

PRIKAZ DOKTORSKE DISERTACIJE SENKE BELIĆ
KONTRAPUNKTSKA ELOKVENCIJA: MUZIČKO-RETORIČKE
STRATEGIJE U MARIJANSKOJ MUZICI
OD ŽOSKENA DO MONTEVERDIJA

Milena Medić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
milena.medic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 28. 10.2021.
Prihvaćeno / Accepted 25. 11. 2021.

Dr Senka Belić je odbranila doktorsku disertaciju pod naslovom „Kontrapunktska elokvencija: muzičko-retoričke strategije u marijanskoj muzici od Žoskena do Monteverdija“ 25. oktobra 2020. godine na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu pred Komisijom u sastavu: dr Zoran Božanić (predsednik komisije), dr Milena Medić (mentor), dr Ivana Vuksanović, dr Srđan Teparić (svi sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu) i dr Nataša Crnjanski (Akademija umetnosti u Novom Sadu). To je originalan, savremen i inovativan naučni rad u interdisciplinarnoj oblasti muzičke teorije i analize u kojem se na složen i slojevit način ispituje uzajamna sprega renesansnog modalnog intervalskog kontrapunkta i retorike, ponikla iz procesa retorizacije umetnosti u XV veku, i analizira se i interpretira ona renesansna motetska praksa u vremenskom periodu od poznog XV do poznog XVI veka u kojoj se raširen kult presvete Bogorodice aktualizovao kao veliki topikalni svet.

Originalnost analitičkog metoda potiče iz konvergencije retoričke teorije (antičke i renesansne), istorije muzičke teorije (modalne teorije, kontrapunktske teorije renesansne epohe), savremenih muzičko-teorijskih pristupa (afektivna teorija intervala), književne teorije i topikalne teorije, nudeći, takođe, metodološki vrednu sistematizaciju teorijskih pristupa kontrapunktskoj elokvenciji u XV i XVI veku. Istorijsko-kritička i muzičko-teorijska perspektiva osvetljavaju razloge i povode uodnošavanja i povezivanja muzike i retorike u renesansnoj kulturi, muzičko-teorijskim diskursima i kompozicionoj praksi moteta. Metodom kritičke analize primarnih i sekundarnih izvora definiše se faktična osnova neophodna za prepoznavanje i razumevanje muzičko-retoričkih strategija u renesansnoj motetskoj praksi komponovanja, a topikalnim i hermeneutičkim metodom njena semantička matrica. Oslanjajući se na primarne izvore antičkih retoričkih i renesansnih kontrapunktskih teorija, dr Senka Belić postavlja smelu hipotezu o *kontrapunktskoj elokvenciji*, to jest o takvoj sprezi između (intervalnog) kontrapunkta i retorike koja

opravdava ideju i jemči smisao govorničke rečitosti u vokalnoj muzici renesanse, uopšte, odnosno motetima koji aktualizuju marijansku topiku/topos, specifično. Retorički funkcionalizovani kompozicioni (kontrapunktski) postupci pokazuju se kao akteri u procesu semioze, jer grupisanjem svojih unikatnih crta kao markiranih pojava otvaraju hermeneutski prozor. Analitičko viđenje kroz hermeneutski prozor dobija svoju interpretativnu punoću u sadejstvu metode topikalne analize, kojom se dolazi do kulturno utemeljenih značenja, i metode analize etosa, kojom se dolazi do kulturno utemeljenih osećanja, jer potvrđuje uzajamnu vezu između marijanske topike/toposa, etosa ili moralnog karaktera prikladnog duhovnom tekstu i crkvenom stilu i markiranih kompozicionih (kontrapunktskih) postupaka kao muzičkih označitelja.

Doktorska disertacija Senke Belić je koncipirana u sedam delova kojima prethodi Uvod i sledi Zaključak. Dok prva dva dela postavljaju istorijsko-teorijski i teorijsko-konceptualni okvir, zatim treći deo semantičku matricu, a četvrti deo metodološku platformu istraživanja, dotle preostala tri dela artikulišu analitički i kritičko-interpretativni pristup latinskom duhovnom repertoaru koji pripada tradiciji marijanskog kulta. Dispozicija sačinjena od sedam delova simbolički je mišljena s obzirom na ulogu broja sedam u marijanskom kultu unutar hrišćanske tradicije.

U *Uvodu* rada je problematizovano učenje o kontrapunktu u kontekstu tradicija pedagoških i analitičkih praksi formiranih posle XVIII veka. Dijahronijskim istraživanjem teorijskih i analitičkih pristupa strogom učenom stilu, iznađeno je nekoliko metodskih modela: *model kontrapunktskih vrsta* Johana Jozefa Fuksa (Johann Joseph Fux) (XVIII vek) koji se oslanja na pedagošku praksu renesanse ali ne i na konkretan kompozicioni uzor; *istorijski osvešćen model* Hajnriha Belermana (Heinrich Bellermann) (sredina XIX veka) koji je vodio ka prepoznavanju Palestrine (Giovanni Pierluigi da Palestrina) kao autoriteta strogog kontrapunkta; *analitički model* Knuda Jepesena (Knud Jeppesen) (početak XX veka) koji je u okrilju Palestrinine muzike izdvojio istorijsko-stilsko pitanje tretmana disonance kao ekspresivnog sredstva u pogledu na odnos između muzike i poetskog teksta; *istorijsko-stilski model* Pitera Šuberta (Peter Schubert) (kraj XX veka) koji sa značenjem poetskog teksta kompozicije uodnošava modalni karakter, kadencu, ritam, teksturu, kao i izvesne ključne renesansne retoričke koncepte poput *soggetto*, *varietas*, *pertinacie*; *autentičan izvođački model* En Smit (Anne Smith) (XXI vek) koji važnost pridaje istorijski primarnom muzičko-teorijskom oblikovanju izvođenja muzike XVI veka, što, drugim rečima, zahteva znalčki uvid savremenog izvođača u izvornu notaciju, modalni sistem i koncept etosa, kontrapunktske postupke i figure, metričko-ritmičke artikulacione norme, izvođačke veštine, rečju, i muzičku teoriju i praksu XVI veka. Upravo iz ovog sinhronijskog uvida u methodske paradigme teorijsko-analitičkog pristupa renesansnom kontrapunktu, proizlaze heuristički izazovi i hipotetička težišta disertacije: generisanje značenja iz rečitosti kontrapunktskih postupaka i sredstava.

Prvi deo disertacije, naslovljen *Retorika u klasičnoj antici i renesansi*, razmatra mesto retoričke teorije i prakse u antičkoj i renesansnoj kulturi, sa naglaskom na ključne kategorije govorničkog umeća i načine uveravanja, te veze sa poetskom teorijom. U prvom poglavlju *Osnovna pozicija retorike i pomeranje ka drugim oblastima* retorika je postavljena kao dinamičan pojam, u službi neke ideje, discipline, umetnosti ili edukacije, što otvara mogućnost „savezničkog odnosa“ između retorike i drugih disciplina (pre svega poezija i muzika, ali i vizuelne umetnosti). U drugom poglavlju *Elokvencija i njena veza sa retorikom i govorništvom* osvetljavaju se pravila za kreiranje govora, odnosno pet konstitutivnih faza govora (invencija, dispozicija, elokucija, memorija i pronuncijacija), i razlučuju se dva poimanja elokvencije (rečitosti) — u širem smislu (logička dimenzija) da obuhvati invenciju, dispoziciju i elokuciju, dok se u užem (estetska dimenzija) odnosi na stil i izraz sa naglaskom na figurama i tropima. U trećem poglavlju *Retorički aparatus* problematizuje se komunikacioni lanac govornik–govor–slušalac, govor se razvrstava prema okolnostima društvene komunikacije i ciljnoj slušalačkoj grupi (sudski, savetodavni i svečan), a metode uveravanja govorom definišu se prema principima logosa, etosa i patosa i njihovoj kompatibilnosti sa željenim ciljevima govora, a to su dokazivanje (*probare*), pružanje užitka (*delectare*) i pobuđivanje (*move*). Četvrto poglavlje *Renesansna težnja za elokvencijom* premešta fokus na kontinuitet statusa i preobražaje prakse retorike unutar renesansne epohe. Polazi se od važnosti kurikulumske revolucije retoričke discipline u humanističkom edukacionom sistemu (*studia humanitatis*) već u prvoj polovini XV veka, kao presudnog izvorišta dalje diseminacije retorike po renesansnom kulturno-umetničkom polju. Zaključuje se da je sve izraženija retorizacija pesništva i poetske teorije anticipirala „svest o funkcionalizaciji muzičkih sredstava u diskursima o muzici, specifično o kontrapunktu“.

Drugi deo disertacije, naslovljen *Uticaj retoričke teorije na muzičku teoriju renesanse*, ispituje, u prvom poglavlju *Na putovanju od kvadrivijuma do trivijuma*, dualizam između teorije i prakse u muzici kroz prizmu dvojstva između suda razuma i suda slušanja. Uviđa se da je premeštanje naglaska u renesansi na interesovanje za čulni doživljaj zvuka (sud slušanja) bilo podudarno sa premeštanjem muzike iz numeričkog kvadrivijuma u jezički trivijum. Ovakvo remapiranje muzičko-teorijskog diskursa razmatra se na liniji od Ugolina iz Orvijeta (Ugolino da Orvieto) i Đorđa Anzelma (Giorgio Anselmi), preko Johanesa Tinktorisa (Johannes Tinctoris), Frankina Gafurija (Francinus Gaffurius) i Bartolomeja Ramisa de Parehe (Bartolomé Ramos de Pareja), zatim Fra Maura iz Firence (Fra Mauro da Firenze) i Franciska de Salinasa (Francisco de Salinas) do Đovanija Batiste Benedeta (Giovanni Battista Benedetti), Đorđa Vale (Giorgio Valla) i Điolama Meja (Girolamo Mei). U drugom poglavlju *Ratio versus contrapunctus: o uticaju prelaska muzike iz kvadrivijuma u trivijum na teoriju o kontrapunktu*, teorija o kontrapunktu se najpre sagledava naspram pitagorejski oblikovanih teorijskih stanovišta o numeričkim proporcijama intervala koja prednost daju razumu nad čulima (Gafurijus i Carlino

/Giuseppe Zarlino/), da bi se konstatovalo postepeno premeštanje naglasaka sa spekulativne koncepcije *ratio-sensus-ratio* na praktičnu koncepciju *ratio-sensus-sensus* u progresivnim teorijskim gledištima koja odlučno raskidaju sa muzičkim pitagorejstvom u ime suda slušanja i nove prakse komponovanja (Lodovico Foljano /Lodovico Fogliano/, Đovani Spataro /Giovanni Spataro/, Pjetro Aron /Pietro Aaron/, Vincenco Galilej /Vincenzo Galilei/). U trećem poglavlju *Oratio versus contrapunctus: o uticaju retorike na diskurs o muzici uopšteno i na teoriju kontrapunkta specifično* pažnja se pridaje načinima usvajanja načela antičke rimske retorike u razmotrenim muzičko-teorijskim diskursima: od nadahnutosti retorikom u naslovu i temama, preko opšteg paradigmatškog odnosa prema retorici u uređenju traktata, do postavke kontrapunktskih pravila kako prema stilskim vrlinama govora kao kontrapunktskih vrлина tako i prema kanonizovanim fazama govora kao kontrapunktskoj sukcesiji kreiranja višeglasja (od invencije teme preko intervalskog vođenja glasova i formalno-sintaksne artikulacije muzičkog toka do glasovnog ukrašavanja). Rezultati demonstriranih analogija i adaptacija retoričkih pojmova u polju muzičke misli bili su najpre konstituisanje tehničke nomenklature krajem XV veka (Tinktoris, Gafurijus), zatim poimanje, polovinom XVI veka, kompozicije kao govora (Nikola Vićentino /Nicola Vicentino/, Galaus Dresler /Gallus Dressler/, Joakim Burmajster /Joachim Burmeister/) koji ima svoj početak (*exordium*), sredinu (*medium*) i završetak (*finis*), i na koncu, od druge polovine XVI veka, naglašenija težnja ka ukrašavanju takvog govora (Adrijanus Kokliko /Adrianus Coclico/, Herman Fink /Hermann Finck/). U središtu epohalnog terminološkog transfera iz retorike u muziku bio je antički retorički koncept raznovrsnosti (*varietas*) i on se razmatra u pogledu njegove razvojnosti u muzičkoj teoriji i kontrapunktskoj praksi. Izvodi se i konceptualna i funkcionalna distinkcija između imitacije (autoriteta prošlosti) i mimeze (modalnog etosa): prve sa didaktičkom svrhom usvajanja i razvijanja „riznice kontrapunktskog oruđa“ što otvara mogućnost za čisto muzičku ekstenziju pojma imitacije na tehniku kantusa firmusa i tehniku parodije; druge u kapacitetu da pobudi emociju i karakterno dejstvuje na slušaoca, što se produbljuje detaljnom elaboracijom renesansnih muzičko-teorijskih gledišta o modalnom etosu na liniji od Gafurijusa do Finka. Čitava teorijska diskusija o ključnim retoričkim konceptima i kategorijama zaokružena je centralnim pitanjem o stilskoj prikladnosti (*decorum*), koje u traktatima Carlina i Vićentina dobija ključno mesto. U četvrtom poglavlju *Zasnivanje muzičko-retoričkih figura* razmatra se elokvencija u užem smislu kao tendencija prema nadgrađujućem usložnjavanju jednostavnog kontrapunkta u diminuirani (*diminutum*) ili floridusni (*floridum*) ili kolorirani (*coloratum*) kontrapunkt, sredstvom melodijskih, harmonskih, ritmičkih figura ukrašavanja (*ornamentum*), što je otvaralo mogućnost u teoriji, posebno nemačkoj, za imenovanje i određenje pojedinačnih muzičkih postupaka upravo prema retoričkim figurama i tropima (Joakim Burmajster, Johanes Nucijus /Johannes Nucius/, Joakim Turingus /Joachim Turingus/).

Treći deo disertacije, naslovljen *Topos/topika i mariologija*, polazi u prvom poglavlju *Topos/topika: od retorike do književnosti* od antičkog temelja samog pojma topos, i ističe fleksibilnost pojma u potonjim vremenima kada se uodnošava sa pojmom motiva kao najmanjom tematskom jedinicom tako da topos predstavlja postojanu konfiguraciju motiva koja je utemeljena u kulturi i često se ponavlja (Ozvald Dikro /Oswald Ducrot/ i Cvetan Todorov /Tzvetan Todorov/), i odmerava sa pojmom teme kao jedinstvenog značenja dela. U drugom poglavlju *Marijanski kult i marijanska topika* do marijanske topike se dolazi ispitivanjem marijanskog kulta unutar hrišćanske tradicije (Starog i Novog Zaveta): Marije kao kontrateže i ravnoteže Eve, zatim kao Hristorodice i Bogorodice, čime se, na simetričan način u odnosu na Hrista Boga, učvršćivalo božansko i sveto u ljudskoj i zemaljskoj prirodi Marije. U trećem poglavlju *Marijanska topika i motet* razmatra se upliv mariologije u motetsku muziku XV i XVI veka i utvrđuje velika zastupljenost marijanskih moteta u čuvenoj Petručijevoj višetomnoj antologiji, koja reflektuje celokupnu evropsku praksu kompozicije na razmeđu XV i XVI veka. Ističe se da je takav upliv marijanskih antifona i molitvi iznedrio poseban žanr koji se može nazvati *marijanski motet*. Kritički se uviđa ograničenost savremenih pristupa marijanskom repertoaru muzike na pitanja izvodačke prakse i religijsko-kulturnog konteksta. Ukazuje se na značaj jedinog opsežnijeg istraživanja marijanske topike kod muzikologa Dejvida Rotenberga (David Rothenberg), koje je, međutim, orijentisano prema svetovnoj muzici srednjeg veka i renesanse sa istorijskim okvirom od XIII do kraja XV veka. Upravo je ova granica uzeta u disertaciji kao početna istorijska granica sistemskog i produbljenog ispitivanja marijanske topike u duhovnoj, motetskoj muzici.

Četvrti deo disertacije, naslovljen *Metodološki okvir za retoričku, muzičko-teorijsku i topičku analizu*, polazi u prvom poglavlju *Sa obe strane umetničkog dela: retorika kao analitičko oruđe* od važnosti retoričke analize još u antičko doba kao metodskog, edukativnog i kritičkog oruđa takođe u području književne i stilske teorije i analize. U drugom poglavlju *Retoričke i muzičko-retoričke strategije* razmatra se renesansno gledište o muzici kao o besedi koja poseduje logički, estetski i ekspresivan aspekt, čime se otvara mogućnost za retorički uobličenu analizu oba sloja vokalne kompozicije: u književnom sloju idejno-tematsku (invencija marijanskih motiva), strukturno-sintaktičku (dispozicija metra, rime, klauzula, parataksa/hipotaksa) i jezičko-stilsku (elokucija) stranu, dok u muzičkom sloju pretkompozicione kategorije sadržane u izboru teme, kantusa, horskog sastava, ključeva, modusa (invencija), postupke koji imaju strukturno-sintaksnu funkciju, kao izbor i hijerarhijski odnos kadencijalnih tonova (dispozicija), melodijsko-ritmičke i intervalsko-afektivne postupke, zapravo muzičko-retoričke figure, koji pak mogu imati ornamentalnu, emfatičnu ili ekspresivnu funkciju (elokucija). U trećem poglavlju *Topičke strategije*, sa osloncem na definicije topike/toposa koje su ponudili Dikro i Todorov („motivska konfiguracija bremenita značenjima“), ali i Rajmon Monel (Raymond Monelle) („kulturalna jedinica označena u muzici različitim muzičkim

označiteljima“), kao muzički označitelji marijanske topike/toposa određuju se „svi elementi intervalskog kontrapunkta koji su u ikoničko-indeksičkoj vezi sa društvenim i kulturnim obeležjima sa kojima je objekt povezan“. Utvrđuje se da marijanska topika ispoljava u književnom kontekstu motivsku stratifikaciju koja se može grupisati u četiri kategorije marijanskih toposa: dve kategorije, otelotvorene u figurama Device (*virgo*) i Majke (*mater*), odnose se na ovozemaljsku, ljudsku prirodu Marije, dok se preostale dve, otelotvorene u figurama Pratilje (*servus*) i Posrednice (*mediatrix*), odnose na njenu nebesku, božansku prirodu. Posebna pažnja se pridaje vezi sa etosom, po kojoj se Marija otkriva kao *locus* izraza hrišćanskih religioznih i moralnih osećanja koja pogoduje crkvenom strogom stilu: *admiratio* (divljenje, čuđenje, veličanje), *pietas* (poštovanje, pobožnost, blagost), *miser cordia* (samilost, sažaljenje), *miseratio* (jad, beda, nesrećnost), *tristitia* (tuga, žalost, snuždenost). Muzički označitelji navedenih osećanja mogu ujedno da poentiraju odgovarajuće marijanske motive: uzvišena osećanja skladna su motivima bogoroditeljke, večne device, nebeskog hora i kraljice neba, samilosna osećanja motivu milosrdne majke i posrednice, a žalosna osećanja motivu majke koja tuguje.

Poslednja tri dela disertacije zasnovana su na analizi i interpretaciji poetskog predloška i muzike odabranih moteta koje su vođene ključnim retoričkim principima i postupcima, kao i činjenicom liturgijske funkcije ili neke šire namene dela. Muzička analiza, uzimajući u obzir sve relevantne nivoe i aspekte kompozicije, nije sama sebi cilj, već je funkcionalno usmerena prema interpretaciji marijanske topike kao semantičke matrice. Upravo opredeljenje da se muzička analiza funkcionalno usmeri prema tumačenju poetskog predloška kompozicije nadovezuje ovo istraživanje na onaj savremeni metodski model u izučavanju kontrapunkta koji ne zanemaruje tekstualnu komponentu vokalne kompozicije kakav je motet, već je, naprotiv, interpretativno duhovno produbljuje. Metodskom komparativne analize stiže se jasniji uvid u posebnosti poetike marijanskih moteta kao žanra.

Peti deo disertacije, naslovljen *Marija kao posrednica: kontrapunkt božanske i ljudske prirode na primeru Ave regina coelorum*, usredsređen je na himnično-molitvenu antifonu *Ave regina coelorum*, čiji su dominantni motivi *regina coelorum*, *domina angelorum*, *virgo gloriosa* i *mediatrix*, to jest nebeska, devstvena, posredujuća zastupnica pred Hristom. Unutar drugog poglavlja *Ave regina coelorum moteti: ljudska priroda Marije spram koncepta Mediatrix* analiziraju se moteti Pjera de la Rua (Pierre de la Rue) i Tomasa Luisa da Viktorije (Tomás Luis de Victoria) koji potcrtavaju ljudsku prirodu Marije-Bogomajke čija samilost i čovekoljubivost posreduju prema Hristu. U trećem poglavlju *Ave regina coelorum moteti: božanska priroda Marije spram koncepta Mediatrix* u analitičkom fokusu su moteti Lasa (Orlando di Lasso) i Palestrine u kojima se, naprotiv, težište daje uzvišenom tonu i naglašava nebeski aspekt Marije. U četvrtom poglavlju *Ave regina coelorum moteti: ekvilibrijum božanske i ljudske prirode Marije spram koncepta Mediatrix*, ideja dve prirode Marije, ljudske i božanske, artikulisana je u motetima Lasa, Palestrine i Đe-

zualda (Carlo Gesualdo da Venosa) muzičkim dvojstvima. U petom potpoglavlju *Koncept Mediatrix kao spona između Marije i Hrista: Adrijan Vilart* (Adrian Willaert), *Ave regina coelorum, mater regis angelorum* (à 4), razmatra se manje rasprostranjena verzija antifone *Ave regina coelorum*, koja, sadržavajući motive majke anđeoskog kralja, jutarnje zvezde, ispoljava izraženiju hristološku inklinaciju.

U šestom delu disertacije, naslovljenom *Stabat mater i nove perspektive u interpretaciji Marijinog lamenta*, sagledava se topos Marijinog plača i njegova aktualizacija u poznatoj tužbalici-molitvi *Stabat mater*. U prvom poglavlju *Nastanak, funkcija i analiza teksta sekvence Stabat mater* ova himna-tužbalica se shvata u kontekstu pobožnosti Sedam žalosti blažene Device Marije kojom su objedinjeni svi žalosni trenuci u životu Bogomajke, a čija je pobožnost paralelna pobožnosti Sedam radosti blažene Device Marije, u kojoj su pak objedinjeni svi radosni trenuci u njenom životu, gde je u oba slučaja naglasak na teologiji broja sedam. U drugom poglavlju *Teološka i alegorijska perspektiva Marijine tuge i Hristovog stradanja: Žosken de Pre, Stabat mater* (à 5), alegorijska perspektiva uključuje, s jedne strane, semantički eho teksta (svetovnog) ronda „Comme femme dsecinfortée/Poput žene neutešne“ Žila Banšoa (Gilles Binchois), čija se melodija tenora citira i parafrazira u kantusu firmusu novog sakralnog, jevandelskog konteksta, a s druge strane, suprotstavljene kompozicione postupke koji otelotvoruju hrišćanski paradoks smrti kao uslova večnog života. U trećem potpoglavlju *Tropološka perspektiva Hristološkog stradanja: Đovani Pjerluidi da Palestrina, Stabat mater* (à 8), tropološka perspektiva stradanja i tuge, reflektovanih u lamentirajućem saosećanju vernika, aktualizovana je postupkom dvohornosti, eha, eksklamacije, katabaze i crtama *stylus gravis*. U četvrtom poglavlju *Eshatološka i alegorijska perspektiva Hristovog stradanja: Orlando di Laso, Stabat mater* (à 8) izbor (hipomiksolidijskog) modusa s obzirom na pripisivan mu etički kvalitet (radosti i božanske misli), odstupanje od strogog stila, pun osmoglasni hor i drugo, ističu se kao postupci koji poentiraju eshatološku perspektivu drugog dela sekvence.

Sedmi deo disertacije, naslovljen *Ave Maria kao paradigma hrišćanskog etosa*, usredsređen je, unutar šest poglavlja, na čuvenu molitvu ili blagovestni anđeoski pozdrav *Ave Maria*. U prvom poglavlju *Nastanak, funkcija i analiza teksta molitve Ave Maria*, naznačava se odlika široke funkcionalnosti ove molitve, od raznih svetkovina tokom liturgijske godine do ispoljavanja lične pobožnosti i zastupljenosti u svakodnevnom životu, kao i spajanje u jedinstvenu tekstualnu celinu ne samo dva zasebna, a podudarna jevandelska blagoveštenja Hristovog rođenja (jednog od svetog arhangela Gavrila i drugog od Jelisavete) koja osvetljavaju Mariju kao Ženu i kao Majku Isusovu, već takođe i lične molitve koja Mariju osvetljava kao svetu zastupnicu. U drugom poglavlju *Ave Maria: od jednoglasja do višeglasja*, razmatraju se tekstualne verzije i napevi ove molitve koji su bili u upotrebi u polifonoj muzici XV i XVI veka na liniji od Žana Mutona (Jean Mouton) i Žoskena de Prea (Josquin des Pres) do Lasa, Palestrine i Monteverdija (Claudio Monteverdi). U trećem po-

glavlju *O hrišćanskom i marijanskom etosu* problematizovan je hrišćanski etos sa sedam vrlina, četiri ljudske i tri teološke, kao i marijanski etos sa deset jevanđelskih vrlina, kako bi se naglasila njihova veza sa molitvom *Ave Maria*. U preostala tri poglavlja, *Apoteoza marijanskih vrlina: Žosken de Pre, Ave Maria...virgo serena* (à 4), *Marija kao prestol mudrosti: Adrijan Vilart, Ave Maria* (à 4), *Marijin etos i etička moć muzike: Klaudio Monteverdi, Ave Maria* (à 3), analiziraju se kompozicione elaboracije pomenutih vrlina i uviđa se da uključuju razne vidove stilskog uzvišavanja i normativnog odstupanja.

U *Zaključku* disertacije, sumiraju se svi uključeni aspekti interdisciplinarnog istraživanja (retorika, kontrapunkt, marijanska topika/topos, doktrina o osećanjima u teoriji i praksi) usredsređenog na pitanje elokvencije, kako u širem tako i užem smislu, i izvodi se zaključak da teorijska sistematizacija muzičko-retoričkih figura ostvarena u XVII veku ima svoju prethodnicu u kompozicionoj praksi već od poznog XV veka. Ističe se doprinos retorički orijentisanog istraživanja za utvrđivanje semantičke matrice marijanskih moteta XV i XVI veka. Ona je religijski i kulturno zasnovana i u osećanjima jednako artikulisana u kategorizaciji motiva *virgo, mater, servus* i *mediatrix* kojom se ističu dve prirode Marije. Tek sadejstvo kontrapunktske, topikalne i afektivne analize, sa osnovom u primarnim teorijskim izvorima, daje punoću slici o renesansnoj muzici uopšte i marijanskoj muzici specifično.

U svom naučnom istraživanju marijanskih moteta XV i XVI veka dr Senka Belić je dala nekoliko značajnih uvida. Jedan od pokazatelja da se istorijsko-stilska rekontekstualizacija kontrapunkta nije dublje i šire ostvarila ni do danas je zanemarivanje odnosa između muzike i poetskog predloška (osim eventualno na nivou gramatičke ispravnosti) u korist neretko minucioznih razmatranja isključivo kompoziciono-tehničkih rešenja kao cilju po sebi. Tek kritičko razmatranje funkcije upotrebljenih kontrapunktskih postupaka i sredstava u odnosu prema poetskom predlošku kompozicije može dopustiti njihovo pronicanje kao generatora značenja. Istorijski utemeljeno teorijsko i analitičko iskustvo muzičke prakse renesansne epohe može učenje o renesansnom/modalnom kontrapunktu držati u blizini njegovog kulturnog izvora, odnosno očuvati njegov izvorni kontekst, iz čega sledi da jedino istorijski oblikovan pristup kontrapunktu strogog stila može i treba da približi kontrapunkt kao edukativnu disciplinu muzičkoj praksi datog vremena.