

Сенка Белић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
sence.belic@gmail.com

Практична примена теорије о модалном етосу на примеру полифоне музике 16. века

Сажетак

Циљ овог рада усмерен је на расветљавање аналитичких метода које су намењене детекцији модалног етоса у полифоним композицијама 16. века. Теорија о модалном етосу је поникла на античкој идеји по којој музика може да утиче на карактер и расположење слушаца. На темељу ове теорије подстакнуте реторичким начелом о прикладности садржине и форме говора (*decorum*), ренесансни композитори су са нарочитом пажњом бирали модус усклађујући га са доминантном афектом заступљеним у тексту композиције. Имајући у виду такав историјски контекст, у овом раду ћу показати спрег аналитичких метода којима се може утврдити веза између модуса, његовог етоса и доминантног афекта. Теорију о модалном етосу није могуће сагледати уколико се модусима приступи са становишта важећег аналитичког система који се практикује код нас. Наиме, такав аналитички приступ се заснива на сужавању дванаестоделног модалног система на свега шест аутентичних модуса, што последично поништава теорију о модалном етосу. Стога ће, у првом делу рада, бити представљен поступак за детекцију тонског типа, дакле, система помоћу којег је могуће утврдити чак двадесет четири модалне категорије. У другом делу рада биће приказан начин за утврђивање везе између етоса модуса и доминантног афекта композиције. Поступцима којима су се композитори служили да измене етос базичног модуса и тако га прилагоде доминантном афекту, посвећен је трећи део рада. Представљене методе могу допринети креирању потпуније слике о спрези између избора модуса, као неопходног предкомпозиционог поступка, и значења садржаних у тексту композиције у музици која припада строгом стилу.

Кључне речи: ренесанса, полифонија, модална анализа, модални етос, тонски тип

Увод

У оквиру предмета Ренесансни контрапункт практикује се модална анализа вишегласних композиција, која постојећи дванаестоделни систем своди на свега шест модуса, без простора за тумачење њихових плагалних варијанти. Оваквом методом детекције модуса у вишегласним композицијама, с једне стране, остајемо у знатно суженом систему, чиме се поништава било каква функција плагалних модуса у музичкој пракси тог времена. Прихватањем таквог, можемо рећи осиромашеног система, у потпуности се одбацују све карактеристике које се тичу модалног етоса, традиције која је била изузетно жива у композиционој теорији и пракси тог времена.

Средњевековна музичка теорија заснована на једногласју обухватала је свега осам модуса, односно четири аутентична и четири плагална са финалисима на *ре* (дорски), *ми* (фригијски), *фа* (лидијски) и *сол* (миксолидијски). Ова теорија није имала логично решење за напеве који завршавају на *ла*, *си* или *до*, прогласивши их за „транспонован” дорски, фригијски, односно лидијски модус, без обзира на то што интервалска структура аутентичних и „транспонованих” модуса није била подударна. Још једна нелогичност средњевековне теорије о модусима јесте поимање тона *бе*, који је сматран само начином да се модус трансформише, али не и да се транспонује како бисмо данас претпоставили. Тако је, на пример, према осмоделној модалној теорији, мелодија која садржи *бе* и завршава на *фа* сматрана трансформисаним (хипо)лидијском модусом, док је мелодија са финалисом на *ре* и снизлицом *бе* припадала трансформисаном (хипо)дорском модусу (Powers, 1981).

У ренесанси, теоретичари су настојали да осмоделни модални систем прилагоде и објасне у односу на захтеве полифоне музичке праксе. Међутим, логички проблеми наслеђени из средњег века само су продубљени, нарочито у погледу модуса са финалисима на *ла* и *до*. Такође, систем транспонованања није уједначен па су тако задржане традиционалне форме лидијског и дорског модуса (који завршавају на *фа* и *ре*), што ћемо детаљније видети нешто касније.

Осмоделни модални систем ревидирао је швајцарски музички теоретичар Хајнрих Лорис Глареанус (Heinrich Loris Glareanus, 1488–1563). У свом трактату из 1547. године под називом *Додекакордон* (Δωδεκάχορδον, од грч. δωδέκα – дванаест, χορδή – жица), овај теоретичар проширује осмоделни систем модусима на *ла* и *до* финалисима, дакле, (9) еолским, (10) хипоеолским, (11) јонским и (12) хипојонским модусом. Глареанус уједно редефинише средњевековни појам транспозиције, истичући да су напеви у (*фа*) лидијском и (*ре*) дорском модалном пару измењени помоћу снизнице *бе* заправо у (транспонованом) јонском, односно (транспонованом) еолском модусу (Miller, 1950).

Имајући у виду овакву историјску позадину, представимо аналитичке методе које се могу применити у композицијама строгог контрапунктског стила настале током 16. века. Најпре ћемо показати како се одређује тонски тип и како је могуће да се помоћу њега ближе одреди модус у полифаној композицији. Потом ћемо представити смернице за утврђивање везе између модуса, његовог етоса и доминантног афекта композиције. Коначно, посветићемо се оним поступцима којима су се композитори користили са циљем да измене или прецизније укажу на етос базичног модуса.

Тонски тип и модална категорија

Тумачење модуса посредством тонског типа (нем. *Tonartentypen*, енг. *tonal type*) успоставио је немачки музички теоретичар и музиколог Зигфрид Хермелинк (*Siegfried Hermelink*) (Hermelink, 1960). Утемељен је на ренесансној музичкој теорији 16. века и истраживањима спроведеним на композицијама Палестрине (*Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1525–1594). Имајући у виду Хермелинкову методу, али и сазнања других научника, пре свега Бернарда Мајера (*Bernhard Meier*), амерички музиколог Харолд Пауерс (*Harold Powers*) увео је ову методу у англо-саксонску музичку теорију (Powers, 1981). Данас, ово је распрострањена аналитичка метода која се примењује у критичким уводима многих модерних нотних редакција музике 16. века.

Тонски тип је један од начина којим се могу утврдити и ближе представити карактеристике одређеног модуса. Постоје три практична критеријума за одређивање тонског типа, то су: (1) ознака за систем, (2) комбинација кључева у којима је изворно записана композиција, и (3) финалис композиције.

1) Ознака за систем

Ознака за систем се уочава одмах иза кључа. У полифоној музици строгог стила то може бити: (а) систем без предзнака (*cantus durus*) или (б) систем са једном снизаницом (*cantus mollis*). У другом случају говорићемо о транспонованим модусима.

2) Врсте кључева

У модерним издањима ренесансних вокалних композиција, подаци о врстама кључева из оригиналног записа наведени су испред самог почетка композиције. У табели која следи можете видети изглед и називе кључева који су се тада користили (табела 1).

Када је у питању стандардни хорски састав за сопран, алт, тенор и бас, научници су запазили да у ренесанси претежу три комбинације кључева, то су: високи, средњи и ниски кључеви.

Високи (ie_2) кључеви – називају се *chiavette* (итал. мали кључеви) или ge_2 кључеви, зато што се, у овој комбинацији, ge_2 кључ (данас познатији као виолински кључ) налази у кантусу. У стандардном четворогласном хорском саставу високи ge_2 кључеви подразумевају следећу комбинацију: ge_2 кључ у кантусу, ce_2 кључ у алту, ce_3 кључ у тенору, док у басу може бити ce_4 , ef_3 или ef_4 кључ, што се наводи и на следећи начин: ge_2 – ce_2 – ce_3 – ce_4 / ef_3 / ef_4 (табела 2, други стубац с лева на десно).¹

¹ Код скраћеница за ге-кључ (ge_2), це-кључеве (ce_1 , ce_2 , ce_3 , ce_4) и еф-кључеве (ef_3 , ef_4 , ef_5), број који стоји у оквиру назива кључа означава линију на којој се налази тон ge_1 у ге-кључу, тон ce_1 у це-кључевима, односно тон (мало) еф у еф-кључевима.

Средњи ($це_1$) кључеви – називају се и $це_1$ кључеви зато што је у овој комбинацији највиши кључ за кантус заправо $це_1$ кључ. У стандардном четворогласном хорском саставу средњи $це_1$ кључеви подразумевају следећу комбинацију: $це_1$ кључ у кантусу, $це_3$ кључ у алту, $це_4$ кључ у тенору, и $еф_4$ кључ у басу, што се може навести и на следећи начин: $це_1$ – $це_3$ – $це_4$ – $еф_4$ (табела 2, трећи стубац с лева на десно). Ово су најчешћи кључеви који се примењују у музичкој пракси 16. века.

Табела 1. Изглед, скраћени назив кључа и позиција кључног тона.

врста кључа	изглед кључа	скраћени назив кључа	позиција кључног тона
ге кључ		$ге_2$	тон $ге_1$ на другој линији
це кључ		$це_1$	тон $це_1$ на првој линији
		$це_2$	тон $це_1$ на другој линији
		$це_3$	тон $це_1$ на трећој линији
		$це_4$	тон $це_1$ на четвртој линији
еф кључ		$еф_3$	тон (мало) $еф$ на трећој линији
		$еф_4$	тон (мало) $еф$ на четвртој линији
		$еф_5$	тон (мало) $еф$ на петој линији

Ниски ($це_2$) кључеви – називају се и $це_2$ кључеви зато што се, у овој комбинацији, $це_2$ кључ налази у кантусу. У стандардном четворогласном хорском саставу ниски $це_2$ кључеви подразумевају следећу комбинацију: $це_2$

кључ у кантусу, $це_3$ или $це_4$ кључ у алту, $еф_3$ кључ у тенору, и $еф_5$ кључ у басу, што се може навести и на следећи начин: $це_2$ – $це_3/це_4$ – $еф_3$ – $еф_5$ (табела 2, четврти стубац с лева на десно). У музичкој пракси 16. века ово су најређи кључеви.

У двогласним или трогласним композицијама комбинације кључева се одређују имајући у виду назив деонице и врсту кључа. На пример, уколико су у двогласној композицији за тенор и бас заступљени $це_3$ и $це_4$ кључеви, реч је о виским ($ге_2$) кључевима. Ако су у $це_3$ и $це_4$ кључевима записане деонице алта и тенора, тада се ради о средњим ($це_1$) кључевима и тако даље (табела 2).

Табела 2. Комбинације кључева.

назив	високи или $ге_2$ кључеви	средњи или $це_1$ кључеви	ниски или $це_2$ кључеви
<i>cantus/superius</i>	$ге_2$	$це_1$	$це_2$
<i>altus</i>	$це_2$	$це_3$	$це_3$ или $це_4$
<i>tenor</i>	$це_3$	$це_4$	$еф_3$
<i>bassus</i>	$це_4$ или $еф_3$ или $еф_4$	$еф_4$	$еф_5$

Када је композиција писана за више од четири гласа, то значи да су неки од стандардних гласова удвојени. Међутим, удвојени гласови могу носити називе као што су пети глас (лат. *quintus*), шести глас (лат. *sextus*) и томе слично. О којем се гласу ради може се са сигурношћу утврдити на основу кључа у оригиналном запису. На пример, уколико је у оквиру комбинације средњих кључева ($це_1$ – $це_3$ – $це_4$ – $еф_4$) удвојена деоница са $це_1$ кључем, тада можемо извести закључак да је удвојен кантус.

3) Финалис

Финалис се одређује према тону у звучно најнижем гласу у завршној каденци композиције.

Начин записивања тонског типа

Тонски тип бележимо тако што наводимо податак за три описана критеријума на следећи начин: ознака за систем – врста кључа – финалис (пример 1).

Композиција, чији су почетак и завршетак представљени у примеру 1, забележена је у *cantus durus* систему, деонице су нотиране у $це_1$, $це_3$, $це_4$ и $еф_4$

кључевима, што је комбинација која одговара средњим, односно це_1 кључевима и, на послетку, финалис је тон Ге. Представљен скраћено, тонски тип ове композиције гласи: *cantus durus* – це_1 – Ге.

Пример 1. Тонски тип, Орландо ди Ласо, мотет *Factus est*, т. 1–2, т. 38.

The image shows a musical score for the motet 'Factus est' by Orlando di Lasso. It consists of four staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics 'Fa - ctus est Do - um.' are written below the staves. A diagram is overlaid on the score, consisting of a large bracket on the left side of the first three staves and a smaller circle on the bottom staff. Arrows point from these elements to a box at the bottom center containing the text 'cantus durus - це_1 - Ге'.

Познато је да је током 16. века у оптицају модернизовни осмоделни модални систем, док је од половине истог века дванаестоделни модални систем подједнако на снази. Ова историјска чињеница оставља аналитичару простор да из контекста процени који систем ће бити аналитички оправдан. Како смо до сада за пример имали композицију Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso, 1532–1594), у даљем тексту ћемо најпре објаснити детекцију модуса у дванаестоделном модалном систему, а потом ћемо приказати начин у оквиру осмоделног система модуса.

Детекција модуса помоћу тонског типа у дванаестоделном модалном систему

Ако тонски тип *cantus durus* – це_1 – Ге упоредимо са укрштеним карактеристикама које су приказане табеларно (табела 3), долазимо до одговора који је модус у питању: у случају композиције из примера 1, реч је о хипомиксолидијском модусу.

Табела 3. Табела за детекцију модуса у дванаестоделном модалном систему.

<i>cantus durus</i>		модус ²	<i>cantus mollis</i>	
финалис	Кључеви		финалис	кључеви
Де	це ₁	дорски	Ге	ге ²
Де	ге ₂	хиподорски	Ге	це ¹
Е	це ₁	фригијски	А	ге ²
Е	це ₂ , це ₁	хипофригијски	А	це ¹ , ге ²
Еф	ге ₂	лидијски	Ве	це ²
Еф	це ₁	хиполидијски	Ве	ге ²
Ге	ге ₂	миксолидијски	Це	це ¹
Ге	це ₁	хипомиксолидијски	Це	ге ²
А	ге ₂	еолски	Де	це ¹
А	це ₁	хипоеолски	Де	ге ²
Це	це ₁	јонски	Еф	ге ²
Це	це ₂	хипојонски	Еф	це ¹

Детекција модуса помоћу тонског типа у осмоделном модалном систему

Приликом модалне анализе оних композиција које су настале пре прве теоријске верификације дванаестоделног модалног система, како на северу (Глареанус, *Догекакордон*, 1547), тако и у Италији (Царлино [Gioseffo Zarlino, 1517–1590], *Основе хармоније [Istitutioni harmoniche]*, 1558), закључак о модалној категорији потребно је извести у односу на осмоделни модални систем. Такав систем модуса у ренесанси разликује се у односу на онај који је стасао у средњем веку. Истраживања о томе спровели су Бернард Мајер (Meier, 1988) и Харолд Пауерс (Powers, 1981). Закључке до којих су дошли, поткрепљени ставовима које је изложио Пјетро Арон (Pietro Aaron, 1480–1545) у свом *Трактату о природи и познавању свих модуса (Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, 1525) (Aaron, 1998),³ представимо у табеларној форми као помоћно средство за детекцију модуса (табела 4).

² Сви модуси у *cantus mollis* систему носиће придев транспоновани.

³ Пјетро Арон је први теоретичар који је тумачио модални систем имајући у виду полифону музичку праксу.

Табела 4. Табела за детекцију модуса у осмоделном модалном систему (Aaron, 1998; Meier, 1988; Powers, 1981).

тонски тип			Модус
систем	кључеви	финалис	
<i>cantus durus</i>	ce ₁	Де	(1) дорски
	ce ₂	Де	(2) хиподорски (ретко)
	ge ₂	Де	(2) хиподорски (транспонован за октаву навише) (Meier)
	ce ₁	Е	(3) фригијски
	ce ₁ , ce ₂	Е	(4) хипофригијски
	ge ₂	Ге	(7) миксолидијски
	ce ₁	Ге	(8) хипомиксолидијски
	ge ₂	А	(1) дорски (Powers)/ (3) фригијски (Aaron, Meier)
	ce ₁	А	(3) фригијски/ (4) хипофригијски (Powers)
	ge ₂	Це	(6) хиполидијски (традиционална форма)
<i>cantus mollis</i>	ce ₁	Де	(1) дорски (традиционална форма) (Aaron, Meier, Powers)
	ce ₂	Де	(2) хиподорски (ретко, традиц. форма) (Aaron, Meier, Powers)
	ge ₂	Еф	(5) лидијски (традиционална форма) (Aaron, Meier, Powers)
	ce ₁	Еф	(6) хиполидијски (традиционална форма) (Aaron, Meier, Powers)
	ge ₂	Ге	(1) дорски
	ce ₁	Ге	(2) хиподорски
	ge ₂	А	(3) фригијски (Aaron, Meier)
	ce ₁ , ge ₂	А	(4) хипофригијски (Aaron, Powers)
	ge ₂	Це	(5) лидијски (традиционална форма)
	ce ₁	Це	(6) хиполидијски (традиционална форма)

Из табеле се може закључити да је у модернизованом осмоделном систему делимично задржана традиционална поставка, нарочито код „трансформације” модуса са финалисом на *еф* и *ге*. Такође, традиционално гледиште присутно је и у погледу „транспозиције” петог и шестог модуса са *еф* на *це* (са и без предзнака). Насупрот томе, у *cantus mollis* систему структура дорског (на *іе*) и фригијског (на *а*) модалног пара одговара њиховој структури у *cantus durus* систему (на *ге*, односно *е*). Тонски тип са финалисом на *а* у *cantus durus* систему има више тумачења. Уколико се у аналитичкој пракси уочи такав пример, потребна је детаљнија анализа опсега тенора и кантуса, финалиса у

интерним каденцама и структуре мелодија како би се аргументовано дошло до одговора.

Модални етос и доминантни афекат

Теорија о модалном етосу (грч. *ἔθος* – карактер) поникла је на античкој идеји по којој музика може да утиче на расположење слушаца, на њихов карактер и морал. Ова теорија, међутим, није постојана нити је усаглашена. Још у време антике аутори су различито тумачили дејства појединих лествичних типова. Поред етичких одлика познатих из антике, музичка теорија средњег века утемељена на монофоној традицији додатно доприноси овој неуједначености, јер доноси нове модалне карактеристике.⁴ Надаље, средњевековна теорија се надопуњује искуствима заснованим на полифоној музици (Palisca, 2013).

Теорија о модалном етосу у ренесанси значајно је ослоњена на учење наслеђено из прошлости. Ипак, ношена хуманистичким импулсом, она добија већи значај, нарочито у музичкој пракси 16. века, што је подстакнуто уважавањем реторичког начела о прикладности садржине и форме говора.⁵ Стога су композитори са нарочитом пажњом бирали модус усклађујући га са доминантним афектом заступљеним у тексту композиције. О томе сведоче бројни музичко-теоријски написи настали током 16. века, у којима је све присутнији захтев да се дело компоује у оном модусу који по карактеру одговара тексту (Meier, 1988), дакле, његовој базичној теми и доминантном афекту. У даљем тексту ћемо показати на који начин то можемо аналитички препознати.

Утврђивање корелације између доминантног афекта у тексту композиције и карактера модуса

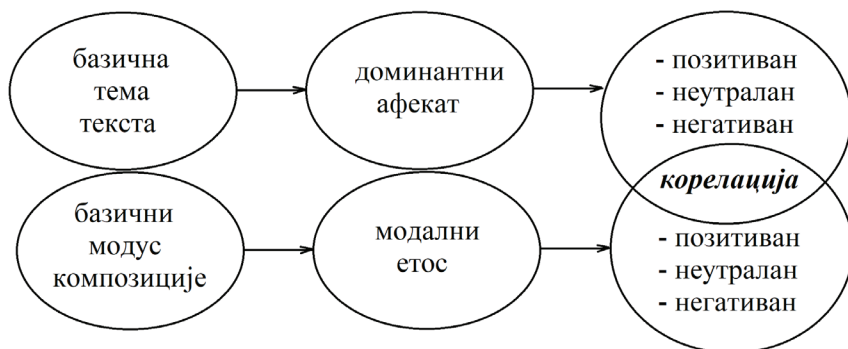
Када утврдимо тонски тип и одредимо модус, потребно је да преведемо, а потом и да анализирамо текст композиције. У процесу анализе треба уста-

⁴ Клод Палиска (Claude Palisca) у тексту „Етос модуса током ренесансе” („The Ethos of Modes During the Renaissance”) помиње две линије утицаја формираних током средњег века. Једну линију чине Јоханес Кото (Johannes Cotto или Johannes Afflighemensis, око 1100) и Гвидо из Ареца (Guido d'Arezzo, око 991/992 – после 1033). Друга линија утицаја потиче од светих отаца, Светог Климента Александријског (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς, око 150 – око 215), Светог Амброзија (Aurelius Ambrosius, око 339 – око 397) и Светог Августина Хипонског (Aurelius Augustinus Hipponensis, 354–430) (Palisca, 2013).

⁵ У класичној реторици, концепт прикладности (лат. *decorum*) тиче се садржаја и начина на који се он изражава. То се постиже не само помоћу најприкладнијег говорничког стила, већ се односи и на све елементе и поступке који доводе до таквог стила зарад остваривања кључног циља сваке беседе – убедљивости.

новити који је *доминантни афекат* заступљен у тексту (Meier & Chew, 1990). Доминантни афекат се може исказати групом сродних израза којима се описују емоције или стања у вези са *базичном шемом*. Поређењем карактеристика својствених модуса, с једне стране, и текста композиције, с друге стране, може се утврдити да ли постоји корелација међу њима. При томе, треба имати на уму сродност њихових општих особина, које се могу сврстати у негативне, неутралне или позитивне (шема 1).

Шема 1. Поступак утврђивања корелације.



Свако темељније истраживање које укључује питање модалног етоса захтева консултовање примарних музичко-теоријских извора, њихових превода или барем оних секундарних извора у којима су у оригиналу цитирани примарни извори. Међутим, зарад примене ове методе у наставном процесу, доносимо табелу у којој су издвојени и сумирани ставови о модалном етосу настали из пера најзначајнијих теоретичара 16. века (прилог 1).

Напомињемо да се традиционалне теорије о модалном етосу односе пре свега на нетранспоноване модусе или на традиционалне трансформисане варијанте, док се транспоновани модуси могу испитати спрема неких поступака о којима ћемо говорити у трећем делу овога рада.

Поступци за измену етоса базичног модуса

Уколико се поређењем модалног етоса и доминантног афекта проистеклог из текста композиције не може утврдити корелација или је она недовољно јасна, остаје да се аналитички испитају и неки други поступци који су мање очигледни. Реч је о генералним тенденцијама којима су се композитори служили да измене или изоштре етос базичног модуса и тако га прилагоде доминантном афекту. У даљем тексту приказаћемо два таква начина.

Плагални модуси су прикладни „негативнијим” афектима

Сродна појава датира још из античке теорије, која се, међутим, односила на карактеризацију оних лествичних типова који су се изводили у нижем, средњем односно вишем регистру (опширније у: Белић, 2020: 84–86). Премда антички и средњевековни системи немају додирних тачака, описана карактеристика је опстала захваљујући теорији о модалном етосу. Испитијући различите модалне карактере, Бернард Мајер је извео закључак да „као група, аутентични модуси репрезентују „позитивније”, а плагални модуси „негативније” афекте, преклапајући се у ‘средишњој’ области” (Meier, 1988: 386).

Примера ради, навешћемо два мотета *Stabat mater*, настала из пера истакнутих композитора 16. века, Палестрине и Ласа (*Sacrae Cantiones*, München: Adam Berg, 1585).⁶ Реч је о композицијама написаним на опсежан текст средњевековне религиозне тужбалице од двадесет римованих терцина. Базична тема обухвата Христово страдање из перспективе Богородице и верника, док би доминантни афекат укључивао мајчинску бол, патњу и тугу, што указује на „негативан” карактер. Оба композитора определила су се за плагалне модусе, Палестрина за хиподорски, а Ласо за хипомиксолидијски модус.⁷

Транспонованим модусима се мења или усмерава базични карактер

О промени базичног карактера посредством транспозиције модуса говорили су Бернард Мајер и Џефри Чу (Meier, 1988; Meier and Chew, 1990). Међутим, овим поступком базични карактер се може изоштрити у оквиру шире поставке традиционалног опсега карактера. Издвајају се две могућности: (1) модуси транспоновани у виши регистар мењају карактер од „негативних” ка „позитивним” и (2) модуси транспоновани у нижи регистар мењају карактер од „позитивних” ка „негативним”.

(1) Као пример за прву могућност навешћемо Ласов четворогласни мотет *Exspectans exspectavi Dominum* из поменуте збирке *Sacrae Cantiones* из 1585. године, компонован на почетне стихове тридесет деветог поглавља Давидових псалама. Увидом у текст може се закључити да је базична тема посвећена величању и слављењу Господа, док доминантни афекат обухвата веру, наду и љубав према Господу, те можемо говорити о „позитивним”

⁶ Није познато када и где је први пут објављен Палестринин мотет *Stabat mater*.

⁷ Премда не припада музичкој ризници 16. века, још један *Stabat mater* мотет композитора Жоскена де Преа (Josquin des Pres, 1450/55–1521), настао највероватније крајем 15. века, компонован је такође у плагалном модусу (хиполидијски).

афектима. Композитор се определио за тонски тип *cantus mollis* – ie_2 – $E\phi$, односно за транспоновани јонски модус према дванаестоделној номенклатури. У четворогласном хорском саставу, транспоновани јонски модус има виши звук од његове нетранспоноване варијанте.⁸ Како наводе Глареанус и Царлино, јонски модус је сматран ласцивним и погодним за плес (Smith, 2011: 224), што га чини прикладним за световно музицирање. Међутим, у случају духовне композиције, транспонованем у виши регистар јонски модус добија другачије, можемо рећи супротно значење: постаје свечан и узвишен.

(2) Другу могућност објаснићемо на примеру Ласовог мотета *Domine convertere* из исте збирке, који је такође намењен четворогласном саставу. Имајући у виду текст мотета, који потиче из шестог поглавља Давидових псалама (стих 4), фокус је на духовном спасењу. Доминантни афекат обухвата понизност, скрушеност и осећај кривице, што указује на „негативан” карактер. У ту сврху, Ласо је посегао за транспонованим хиподорским модусом (*cantus mollis* – ce_1 – Ge), јер звучи ниже од нетранспоноване варијанте.⁹ Надаље, према традицији о модалном етосу, хиподорски модус је сматран „озбиљним” и „достојанственим”, али и прикладним за репрезентовање туге према Глареанусу, Финку (Hermann Finck, 1527–1558) и Царлину, чиме су обухваћени афекти од „неутралних” ка „негативним” (прилог 1). Имајући у виду поступак транспозиције, тежиште се помера ка „негативном” карактеру, чиме се апострофира доминантни афекат скрушености, понизности и осећаја кривице.

Закључак

Представљене методе доприносе бољем разумевању и креирању потпуније слике о спрези између избора модуса, као неопходног предкомпозиционог поступка, и значења садржаних у тексту композиције. Оно што ове методе чини драгоценим јесте чињеница да се њиховом применом не фаворизује пуко аналитичко етикетирање, већ се помоћу њих отвара простор ка интерпретацији оне музике 16. века која припада строгом стилу.

⁸ Већ по врсти кључева у нетранспонованом (*cantus durus* – ce_1 – Ce) и транспонованом јонском модусу (*cantus mollis* – ge_2 – $E\phi$) може се закључити да је у првом случају звучна постава четворогласног хорског састава (суперијус: ce_1 – ce_2 , алт: ge – ge_1 , тенор: ce – ce_1 и бас: Ge – ge) нижа од поставке звука у другом случају (суперијус: $e\phi_1$ – $e\phi_2$, алт: ce_1 – ce_2 , тенор: $e\phi$ – $e\phi_1$ и бас: ce – ce_1).

⁹ То се може закључити по врстама кључева: нетранспонованом хиподорском модусу погодују високи ge_2 кључеви, док су истоименом транспонованом модусу прикладни средњи ce_1 кључеви. То се види из опсега деоница за стандардни четворогласни хор, по којима нетранспоновани модус (суперијус: a_1 – a_2 , алт: de_1 – de_2 , тенор: a – a_1 и бас: de – de_1) има високу звучну поставку за разлику од транспонованог хиподорског модуса (суперијус: de_1 – de_2 , алт: ge – ge_1 , тенор: de – de_1 и бас: Ge – ge).

У овом тексту нису исцрпљене све могућности када је у питању избор и пласман модуса. Карактер базичног модуса, било да је изворни или је измењен, може бити модификован током композиције, зависно од намере композитора да истакне важне делове текста, што је проблематика којој се може посветити ново истраживање.

Литература

Aaron, Pietro (1998). From *Treatise on the Nature and Recognition of All the Tones of Figured Song*, 1525. In: Oliver Strunk and Gary Tomlinson (eds.), *Source Readings in Music History: Renaissance* (pp. 137–151). New York, London: W. W. Norton & Company.

Белић, Сенка (2020). Контрапунктска елоквенција: музичко-реторичке стратегије у маријанској музици од Жоскена до Монтевердија, докторска дисертација. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности.

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

Meier, Bernhard and Chew, Geoffrey (1990). Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes. *Journal of the Royal Musical Association*, 115, 182–190.

Miller, Clement Albin (1950). *The Dodecachordon of Heinrich Glarean*, PhDiss. Michigan: University of Michigan.

Palisca, Claude (2013). The Ethos of Modes During the Renaissance. In: Tom Cochrane, Bernardino Fantini and Klaus Scherer (eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control* (pp. 103–114), Oxford: Oxford University Press.

Powers, Harold (1981). Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony. *Journal of American Musicological Society*, 34, 428–470.

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

Hermelink, Siegfried (1960). *Dispositiones Modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*. Tutzing: Hans Schneider.

PRACTICAL APPLICATION OF THE THEORY OF MODAL ETHOS ON THE EXAMPLE OF 16TH CENTURY POLYPHONIC MUSIC

The theory of modal ethos arose from the ancient idea that music can influence the mood of listeners, their character and morals. This theory, however, is neither consistent nor coherent. During the Renaissance, this theory relied on the teachings inherited from the past and attracted more attention in music theory and practice. This paper presents a combination of analytical methods that are intended for the detection of modal ethos in polyphonic compositions of the 16th century. The theory of modal ethos cannot be observed if the modes are approached from the point of view of the valid analytical system, which is based on narrowing down the twelve-mode system to only six authentic modes, which consequently invalidates this theory. Therefore, the first part of the paper presents

the procedure for the detection of tonal type, a system that can determine as many as twenty-four modal categories. The second part of the paper shows a way to determine the connection between the ethos of the mode and the fundamental affect of the composition. The third part of the paper is devoted to the procedures used by composers to change the ethos of the basic mode. The methods presented are valuable for creating a more complete picture of the connection between the choice of mode, as a necessary pre-compositional procedure, and the meanings conveyed in the text of the composition in music of a strict style.

Keywords: Renaissance, polyphony, modal analysis, modal ethos, tonal type

Прилог 1. Модални етос (Miller 1950, Palisca 2013, Smith 2011).

	Гафуријус (<i>De harmonia</i> , 1518)	Глареанус (<i>Dodecachordon</i> , 1547)	Финк (<i>Practica musica</i> , 1556)	Царлино (<i>Istitutioni harmoniche</i> , 1558)	Падовано (<i>Institutiones</i> , 1578)
(1) дорски	постојан, озбиљан; мужеван	величанствен; достојанствен; за херојску поезију	окрепљује тужне и забринуте	религиозан и побожан; за речи које се баве узвишеним и поучним стварима	захтевају га речи похвале и скромности
(2) хиподорски	супротан од дорског; инертан и тром	поседује озбиљност, застрашујући; за тужне и жалосне прилике	жалостан, достојанствен, озбиљан, понизнији од осталих (модуса)	тежак, плачан, понизан	за речи о смрти, за ламент
(3) фригијски	груб, љут, изазива гнев	покреће огорченост, бес; позива у бој	покреће јетру и жуч	подстиче на плач, пун ламента	груб, тежак
(4) хипо-фригијски	умирује узбуђење фригијског; достојанствен, спор	тужан, ламентозан	прикладан је тешким и ламентозним тектовима	за ламент, љубавне теме; за доколицу, починак, смиреност, ласкање, varaње, клетву; назива се модусом за додваравање; тужнији од аутентичног	прикладан речима о смрти, ламентозним темама; нижи од аутентичног
(5) лидијски	прикладан ведрини и задовољству; [али и] за плакање и ламентирање	чист лидијски је редак; за суморно расположење; бахијски; опуштен, миран	сангвинијски (оптимистичан); за веселе, нежније и блаже афекте;	побуђује скромност, радост; радостан, скроман, пријатан	
(6) хипо-лидијски	мења пријатност лидијског; плачан, погодан за суздржање ламентирање	умерено пријатан, није елегантан	супротан лидијском, за молитве	Чест код црквених композитора; за озбиљне, духовне композиције; када текст говори о милости; духован, милосрдан	онда када се говори о смрти и жалосним темама
(7) миксо-лидијски	има двоструку природу: узбуђујућу и суздржану	изузетно пријатне песме су у овом м.	громогласан је, ствара буку, терорише све; за врећање	за похотљиве речи; за претње, немир и бес	
(8) хипо- миксолидијски	узвишен, без поварености	природно шармантан, спладак	ублажава бес и узнемиреност	природно пријатан и љубак; удаљен од разузданости и порока	за речи хвале и скромности

	Гафуријус (<i>De harmonia</i> , 1518)	Глареанус (<i>Dodecachordon</i> , 1547)	Финк (<i>Practica musica</i> , 1556)	Царлино (<i>Istitutioni harmoniche</i> , 1558)	Падовано (<i>Institutiones</i> , 1578)
(9) еолски		отворен, чист, прикладан лирским стиховима; пријатно озбиљан		отворен, јасан; погодан лирским стиховима; одговара веселим, пријатним, љубазним, звучним темама; пријатно озбиљан, раздраган и љубак	
(10) хипоеолски		није чест у наше време, осим у неким црквеним песмама		у овом м. је написано много црквених композиција; близак је 2. и 4. м. (исти пентахорд/ тетрахорд)	
(11) јонски		потодан је за плес; сладак и примањљивог шарма		разуздан/ласциван; прикладан за плес	
(12) хипојонски		поседује велики шарм у јутарњим и љубавним песмама; за нарицање		весело; као транспонован прикладан је за изражавање љубавних и ламентозних садржаја	