₁, т. 50), исказује се Маријина пренатална неукаљаност као Богом дата врлина. Њена друга врлина дарована од Господа, постпорођајно прочишћење, садржана је у стиховима пете строфе, који гласе: „Здраво, истинско девичанство, пречиста чедности, чије прочишћење, јесте наше исцељење“ (*ave vera virginitas, immaculata castitas, cujus purificatio, nostra fuit purgatio*). Уз промену несавршеног у савршени метар (т. 94–110), у наизглед хомофону текстуру, „уплетена“ је имитација између суперијуса и тенора, на доњој квинти и на растојању од свега једног семибревиса, која се протеже готово кроз целокупну пету строфу (т. 94–107). У вези са њом, Џон Милзом објашњава да су „[временски, прим. С. Б.] интервали Гавриловог поздрава Марији [од осам минима, прим. С. Б.] из сцене Благовести, постепено измењени у збијену *фугу*... која симболизује 'дете у Девичиној утроби'“. ⁵¹² У прилог наведеној интерпретацији, овај музиколог наводи и мелодијску грађу четворосегментне *стрето*-имитације, сачињене управо од оних мелодијских интервала који су, на основу изворне маријанске секвенце, градили иницијалну тему мотета, то су: кварта навише, секунда навише и терца наниже. ⁵¹³ (Пример 31) Пример показује да су фигуре мелодијске репетиције основни градивни елементи пропосте, најпре *палилогија* (*palilogia*, т. 94–101) у прва два сегмента, а потом и *параномасија* (*paranomasia*, т. 101–109) у трећем и четвртном сегменту. Како се сама фигура *параномасија* темељи на принципу *varietas*, обухватајући кључне речи „прочишћење“ (*purificatio*) и „исцељење“ (*purgatio*), она је праћена и одступањем од раније установљеног интервалског мелодијског принципа увођењем секундно-силазног мелодијског кретања (т. 104–105, 108). Тежиште је, према томе, на Маријином прочишћењу, што композитор потврђује не само описаним *varietas*-принципом, већ и сазвучима заснованим на великој терци (т. 94–101), те троделним метром и средњом постуром хора (почетна позиција суперијуса од ге₁), чиме се постиже слављење Маријине земаљске чистоте, врлине

⁵¹² Milsom, „Making a Motet“, 195.

⁵¹³ Исто.

којом се она приближава вернику, било као хришћанска парадигма, било као посредница.

Пример 31: Поређење иницијалне теме мотета са мелодијском грађом пропосте из пете строфе

а) Иницијална тема из увода мотета, суперијус, т. 1–4



б) Четири сегмента пропосте из пете строфе, суперијус, т. 94–97, 98–101, 101–105, 105–109

Маријино вазнесење, односно, њена победа над смрћу, отелотворена је кроз имитациони принцип успостављен у шестој строфи. На реч „вазнесење“ (*assumptio*), Жоскен компонује имитацију између суперијуса и тенора (*anaphora*), која се, према основним параметрима (октава наниже уз осам минима временског растојања), „враћа“ почетку мотета (т. 127–133). Осим тога, њена мелодијска грађа аналогна је опсегу *Ave Maria*-теме (т. 1), јер, у оба случаја, гранични тонови обухватају тврди хексакорд (ge_1-e_2 у суперијусу, $ge-e_1$ у тенору). (Пример 32)

Пример 32: Поређење опсега тема: Жоскен де Пре, мотет *Ave Maria... virgo serena*

(а) Прва тема (*Ave Maria*), суперијус, т. 1–4

(б) Тема трећег стиха у шестој строфи (*cujus fuit*), суперијус, т. 127–131

а)

б)

Уз то, тема трећег стиха шесте строфе почива на *синонимии* (*synonimia*), фигури која, у овом случају, обухвата два узлазна тетракорда – *durum* (у суперијусу: ге₁–це₂) и фригијски (у суперијусу: ха₁–е₂) – а чији се однос заснива на супротној, тачније, симетричној мелодијској грађи (*durum*: степен-степен-полустепен /*сол-ла-си-до*/ и фригијски: поустепен-степен-степен /*си-до-ре-ми*/). Описаним тематским аналогијама, али и антитетичком поставком тетракорада у *cujus fuit*-теми, Жоскен ствара везу између Маријине лепоте, као метафоре хришћанских врлина, и њеног вазнесења, као победе врлина над гресима и живота над смрћу.

Премда апелација у завршном делу мотета (т. 143–155) својом једноставношћу најпре наглашава реторичку јасноћу, која је утемељена је на хомофонији и силабичком излагању слогова текста, Жоскен се не задржава на интерпункцијској функцији музике. Користећи се елоквентнијим музичким средствима – сазвучима који су претежно засновани на великој терци, фигурама тишине (*aposiopesis*, т. 142, 147), анабазично-катабазичној структури највише деонице (*circulo mezzo*) са суперијусом до еф₂, те *екскламацији* са *хиперболом* (*exclamatio, hyperbola*; бас, т. 147–148) – композитор достиже реторичку убедљивост завршних речи и потврђује слављенички тон мотета.

5. Марија као Престол мудрости: Адријан Виларт, *Ave Maria* (à 4)

Премда одступа у односу на црквени кодификовани текст, верзија заступљена у четворогласном мотету Адријана Виларта распрострањена је у великом броју композиција насталих током XVI века, те можемо говорити о стандардном тексту за овај временски период. Он гласи:

текст:

Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Jesus.

превод:

Здраво Маријо,
милости пуна,
Господ је с тобом!
Благословена си ти међу женама,
и благословен је плод утробе твоје,
Исус.

Sancta Maria, regina caeli,
dulcis et pia, o Mater Dei
ora pro nobis peccatoribus
ut cum electis te videamus.

Света Маријо, краљицо небеса,
умилна и милосна, о мајко Божија,
моли за нас, грешнике,
[тако] да те међу изабранима можемо
видети.

Док библијске прокламације Архангела Гаврила и Јелисавете, садржане у првом делу молитве, остају непромењене, други део је колажно састављен из текстуалних фрагмената који се, како примећује Денис Мозер, често могу наћи као део других молитви.⁵¹⁴ У односу на званичну, кодификовану варијанту разликује се најпре у уједначенијој дужини стиха (десетерац/ деветерац) и парној рими (аа бб). Надаље, разлика је и у примени маријанских епитета („краљицо небеса“, „умилна“, „милосна“), између апелације „Света Маријо“ и узивка „о мајко Божија“, чиме се остварује еквилибријум њене небеске узвишености и земаљских врлина. Поред молбе у трећем стиху другог дела, „моли за нас, грешнике“ (*ora pro nobis peccatoribus*), која је својствена како наведеној шеснаестовековној стандардној верзији, тако и њеном кодификованом облику, стандардни текст молитве завршава захтевом „[тако] да те међу изабранима можемо видети“ (*ut cum electis te videamus*), што је у истој или сличној форми било својствено и другим молитвама.⁵¹⁵

Четворогласни мотет *Ave Maria*, настао из пера Адријана Виларта, први пут је објављен 1532. године у првој књизи мотетске антологије за четири гласа под називом *Цветни мотети (Motetti del fiore, Lyons, Jacques Moderne)*, као други део мотетског циклуса *Pater noster–Ave Maria*.⁵¹⁶

Када је у питању мотет *Ave Maria*,⁵¹⁷ он припада парафразирајућем типу, јер се композитор послужио напевом *Ave Maria* и пласирао га претежно у деоници тенора. Ипак, процес утврђивања тачног садржаја изворног напева *Ave Maria* је, у данашње време, прилично тежак, нарочито када треба испитати примену целокупног напева који обухвата оба дела текста. Наиме, постоје бројне верзије

⁵¹⁴ Denis R. Moser, „The Identification and Use of the Ave Maria Cantus Firmus in Sixteenth Century Motets“ (необјављена докторска дисертација, University of Oklahoma, Graduate College, Norman, 1984), 27–28.

⁵¹⁵ Исто, 28.

⁵¹⁶ Према богослужбеној традицији XVI века, било је уобичајено да се молитве спајају. Неретко су се комбиновале молитва Господња, *Pater noster*, и најраспрострањенија маријанска молитва, *Ave Maria*, о чему сведоче бројне композиције настале током XVI века, у којима се сједињују управо ова два текста. Исто, 3.

⁵¹⁷ Ноте се налазе у прилогу 17.

напева на текст библијског поздрава, док се други део извора на речи апелације, мора реконструисати, јер не постоје данас доступни записи.⁵¹⁸ Такву реконструкцију изворног напева за мотет *Ave Maria* Адријана Виларта, дао је Денис Мозер. (Пример 33)

Пример 33: Реконструкција изворног напева за четворогласни мотет *Ave Maria* Адријана Виларта (1532) према Денису Мозеру⁵¹⁹

The image shows a musical score for a four-part motet. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: A - ve Ma - ri - - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus. San - cta Ma - ri - a re - gi - na coe - li dul - cis et pi - a o ma - ter De - i o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus ut cum e - lec - tis te vi - de - a - mus

Реч је о мелодији која, у свом првом делу, закључно са речима „благословена си ти међу женама“ (*benedicta tu in mulieribus*), има велике сличности са антифоном за празник Христовог Доласка у првом (дорском) модусу из XV века,⁵²⁰ а могуће је да је мелодија настала знатно раније.⁵²¹ С обзиром на модус антифоне, може се закључити да је у Вилартовом мотету извршена транспозиција извора из *cantus durus* у *cantus mollis* систем, према томе, за кварту навише уз акцидентал бе.

Имајући у виду заступљеност *cantus mollis* система, затим опсеге тенора (e–es₁) и дисканта (ce₁–be₁), те примену средњих кључева (c₁–c₃–c₄–F₄) и гефиналиса, на снази је тонски тип *cantus mollis* – c₁ – G, који је својствен

⁵¹⁸ Исто, 48.

⁵¹⁹ Исто, 212.

⁵²⁰ Напев *Ave Maria* из XV века видети у: исто, 36.

⁵²¹ Антифона за празник Христовог Доласка из XV века је, по мелодијској грађи, у великој мери подударна са два напева у првом модусу који се користе у данашње време (*LU* 1416, 1861). Како једна од две наведене антифоне (*LU* 1416) потиче још из X века ([непознат аутор], „*Ave Maria*“, 248), може се извести закључак да напев, који су користили не само Виларт, већ и многи други композитори XVI века, барем у свом првом делу, има средњовековно порекло.

транспонованом хиподорском модусу. Композитор је, према томе, одступио не само од *cantus durus* система у којем се налази изворни напев, већ и од његове модалне категорије, узимајући плагалну, а не аутентичну варијанту овог модуса. Баш као што је то учинио Жоскен у свом мотету *Ave Maria... virgo serena*, овде се ради о поступку којим се утиче на промену базичног карактера модуса. Узлазном транспозицијом хиподорског, који важи за „инертан и тром“ (Франкинус Гафуријус, *De harmonia*, 1518),⁵²² те за „плачан“, „озбиљан“ и „понизан“ модус (Стефанус Ванеус, *Recanetum de musica aurea*, 1533),⁵²³ остварује се карактер његове аутентичне варијанте – дорског. Карактер дорске лествице носи, пре свега, античко етичко обележје, као што је истакао Гафуријус у свом трактату *О хармонији*, рекавши да су ову лествицу, у време Платона, величали „као вођу исправног и доброг начина живљења“ и „као учитеља од изузетне вредности“.⁵²⁴ Према томе, Виларт трансформише модални карактер базичне лествице имајући у виду етос дорског модуса, којим се још од античких времена подстичу и негују врлине.

Овај Фламанец по пореклу, за чији стил нису својствене имитације спроведене кроз све деонице,⁵²⁵ мотет започиње парафразирањем прве фразе изворног напева у тенору, басу и кантусу (т. 1), која је, међутим, другачија у сваком гласу. Таквом неимитационом парафраза-полифонијом, подржаном иницијалним тоновима бе (тенор, т. 1; алт, т. 3; кантус, т. 3) и ес (у басу, т. 3) који не припадају базичном модусу композиције, остварује се ефекат *varietas*. Можемо рећи да стих „Здраво Маријо“ припада транспонованом и трансформисаном лидијском модалном пару, пре него базичном модусу, што је потврђено трогласном каденцом на бе (т. 8–9), чиме се ставља акценат не само на мелодијску грађу извора, већ и на поздравне речи благовештења.

Премда је четвороглас постављен у таквим вокалним регистрима који одговарају средњим кључевима, поздрав упућен Марији има свечани тон захваљујући сазвучима заснованим на великој терци (т. 1–9). Са том сврхом је искоришћен и акцидентал ес, који се намеће кроз изворни напев као трансформација. Међутим, Виларт заоштрава звук дисонанцама продуженог

⁵²² Наведено према: Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 175.

⁵²³ Наведено према: исто.

⁵²⁴ Наведено према: исто, 168.

⁵²⁵ Richard L. Crocker, *A History of Musical Style* (New York: Dover Publications, 2014), 198.

трајања, према томе, „консонантном кварталом“ (т. 5) и септимом у тренутку припреме и наступа задржице (т. 8). Композитор се овим служи први и једини пут у мотету, не само зарад истицања Маријиног имена, већ и због заоштравања звука, стварајући ефекат који ће Царлино објаснити као тврд/чврст/опор/оштар, чиме се ствара алузија на Маријине тренутке туге и бола, које је издржала захваљујући свом херојском стрпљењу, верујући у Божију промисао.

Марија је богородитељка захваљујући јединственој Божијој повластици. Текст, који истовремено потиче из анђеоског поздрава и Јелисаветине афирмације, „благословена си ти међу женама“ (*Benedicta tu in mulieribus*), музички је озвучен двогласом између баса и алта (од т. 22), који ће се, потом, изложити за кварту навише у тенору и кантусу (од т. 25), што наликује двострукој теми (*metalepsis*). Овде није реч само о простом понављању неког двогласног споја, већ о умножавању парафразираног напева на текст „благословена си“, истакнутог дужим тоновима у басу (т. 22) а потом у тенору (т. 25). На сличан начин Виларт умножава текст „међу женама“ (*in mulieribus*), парафразирајући одговарајућу фразу извора почев од алта (т. 29), преко баса (т. 30) до канонске имитације између тенора и баса (т. 32), алудирајући на Маријину јединственост у мноштву.

При помену зачетог Исуса, сина Божијег, начињен је заокрет. Најпре, речи четвртог стиха прве строфе, које гласе „... плод утробе твоје, Исус“ (*fructus ventris tui, Jesus*), овај композитор понавља два пута, градећи текстуру засновану на белим нотама у свим деоницама зарад истицања Христовог имена. Међутим, Виларт мења укупан звук акциденталом ес, интерном фригијском (фа-ми) каденцом (т. 39–40) и *клазулом пегрином* на фа (т. 50–51), којима се постиже ефекат туге, јер ће се Христ, по промисли Божијој, родити да би страдао зарад људи и њиховог спасења.

Променом текстуре из полифоније у хомофонију (од т. 53), која ће током наредних стихова варирати од двогласа до пуног четворогласа, те бржим, силабичким декламовањем текста „Света Маријо, краљице небеса, умилна и милосна, о мајко Божија, моли за нас грешнике“, остварује се тон колективне молитве. То је јасно и према начину на који је третирана изворна антифона. Наиме, ако је извор претходно цитиран или парафразиран најдоследније у тенору,

а фразе су се спорадично антиципирале или понављале у другим гласовима, први пут од почетка мотета композитор користи лутајући кантус фирмус (*cantus firmus vagans*), цитирајући извор на текст „света Маријо, краљице небеса“ у алту (т. 51–53) и кантусу (т. 53–56), након чега непосредно следе делови изворне мелодије на речи „умилна и милосна“ у тенору (т. 57–58), „о мајко Божија“ у алту (т. 58–60), и, коначно, „моли за нас грешнике“ у тенору (т. 60–63). (Пример 34)

Пример 34: *Cantus firmus vagans*: Адријан Виларт, мотет *Ave Maria*, алт, т. 51–53, кантус, т. 53–57, тенор, т. 57–58, алт, т. 58–60, тенор, т. 60–63

The image shows a musical score for the motet 'Ave Maria' by Adrian Willaert. It features four parts: Alto, Cantus, Tenor, and Alto. The Cantus part is the original melody. The other parts are variations of the same melody. The lyrics are: 'San-cta Ma-ri-a Re-gi-na coe-li' (Alto), 'San-cta Ma-ri-a' (Cantus), 'dul-cis et pi-a' (Tenor), and 'o Ma-ter De-i o-ra pro-no-bis pe-ca-to-ri-bus' (Alto and Tenor).

Такво „разламање“ изворне антифоне, која, при том, не одступа од извора у погледу мелодије, што је чини јасном и препознатљивом, може се протумачити као манифестација колективног певања ове молитве. Међутим, на екскламацију „о мајко Божија“, композитор додаје акцидентал ес и фригијску (фа-ми) каденцу (т. 59–60), чиме се, још једном, алудира на мајчинску тугу и бол, и апострофира њена вера у Божију промисао и стрпљење.

У тексту последњег стиха верници се обраћају Марији речима „[моли за нас...тако] да те међу изабранима можемо видети“ (*ut cum electis te videamus*), што композитор понавља чак три пута (т. 67–76, 74–78, 78–84), увек са идентично парафразираним извором у тенору, у ниској звучној поставци хора (кантус обухвата мали распон од de_1 до ge_1 , свега једном досежући a_1 /т. 80–81/), чиме се оваплоћује понизност верника у молитви. Међутим, премештањем сталног контрапункта на кантус фирмус из баса (т. 68–71, 74–78) у кантус (т. 78–80), те разрешењем бе у ха на речи „међу изабранима“ (*et cum electis*, т. 68), потцртана је Маријина божанска природа.

Ипак, у овом мотету Виларт има у виду и људско и божанско, Маријин хришћански, врлинама испуњен живот на земљи и, последично, њено вазнесење

на небо где наставља да следи Божију промисао уз свога Сина. Баш као што је показао током мотета, не само средњим кључевима и дорским модалним етосом, већ и истицањем Марије као Богомајке (*metalepsis* /т. 23/, снизивице, *clausula peregrina* /т. 50–51/), Маријина материнска природа отелотворена је кроз фигуру *circulatio* (бас, т. 70–72, алт, т. 73–76). Јер ако је Христ мудрост, створен по Божијој промисли, онда је Марија престол мудрости, храм који је изнедрио спаситеља.

6. Маријин *етос* и етичка моћ музике: Клаудио Монтеверди, *Ave Maria* (à 3)

Мотет *Ave Maria* Клаудија Монтевердија,⁵²⁶ први пут је објављен 1582. године, у збирци трогласних мотета под називом *Духовне песме* (*Sacrae Cantiuunculae*, Angelo Gardane, Venetia). Реч је о првој штампаној збирци композиција, која је настала из сарадње тада петнаестогодишњег Монтевердија и његовог учитеља и хоровође кремонске катедрале, Марк Антонија Инђењерија (Marc'Antonio Ingegneri, око 1535/1536 – 1592). Мотет је компонован на текст молитве *Ave Maria* који је званично признат од стране цркве, највероватније без било какве употребе изворних напева. Трогласну композицију младог Монтевердија не красе реторичка раскош, врхунско контрапунктско умеће нити иновативна композициона решења. Ослањајући се на конзервативни стил свога учитеља Инђењерија, који је близак римској школи контрапункта, према томе, најконзервативнијем облику *прве праксе*, композитор, међутим, разоткрива низ музичких начина за постизање етичког апела.

Доктрину о *етосу*, као једну од седам врлина стила, детаљно је развио антички грчки реторичар, Хермоген из Тарса (*Ερμούγενής ο Ταρσεύς*, око 160–230) у свом двотомном делу *О типовима стила* (*Περί ιδεων*).⁵²⁷ С обзиром да је његова теорија о идеалима стила била добро позната током ренесансе,⁵²⁸ начине којима

⁵²⁶>Note се налазе у прилогу 18.

⁵²⁷Седам базичних типова или идеала по којима се формира говорнички стил јесу, на првом месту, *јасноћа*, следе *величанственост*, *лепота*, *брзина*, *етос* и *искреност* и, на послетку, *снага/моћ*. *Hermogenes' On Types of Style*, превео Cecil W. Wooten (Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1987).

⁵²⁸Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970), 44–68.

Монтеверди постиже етички апел у мотету *Ave Maria* ћемо одмерити спрам доктрине овог античког реторичара.

Један такав поступак запажа се у избору и трансформацији карактера модуса у мотету. Судаћи по типовима кључева, мотет је компонован за два кантуса (c_1 кључеви) и један тенор (c_4 кључ). Наведене комбинације кључева ($c_1-c_1-c_4$), акцидентал бе, еф-финалис и опсези оба кантуса (ce_1-de_2) указују на тонски тип *cantus mollis* – c_1 – F. Такав тонски тип одликује дванаести, односно, транспоновани хипојонски модус према дванаест-модалном систему. Ипак, познато је да етос хипојонског модуса има двоструку природу. С једне стране, на темељу искуства из световне музике, овај модус теоретичари називају „фриволним“ (Хајнрих Глареанус, *Додекакордон*), „веселим“ (Ђозефо Царлино, *Основе хармоније*) и „ласцивним“ (Јоханес Нуцијус, *Музика поетика /Musica Poeticae/*, Neisse, 1613).⁵²⁹ С друге стране, хиполидијско порекло транспонованог хипојонског модуса – на шта указују *cantus mollis* систем и еф-финалис – опредељује га као модус погодан за „нарицање“ (Глареанус, *Додекакордон*) и „туговање“ (Царлино, *Основе хармоније*).⁵³⁰ Млади Монтеверди је, у случају мотета *Ave Maria*, имао у виду управо такав карактер транспонованог хипојонског модуса, заснован на хиполидијској лествици, који је, међутим, модификовао одабиром искључиво високих деоница, кантуса и тенора. Таквим поступком он је трансформисао карактер овог модуса из „тужног“ у „неутрални“, што је једна од манифестација Хермогенове етичке поткатегорије *скромности*.

Текст анђеоског поздрава на почетку мотета, „Здраво Маријо, милости пуна, Господ је с тобом“ (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*), одликује једноставна ритмика претежно у белим нотама и потпуно одсуство дисонанци (т. 1–9), што указује на Хермогенову етичку подкатегорију *једноставности*. Овом подкатегоријом разоткривају се „чисте и једноставне мисли“, како тврди Хермоген, оних „који су једноставни и без греха“ (*O mun. st.*, 323).⁵³¹ У датом контексту млади композитор овим не тежи да постигне само јасноћу „говора“, на шта циља *једноставност*, већ алудира на Маријине врлине чистоте, понизности и послушности.

⁵²⁹ Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 227–228

⁵³⁰ Исто, 227.

⁵³¹ Хермоген, *О типовима стила*, у: *Hermogenes' On Types of Style*, превео Cecil W. Wooten. За наведено Хермогеново дело користиће се скраћеница *O mun. st.* уз оригиналне нумеричке ознаке.

Међутим, својим тада скромним, почетничким контрапунктским умећем, Монтеверди настоји и да задиви слушаатељство, компоњујући трогласну канонску имитацију. Премда се не ради о сложеној врсти имитације, јер се заснива на истоветним имитационим интервалима и временским растојањима, за младог, тек стасалог композитора ово свакако чини виши степен композиционе вештине, домишљато контрапунктско решење, што указује на етичку подкатегију *суптилности*, а говору о Маријиним врлинама не додаје само „грациозност“ и „лепоту“ (*О тит. ст.*, 339), већ говори и о Маријиној мудрости, јер она безусловно прихвата Божију вољу.

Суптилност, као један од аспеката *етоса*, препознаје се и у истицању појединих значајних речи. Тако се, на текст „(благословен је) плод утробе твоје, Исус“ (*/benedictus/ fructus ventris tui, Jesus*), композитор се користи неколицином поступака са тим циљем. На речи „утроба твоја“ (*ventris tui*), успостављена је фигура *circulatio* у другом кантусу (т. 17–18), али и снизилица ес (т. 19) са алузијом на Маријино материнство. Потом ће уследити дуже нотне вредности зарад истицања имена Исуса Христа. Поступак не само да је системски спроведен кроз све гласове (први кантус, т. 18, 19–20; други кантус, т. 19; тенор, т. 20–21), већ је, у два наврата, додатно истакнут одсуством покрета на тези у сва три гласа (т. 19–20, 20–21).

Чињеница да током мотета готово нема интерних каденци указује на то да особени етичке подкатегије *слаткости* нису спроведене на нивоу музичке интерпункције, те се музика током овог кратког дѐла у континуитету прелива из једног сета имитација у други, према томе, без изражене „поетске“ лепоте и живописности. Међутим, другачијим поступцима својственим етичком начелу *слаткости* заодева се текст „света Маријо“ (*sancta Maria*). То је учињено увођењем разломљење реперкусије у којој се издваја моменат када други кантус доноси тему за квинту изнад првог кантуса (т. 21–23), у горњој граници регистра овог гласа (ха₁–де₂), једини пут у мотету, што резултира апотеотичким тоном којим се истиче Маријина божанска природа. По принципу антитезе, текст којим се именује мајка Божија (*Mater Dei*) означен је не само повратком другог кантуса у уобичајени регистар прве октаве, већ и катабазичном грађом *Mater Dei*-теме и њеном силазном реперкусијом (од т. 23).

Надаље, када се у тексту изговара директна молба верника, „моли за нас, грешнике“ (*ora pro nobis peccatoribus*), млади композитор концентрише већи број дисонанци, познатих као „локални покрет“ (*moto locale*), тако што су чак три таква силазна дисонантна кретања усредсређена на свега два такта (т. 26–27).⁵³² Уз то, силазним реперкусијама (од т. 25 на текст *in peccatoribus*; од т. 27 на текст *nunc et in hora*) и једином интерном каденцом у мотету, на ге, која је страна базичном транспонованом хипојонском модусу (*clausula peregrina*, т. 27–28), истиче се молба верника, што је блиско етичкој подкатегорији *суптилности*.

Ипак, на текст „сада и у часу наше смрти“ (*nunc et in hora mortis nostrae*) мотет завршава одликама карактеристичним за етичку подкатегорију *једноставности*. У питању је ритам претежно у белим нотама, потпуно одсуство дисонанци и завршна каденца без задржице (*simplex*), која, према Дреслеровој категоризацији (*Упут.*, VIII), припада мање савршеним каденцама (*semiperfecta*) због секундно-силазне тенорске формуле у најнижем гласу и несавршене консонанце на завршном сазвуку између звучно најниже и највише деонице. Међутим, у овом контексту, одлике *једноставности* тичу се говорникове *скромности*, јер, како тврди Хермоген „онај који жели да се прикаже скромним, мора говорити стилем који одаје утисак да је [он сам] веома скроман“ (*О туп. ст.* 352). Антички реторичар даље појашњава да је то „таква врста стила, коју неко ко је потпуно невешт у реторичким правилима, може да разуме“ (*О туп. ст.* 352). Према томе, етичким методама уверавања слушатељства, најпре *једноставношћу* и *скромношћу*, Монтеверди се изједначава са верницима у тежњи ка достизању маријанских врлина понизности и послушности.

⁵³² „Локални покрет“

Закључак

Интердисциплинарно истраживање спроведено у овом раду зановано је на испитивању спреге реторике, контрапункта, маријанске топике/топоса и доктрине о осећањима изван и око/унутар музичког дела. Најпре је истражен однос реторике и музике у ренесансној музичкој теорији и пракси. У првом кораку је осветљена позиција елоквенције у античкој мисли о реторици, где је објашњено да елоквенција показује два нивоа значења. Тако се, у ужем смислу, елоквенција односи на *елокуцију*, према томе, на естетски део говора, са фокусом на средствима помоћу којих се говор украшава. У ширем смислу, међутим, елоквенција, поред естетског аспекта говора, *елокуције*, обухвата *инвенцију* и *диспозицију*, односно логички аспект говора, изједначавајући се са реториком самом.

Утврђено је да се у ренесанси са нарочитим жаром негује тежња не само према античком учењу о реторици, већ и према елоквенцији у ужем и ширем смислу. У том сегменту рада, указано је на усмерење реторике од саветодавне (проповедничке) сврхе, најачешће са моралним циљем, ка ренесансном епидеиктичком импулсу.

Аналогно нарастајућој епидеиктичкој свести у ренесансној култури, показано је да и мисао о музици бележи промене, али не радикалне, већ оне које представљају одмеравање и померање тежишта од спекулативне и математичке, према томе, питагорејске теоријске поставке музике, ка правилима која су важећа у музичкој пракси. Када је у питању проблематика интервала као сазвучја, у раду је обрађено неколико кључних момената. То су, најпре, музичко-теоријски проблеми са секстом, понегде и са терцом, чије се пропорцијске нумеричке вредности нису уклапале у концепт *тетраде* (код Гафуријуса), односно *сенарија* или *отонарија* (код Царлина). Следи проблем чисте кварте који је истоврсан, само обратан. Кварта је, дакле, теоријски припадала савршеним консонанцама због своје пропорције (4:3), али не и по начину примене у пракси. Коначно, ту су различити приступи у поимању дисонанце где је, с једне стране, без обзира на некомпатибилност са музичком праксом, надвладавао *суд разума*. Такав процес смо назвали *ratio-sensus-ratio*, јер се тежило преобликовању рационалног према звучном. С друге стране, тежиште се успоставља на *суду слушања* у процесу који

смо назвали *ratio-sensus-sensus*. Таква теоријска перцепција интервала одразила се на постепену трансформацију правила за компоновање спрам звука, која су испитана на линији од Ђозефа Царлина, преко Ђованија Марије Артузија, до Винћенца Галилеја. У овом аналитичком узорку, који је фокусиран на маријанске мотете, нова, слободнија контрапунктска правила делимично изложена у теоријској поставци Галилеја неће бити верификована, јер ће се то догодити у композицијама *друге праксе*. Међутим, овај узорак је указао на реторизацију и пролиферацију контрапунктског оруђа, од имплицитних према експлицитним поступцима, сагласно са циљевима који воде од *етоса* ка *патосу*.

Веза између реторике и музике осветљена је и из позиције утицаја реторичке терминологије, категорија и концепата на дискурсе о музици. Показано је да музички термини укорењени у речнику музичара потичу управо из реторике. Уз то, најреспектабилнији музички трактати о компоновању – Тинкторисова *Књига о вештини контрапункта*, Гафуријусова *Музичка пракса* и Царлинова трећа књига из *Основа хармоније* – имају аналогије са реторичким категоријама у погледу диспозиције контрапунктских правила. Такође, утврђено је да веза између музике и реторике градира од простих парадигматских аналогија према приснијој органској повезаности.

Истражен је и утицај три кључна концепта наслеђена из антике – *разноврсности* (*varietas*), *имитације* (*imitatio/μίμησις*) и *прикладности* (*decorum*) – на ренесансну композициону теорију. Концепт *varietas* сеже до свих аспеката контрапункта од интервалског споја два тона и њихових комбинација, преко мелодијске и ритмичке грађе мелодија, до медијумске разноврсности. Овај концепт се ставља у садејство са опонентним концептима понављања (*redictae*) код Тинкториса, односно постојаности/истрајности (*pertinacie*) код Царлина, који су, међутим, увек у скаду са правилима *прве праксе*. Концепт *varietas* излази из оквира строгог стила онда када се мења естетски суд, према томе, када се тежиште помера са перфекције музике на значење текста, о чему је посведочио Никола Вићентино још средином XVI века.

Реторички концепт *имитације* се у ренесансној музичкој теорији отелотворује као дидактички метод по којем се учење заснива на имитацији канонизованих модела. Међутим, концепт се тичао и музичке *инвенције*, а самим

тим се одражавао и на однос са изворима за полифоне композиције. Према томе, технике кантуса фирмуса, техника имитације, али и технике парафразирања или пародирања јесу, суштински, манифестације реторичког концепта *имитације* у музици.

Други концепт имитације наслеђен из антике ослања се на *мимезис* као естетски идеал свих уметности, којим се може утицати на карактер (*етос*). Он се још у антици отелотворио кроз карактеризацију музичких лествица или меличких композиција. У раду је утврђена традиција у давању етичких описа, од антике преко средњег века до ренесансе. Премда таква карактеризација није остварена у уједначеном, универзалном систему, у анализама се показало да се композитори руководе карактером модуса спрам текста композиције, те да их, имајући у виду базични карактер модуса, сагласно тексту мењају.

Концепт *прикладности* размотрен је на два нивоа. На првом, интерпункцијском нивоу, који одговара коректном, правилном говору, у консултованим ренесансним теоријама у обзир се узимају акценти у тексту спрам музичког ритма и броја тонова, каденце, паузе, али и већи мелодијски скокови попут кварте, квинте или октаве. Можемо рећи да је ово основни ниво прикладности између текста и музике, баш као што се у реторици лоше акцентовање речи и њихово неправилно изговарање сматра варваризмом, а одмерена примена истих припада правој елоквенцији. Стога, ово је показатељ да често одсуство било каквих упутстава о третману текста, макар на основном, интерпункцијском нивоу, у контрапунктским уџбеницима од Фукса до данашњих дана, указује на дисконтинуитет не само у односу на музичку праксу, већ и на музичку теорију ренесансе.

На другом, вишем нивоу разматрања прикладности између музике и текста, ренесансни теоретичари, пре свих Царлино и Вићентино, теже усаглашавању значења појединих речи или општег расположења текста са музиком. У том смислу примани апаратус јесу управо интервали у вертикалном и мелодијском звучању са тежиштем на несавршеним консонанцама (терци, сексти, децими, терцдецими), укључујући мелодијски смер интервала и тритонус (код Вићентина). Уз то, одговарајући ритмички покрет, задржице, појава акцидентала и примена одговарајућег модуса или његова прикладна промена јесу, према

теоријском промишљању о музици средином XVI века, композициони поступци са експресивном функцијом. Све процедуре наведене у овим теоријама – изузев експресивне функције тритонуса који је, ипак, својствен *другој пракси* јер су се њиме нарушавала базична правила строгог стила – испоставили су се и у пракси, а поједини, чак, знатно пре њихове теоријске верификације.

Теорија о музичко-реторичким фигурама, која се најчешће ставља у барокни контекст, у својим зачецима имала је снажан ослонац у композиционој пракси друге половине XVI века. Бурмајстеров попис од двадесет шест музичко-реторичких фигура из трећег издања његовог трактата под називом *Музика поетика*, истражен је спрам реторичке терминологије и у односу на теорију о контрапункту. У првој линији истраживања дошло се до закључка да велики број назива музичко-реторичких фигура – тачније двадесет две од постојећих двадесет шест – постоји у класичној реторици или је настао по узору на реторичке термине. У другој истраживачкој линији утврђено је да се исто толико Бурмајстерових фигура односи на неки од поступака који су објашњени у контрапунктској теорији током XV и XVI века. Такође, ово истраживање је указало на пут трансформације музичко-реторичких фигура које су, услед промене композиционих поступака, редефинисане, укинуте или су припале основним фигурама. Једном броју фигура се, ипак, функција усмерава ка дескриптивној или експресивној сврси, што представља материјализацију епидеиктичког пута музичке реторике.

Питању топоса/топике приступљено је са позиција реторике, дијалектике и књижевне теорије. утврђено је да је топика/топос трансисторијска категорија ослоњена на друштвено-културни консензус. Поимање овог појма у књижевној теорији које су дали Цветан Тодоров и Освалд Дикро, примарно је за овај рад. С тим у вези, топика/топос је схваћен не као мотив, већ као постојана мотивска конфигурација бременита значењима која је утемељена у култури.

Истраживање маријанске топике указало је на њен недвосмислени значај, почев од V века па до данас, као и на њену доминантну мотивску конфигурацију. Оно што је значајно за лик Марије у периоду ренесансе, јесте промена у њеном поимању и приказивању, од узвишеног али дистанцираног, до световног и присног, тако што јој је удахнута нова димензија блискости са верницима кроз религиозну и културну манифестацију осећања.

Ово проучавање јесте допринос малобројном опусу радова о маријанској топици у мотетима XV и XVI века. Шта више, временски се наслања на једину опсежнију студију Дејвида Ротенберга (*Цвет раја: Маријанска посвећеност и световне песме у средњевековној и ренесансној музици*), која се завршава музиком Жоскена де Преа, што, управо, представља полазну тачку ове докторске дисертације.

Према споју различитих метода, аналитички приступ примењен у овом раду је оригиналан и настао је сумирањем историјско-теоријских сазнања и аналитичког искуства заснованог на великом броју мотета. Сачињен је од мреже различитих аналитичких алата, почев од музичко-реторичких и контрапунктских, затим од маријанских категорија и мотива, и од елемената доктрине о религијским осећањима. Остварена је нарочита класификација контрапунктског и музичко-реторичког оруђа, при чему су се издвојиле орнаментална, структурна, емфатичка и експресивна функција, у оквиру којих један поступак, зависно од контекста, може имати више функција. Таква функционална интерпретација контрапункта представља новину у анализи музике овог периода и може се применити на ренесансном музичком репертоару *прве праксе*. Осим тога, функционални приступ припада заједничким стратегијама које би биле корисне у анализи било које музике настале на принципима интервалског контрапункта. У погледу контрапункта као практичне вештине, овакво поимање контрапунктских елемената баца ново светло и на разумевање композиционог процеса, а чија се примена сада усмерава у односу на текст, што је наговештено, како смо запазили у уводу овога рада, једино уџбеником Питера Шуберта.

Утврђена је и семантичка матрица маријанске топике/топоса и сумирана кроз категоризацију маријанских мотива. Тако су четири категорије мотива – девица (*virgo*), мајка (*mater*), слушкиња (*servus*) и посредница (*mediatrix*) – обухватиле два аспекта Маријине личности односно њене две природе: људску или овоземаљску природу, с једне стране, и божанску или небеску природу, с друге стране. Кроз анализу изабраних композиција потврђена је културна и религиозна манифестација Марије у ренесанси као мирне, достојанствене, стамене, мудре и надасве емпатичне жене. То се закључује из одсуства мотива Марије као борбене ратнице (*mulier fortis*) и Марије као Христове слушкиње

(*servum servorum Dei*) у полифоним композицијама од краја XV до краја XVI века. Уједно, у томе лежи снага овакве топичке анализе, која је потпомогнута доктрином о религиозним осећањима, јер је то учињено не на начин успостављања прости денотативне везе између означитеља и означеног, већ умрежавањем топичких мотива, религиозних осећања и њихових музичких манифестација отелотворених кроз елементе контрапункта. Оваква поставка топичке анализе употуњује слику о ренесансној музици и разоткрива недостајућу карику која води ка барокној теорији о афектима. Стога се топички метод успостављен у овом раду може применити и на друге религиозне топике/топосе заступљене у ренесанси.

Литература

- Abraham, Džerald, *Oksfordska istorija muzike*, 3 тома (Beograd: Clio, 2001–2004), I, preveo Miloš Zatkalik (2001).
- Abrams, Meyer H., and Geoffrey G. Harpham, *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009).
- Adriaen Willaert foundation VZW,
<http://adriaenwillaert.be/ned/330_399_oeuvre/oeuvre_lijst_alfabetisch_a.htm>
[приступљено 20. септембра 2016. године]
- Aligijeri, Dante, *Božanstvena komedija*, preveo Dragan Mraović (Beograd: Dereta, 2013).
- Anderson, Dean R. Jr., *Glossary of Greek Rhetorical terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian* (Leuven: Peeters, 2000).
- Anderson, Michael A., „Enhancing the *Ave Maria* in the *Ars Antiqua*“, *Plainsong and Medieval Music*, 19 (2010), 35–65.
- Aristotel, *Retorika*, preveo Marko Višić (Podgorica: Unireks, 2008).
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti [Poetika]*, preveo Miloš Đurić (Beograd: Kultura, 1955).
- Aristotel, *Politika*, preveo Tomislav Ladan (Globus, Zagreb, 1988).
- Artusi, Giovanni Maria, *Seconda parte dell'arte del contraponto* (Venetia: Giacomo Vincenti, 1589) <<http://tmiweb.science.uu.nl/text/transcription/artcon89.html>>
[приступљено 27. јула 2019. године]
- Alessandrini, Rinaldo, „Performance practice in the *seconda prattica* madrigal“, *Early Music*, 27 (1999), 632–639.
- Baldwin, Charles S., *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400): Interpreted from Representative Works* (New York: The Macmillan Company, 1928, repr. 1972).
- Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997).
- Barbera, Andre, „Octave Species“, *The Journal of Musicology*, 3 (1984), 229–241.
- Белић, Сенка, „*Redictae/ pertinacie* или о демистификацији мелодијског идеала строгог стила“, у: *Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са IX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (24–25. X 2014)*, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији, III, уредиле Сања Пајић и Валерија Каначки (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015), 235–244.
- Benko, Stephen, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology* (Leiden Boston: Brill, 2004).

- Bent, Margaret, „Sense and Rhetoric in Late-Medieval Polyphony“, у: *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, уредили Andreas Giger и Thomas J. Mathiesen (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 45–59.
- Biblia Sacra: Juxta Vulgatam Clementinam* (Londini [London]: editio electronica, 2005) <<https://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>> [приступљено 23. фебруара 2019. године]
- Blasius, Leslie, „Mapping the Terrain“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 27–45.
- Blackburn, Bonnie J., „On Compositional Process in the Fifteenth Century“, *Journal of the American Musicological Society*, 40 (1987), 210–284.
- Blackburn, Bonnie J., „For Whom Do the Singers Sing?“, *Early Music*, 25 (1997), 593–610.
- Blackburn, Bonnie J., „The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV“, *Journal of the Royal Musical Association*, 124 (1999), 157–195.
- Blackburn, Bonnie J., „*Te Matrem dei Laudamus*: A Study in the Musical Veneration of Mary“, *The Musical Quarterly*, 53 (1967), 53–76.
- Bloxam, Jennifer, „Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin: Notes on Two Masses by Jacob Obrecht“, *The Journal of Musicology*, 12 (1994), 51–75.
- Bower, Calvin M., „The Modes of Boethius“, *The Journal of Musicology*, 3 (1984), 252–263.
- Brown, Howard M., „Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance“, *Journal of American Musicological Society*, 35 (1982), 1–48.
- Brown, Howard M., „The Mirror of Man’s Salvation: Music in Devotional Life about 1500“, *Renaissance Quarterly*, 43 (1990), 744–773.
- Božanić, Zoran, „Nastanak teorije kontrapunkta“, у: *Zbornik Katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza*, уредиле Mirjana Živković, Ana Stefanović и други (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), IV, 74–86.
- Božanić, Zoran, „Kontrapunktska teorija u periodu renesanse“, *Nasleđe*, 19 (2012), 157–169.
- Božanić, Zoran, „O poreklu kontrapunktskih vrsta“, у: *Muzički identiteti: Zbornik radova dvadesetog Pedagoškog foruma scenskih umetnosti održanog od 29. septembra do 1. oktobra 2017. godine u Beogradu*, уредила Milena Petrović (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018), 60–69.
- Caldwell, John, „Stabat Mater, §1“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XXIV, 234–235.
- Carapetyan, Armen, „The Concept of ‘Imitazione della natura’ in the Sixteenth Century“, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1946), 47–67.

- Carver, Anthony F., *Cori Spezzati*, 2 тома (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), I: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*
- Catechism of the Catholic Church* (Vaticano, Washington: Libreria Editrice Vaticana – United States Conference of Catholic Bishops, 2019)
<<http://ccc.usccb.org/flipbooks/catechism/>> [приступљено 13. августа 2019. године]
- Chater, James, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577–1593*, 2 тома (Michigan: UMI Research Press, 1981).
- Ciceron, Marko T., *O govorniku*, prevela Gordana Stepanić (Zagreb: Matica hrvatska, 2002).
- Copenhagen Chansonnier <<http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH065.html>>
[приступљено 2. августа 2018. године]
- Crocker, Richard L., *A History of Musical Style* (New York: Dover Publications, 2014).
- Cumming, Julie E., *The Motet in the Age of Du Fay* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Cummings, Anthony M., „The Motet“, у: James Haar, ed., *European Music 1520-1640*, (Woodbrodage: Boydell Press, 2006).
- Dahlhaus, Carl, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, превео Robert O. Gjerdingen (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990).
- Dahlhaus, Carl, „On the Treatment of Dissonance in the Motets of Josquin des Prez“, у: *Proceedings of the International Festival-Conference held at Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, (New York, Toronto: Oxford University Press, 1976), уредили Edward E. Lowinsky и Bonnie J. Blackburn, 334–344.
- Dahlhaus, Carl, „Fragments of a Musical Hermeneutics“, превела Karen Painter, *Current Musicology*, 50 (1992), 5–20.
- Danuta, Mirka, „Introduction“, у: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, уредила Mirka Danuta (Oxford, New York: Oxford University Press, 2014), 1–60.
- Dikro, Osvald i Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, превели Sanja Grahek i Mihajlo Popović, 2 тома (Beograd: Prosveta, 1987).
- Davison, Nigel, „Vorwort“, у: *Das Chorwerk Nr. 91: Pierre de la Rue,: Vier Motetten zu 4 Stimmen*, уредио Nigel Davison (Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1962).
- Dumitrescu, Theodor, “Reconstructing and Repositioning Regis’s *Ave Maria... Virgo Serena*”, *Early Music*, 37 (2009), 73–88.
- Elders, Willem, *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance* (Leiden, New York, Köln: Brill, 1994).
- Elders, Willem, „A New Case Study of Number Symbolism in Josquin?“, *Early Music* 37 (2009), 21–26.
- Encyclopedia of Rhetoric*, уредио Thomas Sloane (New York: Oxford University Press, 2001). (Google books)

- Feldman, Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Foskett, Mary F., *A Virgin Conceived: Mary and Classical Representations of Virginity* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002).
- “Franchino Gaffori”, у: The Ultimate Stabat Mater Site, <<https://www.stabatmater.info/componist/gaffori/>> [приступљено 23. фебруара 2018. године]
- Frederick Holweck, „Feasts of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1912), XIV <<http://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>> [приступљено 27. јула 2018. године]
- Fromson, Michele, „A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modeling in the Italian Counter-Reformation Motet“, *Journal of the Royal Musical Association*, 117 (1992), 208–246.
- Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae The Precepts of Poetic Music*, оригинални текст, критички текст и превод Robert Forgács (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2007).
- Glareanus, Henricus, *Dodecachordon* (Basel: Heinrich Petri, 1547).
- Glarean[us], Heinrich [Henricus], *Dodecachordon*, превео, транскрибовао и коментарисао Clement A. Miller, 2 тома ([Rome], American Institute of Musicology, 1965).
- Gray, Hanna H., „Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence“, *Journal of the History of Ideas*, 24 (1963), 497–514.
- Grendler, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1989).
- Grout, Donald J. and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York, London: W. W. Norton & Company, 2001).
- Haar, James, „Lasso, Orlando di“ у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 тома (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XIV, 295–322.
- Haffner, Paul, *The Mystery of Mary* (Chicago: Liturgy Training Publications, 2004).
- Hall, James, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti* (Zagreb, Školska knjiga, 1998).
- Hamrick, David R., *Cadential Syntax and Mode in the Sixteenth Century motet: A Theory of Compositional Process and Structure from Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae* (необјављена докторска дисертација, University of North Texas, 1996).
- Hark, Helmut, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, превео Zoran Jovanović (Beograd: Dereta, 1998).
- Harrán, Don, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*, Musicological Studies and Documents, XXXX (Neuhausen, Stuttgart: Hänssler-Verlag for American Institute of Musicology, 1986).

- Henry, Hugh, „Ave Regina“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1907), II <<http://www.newadvent.org/cathen/02149b.htm>> [приступљено 13. августа 2017. године]
- Henry, Hugh, „Stabat Mater“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1912), XIV <<http://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm>> [приступљено 27. јула 2018. године]
- Hermogenes' On Types of Style*, превео Cecil W. Wooten (Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1987).
- Jeppesen, Knud, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, превела Margaret W. Hamerik, (London: Oxford University Press, 1927).
- Jeppesen, Knud, *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, превео Alfred Mann (New York: Dover Publications, 1992).
- Jerotić, Vladeta, „Eva i Marija“, u: *Psihologija ženskog*, priredio Velimir B. Popović (Beograd: Nolit, 1995), 252–264.
- Judd, Cristle C., „Josquin des Prez: *Salve Regina* (à 5)“, y: *Models of Musical Analysis: Music Before 1600*, уредио Mark Everist (Cambridge: Bleckwell, 1992), 114–153.
- Judd, Cristle C., „Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalities,“ *Journal of American Musicological Society*, 45 (1992), 428–467.
- Judd, Cristle C., „Some Problems of Pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's *Ave Maria... Virgo Serena*“, *Music Analysis*, 4 (1985), 201–239.
- Judd Cristle C., ур., *Tonal Structures in Early Music* (New York, London: Garland Publishing, 2000).
- Jurić, Monika, „Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi“, *Arti musices*, 42 (2011), 37–54.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, prevela Bojana Stojanović Pantović (Novi Sad: Akademska knjiga, 2013).
- Kennedy, George A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980).
- Kennedy, William J., *Rhetorical Norms in Renaissance Literature* (New Haven, London: Yale University Press, 1978).
- Kimmel, William, „The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music“, *College Music Symposium*, 20 (1980), 42–76.
- Kirkendale, Warren, „*Ciceronians versus Aristotelians* on the *Ricercar* as Exordium, from Bembo to Bach“, *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), 1–44.
- Kirkendale, Warren, „'Circulatio'-Tradition, 'Maria Lactans' and Josquin as Musical Orator“, *Acta Musicologica*, 56 (1984), 69–92.
- Клајн, Иван и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза* (Београд: Прометеј, 2007).

- Koutsobina, Vassiliki, „Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500 – c. 1520)“ (необјављена докторска дисертација, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2008).
- Kristeller, Paul O., *Renaissance Thought: the Classic, Scholastic, and Humanistic Strains* (New York: Harper and Brothers, 1961).
- Kristeller, Paul O., „Humanism“, у: *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, уредили Charles B. Schmitt, Quentin Skinner и други (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 113–137.
- Курцијус, Ернст Р., *Европска књижевност и латински средњи век*, превео Јосип Бабић (Београд: Српска књижевна задруга, 1996).
- Kvintilijan, Marko F., *Obrazovanje govornika*, превео Petar Pejčinović (Sarajevo: Veselin Masleša, 1985).
- Lanham, Richard A., *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance* (New Haven, London: Yale University Press, 1976).
- Lanzoni, L[ui]gi, *The Virtues of Mary: With a Short Dissertation on the Salve Regina* (New Bedford: Academy of the Immaculate, 2012).
- Le Gof, Žak, *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku* (Beograd: Clio, 2010).
- Лешић, Зденко, *Теорија књижевности* (Београд: Слпжбени гласник, 2010).
- Liber Usualis*, уредили Benedictines of the Solesmes Monastery (Tournai, New York: Desclee Company, 1961).
- Lowinsky, Edward E., „Scholarship in the Renaissance, Reports Presented at the Annual Meeting, January 26, 1963: Music“, *Renaissance News*, 16 (1963), 255–262.
- Luko, Alexis, „Tinctoris on *Varietas*“, *Early Music History*, 27 (2008), 99–136.
- Mack, Peter, *A History of Renaissance Rhetoric, 1380–1620* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011).
- Macey, Patrick, „Josquin and Musical Rhetoric: *Miserere mei, Deus* and Other Motets“, у: *The Josquin Companion*, уредио Richard Sherr (Oxford: Oxford University Press, 2000), 484–530.
- Maniates, Maria Rika, *Mannerism in Italian Music and Culture: 1530–1630* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979).
- Maniates, Maria R., „Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony“, *Musical Quarterly*, 52 (1966), 17–36.
- Mathiesen, Thomas J., „Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music“, *The Journal of Musicology*, 3 (1984), 264–279.
- Mathiesen, Thomas J., *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999).
- Mathiesen, Thomas J., „Greek Music Theory“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 109–135.

- Mattfeld, Jacquelyn A., „Some Relationships between Texts and Cantus Firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Prez“, *Journal of American Musicological Society*, 14 (1961), 159–183.
- McKay, Nicholas, „On Topics Today“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4 (2004), 159–183.
- McKinney, Timothy, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino* (Farnham: Ashgate Publishing Group, 2010).
- McKinney, Timothy, „Rhetorical Functions of Harmony and Counterpoint in the Theory and Practice of Nicola Vicentino“, у: Anne-Emmanuelle Ceulemans, Bonnie J. Blackburn, eds., *Music Theory and Analysis 1450–1650: Proceedings of the International Conference Louvain-la Neuve, 23–25 September 1999*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 293–322.
- Meier, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources* (New York: Broude Brothers, 1988).
- Meier, Bernhard and Geoffrey Chew, „Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes“, *Journal of the Royal Musical Association*, 115 (1990), 182–190.
- Milsom, John, „Making a Motet: Josquin’s Ave Maria... Virgo Serena“, у: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, уредиле Anna Maria Busse Berger и Jesse Rodin (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 183–199.
- Monelle, Raymond, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006).
- Moser, Denis R., „The Identification and Use of the Ave Maria Cantus Firmus in Sixteenth Century Motets“ (необјављена докторска дисертација, University of Oklahoma, Graduate College, Norman, 1984).
- Murphy, James J., „Poetry without Genre: The Metapoetics of the Middle Ages“, *An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 11 (1979), 1–8.
- Murphy, James J., „One Thousand Neglected Authors“, у: *Renaissance Eloquence: Studies in Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, уредио James Jerome Murphy (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983), 20–36.
- Murphy, James J., „Rhetoric in the Earliest Years of Printing“, *Quarterly Journal of Speech*, 70 (1984), 1–11.
- Noble, Jeremy, „Josquin [Lebloitte dit] des Prez“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XIII, 229–240.
- [непознат аутор], „Ave Maria“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), II, 247–248.
- Otten, Joseph, „Antiphon“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1907), I <<http://www.newadvent.org/cathen/01575b.htm>> [приступљено 13. августа 2017. године]

- Palisca, Claude V., „An Italian Renaissance in Music?“, y: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 1–22.
- Palisca, Claude V., „The Rediscovery of Ancient Sources“, y: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 23–50.
- Palisca, Claude V., „Harmonies and Disharmonies of the Spheres“, y: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 161–190.
- Palisca, Claude V., „A Natural New Alliance of the Arts“, y: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), 333–368.
- Palisca, Claude V., „The Revision of Counterpoint and the Embellished Style“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 3–29.
- Palisca, Claude V., „Vincenzo Galilei’s Counterpoint Treatise: A Code for the *Seconda pratica*“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 30–53.
- Palisca, Claude V., „The Artusi-Monteverdi Controversy“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 1994, 54–87.
- Palisca, Claude V., „Scientific Empiricism in Musical Thought“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 200–235.
- Palisca, Claude V., „A Clarification of *Musica reservata* in Jean Taisnier’s *Astrologiae*, 1559“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 239–281.
- Palisca, Claude V., „*Ut oratoria musica*: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism“, y: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 282–311.
- Palisca, Claude V., „Poetics of Musical Composition“, y: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, уредио Thomas J. Mathiesen (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006), 49–69.
- Palisca, Claude V., „Sense over Reason: The Anti-Theoretical Reaction“, y: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, уредио Thomas J. Mathiesen (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006), 29–47.
- Palisca, Claude V., „The Ethos of Modes During the Renaissance“, y: *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, уредили Tom Cochrane, Bernardino Fantini и Klaus Scherer (Oxford, Oxford University Press, 2013), 103–114.
- Palisca, Claude V., „Consonance, §1“, y: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), VI, 325–526.

- Palisca, Claude V., „Mei, Girolamo”, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XVI, 285–287.
- Patterson, Annabel M., *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970).
- Pelikan, Jaroslav, *Mary Through Centuries: Her Place in the History of Culture* (New Haven, London: Yale University Press, 1996).
- Peričić, Vlastimir, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007).
- Plato, *Laws*, оригинални текст и превод R. G. Bury, 2 тома (London: William Heinemann, 1926).
- Plato's Theory of Knowledge: The Theaetetus and The Sophist*, превео и уредио Francis MacDonald Cornford (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1935).
- Platon, *Protagora/Sofist*, превели Koloman Rac i Milivoj Sironić (Zagreb: Naprijed, 1975).
- Platon, *Timaj*, превела Marjanca Pakiž (Mladost: Beograd, 1981).
- [Plato], *The Republic of Plato*, превео и уредио Allan Bloom, друго издање (New York: Basic Books, 1991).
- Platon, *Država*, превели dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović, peto izdanje (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002).
- Powers, Harold, „Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony“, *Journal of American Musicological Society*, 34 (1981), 428–470.
- Powers, Harold, „From Psalmody to Tonality“, у: *Tonal Structures in Early Music*, уредила Cristle Collins Judd, New York and London, Garland Publishing, 2000, 275–340.
- Powers, Harlod S., and Frans Wiering, „Mode, §I–III“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), XVI, 775–823.
- Пеликан, Јарослав, *Хришћанско предање: Историја развоја догмата*, превела Андријана Младеновић, 5 томова (Београд: Службени гласник, 2011), IV: *Реформација цркве и догме (од 1300. до 1700. године)*
- Петровић, Сретен, *Реторика: историја, теорија, пракса* (Београд, Народна књига–Алфа, 2007).
- Plett, Heinrich F., *Rhetoric and Renaissance Culture* (Berlin: Walter de Gruyter, 2004).
- Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, (Leiden, Boston: Brill, 2012).
- Remensnyder, Amy G., „Meeting the Challenges of Mary“, *Journal of Women's History*, 25 (2013), 195–206.

- Renaissance Debates on Rhetoric*, превео и уредио Wayne Rebhorn (Ithaca, London: Cornell University Press, 2000).
- Riveran Benito V. and Martin Ruhnke, „*Burmeister, Joachim*“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, уредили Stanley Sadie и John Tyrrell, 29 томова (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), IV, 635–637.
- Rothenberg, David J., *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011).
- Rothenberg, David J., „The Most Prudent Virgin and the Wise King: *Virgo prudentissima* Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I“, *The Journal of Musicology*, 28 (2011), 34–80.
- Rothenberg, David J., „Angels, Archangels, and Woman in Distress: The Meaning of Isaac’s *Angeli archangeli*“, *The Journal of Musicology*, 21 (2004), 514–578.
- Rubin, Miri, *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* (Budapest, New York: Central European University Press, 2009).
- Rubin, Miri, *Mother of God: A History of the Virgin Mary* (New Haven, London: Yale University Press, 2009).
- Santi, Angelo de, „Litany of Loreto“, у: *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1910), IX <<http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm>> [приступљено 13.августа 2019. године]
- Schubert, Peter, „Counterpoint pedagogy in the Renaissance“, у: *Cambridge History of Western Music Theory*, уредио Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 503–533.
- Schubert, Peter, *Modal Counterpoint, Renaissance Style* (New York, London: Oxford University Press, 1999).
- Seay, Albert A., „The ‘Proportionale musices’ of Johannes Tinctoris“, *Journal of Music Theory*, 1 (1957), 22–75.
- Silvae Rhetoricae, <<http://rhetoric.byu.edu/>> [приступљено 1. марта 2015. године]
- Smith, Anne, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- Smith, Anne, „Willaert motets and mode“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16 (1992), 117–165.
- Solar, Milivoj, *Teorija književnosti* (Beograd: Službeni glasnik, 2012).
- Sörbom, Göran, „Aristotle on Music as Representation“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, The Philosophy of Music, I (1994), 37–46.
- Source Readings in Music History*, главни уредник Leo Treitler, The Renaissance, III, уредили Oliver Strunk и Gary Tomlinson, друго ревидирано издање (New York: W. W. Norton & Company, 1998).
- Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*, уредио Oliver Strunk (New York: W. W. Norton & Company, 1950).

- Sparks, Edgar H., *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420-1520* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1963).
- The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press: 1989–2007), I: *Classical Criticism*, уредио George A. Kennedy (1989).
- The Practica musicae of Fanchinus Gafurius*, превео и уредио Irwin Young (Madison, Milwaukee, London: The University of Wisconsin Press, 1969).
- Thurston, Herbert, „Hail Mary“, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1910), VII <<http://www.newadvent.org/cathen/07110b.htm>> [приступљено 23. фебруара 2019. године]
- Tenney, James, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'* (New York: Excelsior Music Publishing Company, 1987).
- Tinctoris, Johannes, *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*, превео и уредио Albert Seay, *Musicological Studies and Documents*, V ([без места]: American Institute of Musicology, 1961).
- Tomlinson, Gary, *Monteverdi and the End of Renaissance* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1987).
- Ulanov, En B., „Arhetipovi ženskog“, u: *Psihologija ženskog*, priredio Velimir B. Popović (Beograd: Nolit, 1995), 17–34.
- Vendriks, Filip, *Muzika u renesansi*, prevela Ana Stefanović (Beograd: Clio, 2005).
- Verdon, Timothy, *Mary in Western Art* (New York, Manchester. Hudson Hills Press, 2005).
- Vickers, Brian, *In Defence of Rhetoric* (Oxford: Oxford University Press, 1988).
- Vickers, Brian, „The Variety of Classical Rhetoric“, y: *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, уредио Brian Vickers (Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982), 41–45.
- Vickers, Brian, „On the Practicalities of Renaissance Rhetoric“, y: *Rhetoric Revalued: Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, уредио Brian Vickers (Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982), 133–141.
- Vickers, Brian, “Figures of Rhetoric/Figures of Music?“, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2 (1984), 1–44.
- Vicentino, Nicola, *Ancient Music Adapted to the Modern Practice*, уредио Claude V. Palisca, превела Maria Rika Maniates (New Haven, London: Yale University Press, 1996).
- Vincenzo Galilei, *Discorso intorno dall'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chiogia*, (Fiorenza: Giorgio Marescotti, 1589), <<http://tmiweb.science.uu.nl/text/transcription/galdis.html>> [приступљено 27. јула 2019. године]

- Zarlino, Gioseffo, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, превели Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New York: W. W. Norton, 1968).
- Zarlino, Gioseffo, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, предео Vered Cohen, уредио Claude V. Palisca (New Haven, London: Yale University Press, 1983).
- Zarlino, Gioseffo, *Le institutioni harmoniche* (Venetia: Pietro da Fino, 1558).
- Walker, Paul Mark, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* (New York: University of Rochester Press, 2004).
- Watkins, Glenn, *Gesualdo: The Man and His Music* (Oxford University Press, London, 1973).
- Wiering, Frans, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York, London: Routledge, 2001).
- Wilson, Blake M., „*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists“, у: *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, уредили Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 341–368.