

Предраг И. Ковачевић¹

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ЕЛЕМЕНТИ КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ У МУЗИЦИ²

САЖЕТАК: Као уметност, која на различите начине у себе упија сокове других уметности (књижевности, сликарства, позоришта, архитектуре и тако даље), постоји сасвим оправдан разлог да се музика или медиј у којем се она јавља (вокални, инструментални, вокално-инструментални, позоришни, медиј филма и тако даље), разматра из визуре теорије интертекстуалности. Основно полазиште ове студије тиче се испитивања интертекстуалних појава које се одвијају на пољу музичке уметности, док ће се посебан акценат ставити на откривање интертекстуалних веза у које ступају сви они текстови који су „захваћени“ сценско-музичким и музичким жанровима (попут књижевног, позоришног или другог музичког текста). Из таквог аспекта, у студији ће се теоријски разматрати могућности интертекстуалног читања елемента сценско-музичког облика какав је *комедија дел арте*, како унутар вокално-инструменталног жанра опере, тако и у оквиру инструменталних музичких жанрова. У циљу практичног испитивања интертекстуалности као стратегије у интерпретацији музичких дела, на примеру опере *Заљубљен у три наранџе* Сергеја Прокофјева указаће се на ванмузичке елементе, као што су импровизација, пантомима, глума и друго (који представљају невербални део текста у којем се јављају многобројне интертекстуалне везе), као и на елементе хумора у музици, који утичу на драматургију ове опере.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интертекстуалност, *комедија дел арте*, опера, инструментална музика, хумор у музици, Прокофјев.

Потенцијални простори за интертекстуална „читања“

Приступи који доводе до утврђивања и откривања интертекстуалних веза унутар једног уметничког (музичког) остварења, засновани су на схватању да је свако такво остварење, заправо *текст* који присваја, понавља и апсорбује, односно да је интертекст дело које је присвојено, поновљено и апсорбовано. Тако се интертекстуалност третира као однос

¹ Контакт: predrag.pedja.kovacevic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2015/2016. године.

између текстова, односно открива се на начин на који једна текстуална структура „чита“ другу или се у њу умеће. Стога се интертекстуалне појаве установљавају кроз активност читања/слушања/гледања или интерпретације. Из тог разлога, у првом делу ове студије обезбедиће се сва потребна аргументација којом се може приступити појму *текста* (литерарном, музичком или тексту као културном /кон/тексту) и то, како из дивергентних књижевних теорија, тако и из и музиколошке визуре која на интердисциплинаран начин укључује филозофске, естетичке, социолошке и друге теорије. Затим, у препознавању постојања других текстова унутар једног текста, долази се до појма и значења интертекста. Разоткривању једног интертекста, као својству и последици интертекстуалних укрштања различитих текстова, теоретски се може прићи преко плуралитета књижевних и музиколошких приступа, а што је својствено интертеоријском (интердисциплинарном) научном методу на којем су заснована музиколошка проучавања.

Циљ ове студије јесте да се теоријски размотре могућности интертекстуалног читања елемента *комедије дел арте* (*commedia dell'arte*), како унутар вокално-инструменталног жанра опере, тако и у оквиру инструменталних музичких жанрова. Такође, проблемско тежиште је стављено и на постављање питања о (могућем) постојању интертекстуалних релација између *комедије дел арте* и опере и онда када елементи првог облика нису експлицитно истакнути (на пример, у тексту либрета), већ се њихово постојање може посредно утврдити херменеутичким и другим методама интерпретирања, као и посредством испитивања елемената хумора у музици.

Откривање елемената *комедије дел арте* у музици – кроз интерпретацију интертекстуалног метода, односно, интерпретацију интертекстуалне продукције значења у музици – олакшано је путем методолошког оквира мета нивоа у музици и метареферирања, које укључује самореференцу и саморефлексију. Други ниво откривања (интер)текстуалне продуктивности музичког текста инструменталног жанра представља разоткривање елемената музичко-сценских (опере) или сценско-музичких жанрова (*комедије дел арте*) посредством теорије о хумору, која служи препознавању и тумачењу елемената и облика хумора у музици (карикатуре, ироније, гротеске, пародије и других облика). Преко ових облика, којима се врши критика друштвених, политичких и културних односа, интерпретирању интертекстуалних појава може се прићи и из визуре феномена карневала и карневалеског жанра у уметности и музици, што такође заузима једно од проблемских питања на која ће се у раду одговорити. Примери који показују да је

свет фантастике тачка пресека карневалског и фантазијског принципа јесу ликови из *комедије дел арте*. Зато се може рећи да фантастични ликови Колумбине, Пјероа и Арлекина припадају како свету уметничке фантазије, тако и свету карневала тога доба.

Од текста до интертекста

Појам интертекстуалност (*intertextualité*) је неологизам који је у француски језик 60-их година XX века увела и теоретски образложила Јулија Кристева (Julia Kristeva) у есеју *Бахтин, реч дијалог и роман* (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, 1966), затим у студијама објављеним у часописима *Tel Quel* и *Critique*, као и у монографијама: *Семиотике: прилози за једну семиоанализу* (Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse, 1969), *Текст романа* (Le texte du Roman, 1970) и *Револуција песничког језика* (La révolution du langage poétique, 1974).³ Ова сложеница, која би у српском језику одговарала речи *међутекстовност*, у себи садржи латински префикс *интер-* (што значи „међу“, „у“, „између“ или „међусобно“), који можемо „апстраховати“ као преплитање, повезаност, прожетост или међузависност две или више компоненти. У другом делу ове сложенице налази се појам који је теоретски актуелизован и чија конотација има шири потенцијал значења, јер реч *textus* може значити ткиво, плетиво, везу, садржај и текст, док *textum* означава тканину, састав или структуру и тиме побуђује асоцијације на ткање, преплитање и плетење.⁴

Интертекстуалност јесте појам који означава начин на који једна текстуална структура чита другу или се у њу умеће. Кроз ове нове и различите исказе провејавају означитељске дискурзивне пахуље, које дестабилизују и мењају постојећи значењски покривач. Овим се укида неприкосновена аутономност текста (ако је икада и постојала као таква), док у целини дискурса коју текст само покреће, партиципирају целокупно предодређено знање, мисао, погледи, идеје, дела и одједи које тај текст упија(ју). Смер је реципроцитетан и двосмеран.

Интертекстуалност уопштено означава „партиципацију текста у дискурзивном простору културе, упућујући на то да је свака уметничка дисциплина – сликарство, књижевност, музика, архитектура, филм – аутореференцијални систем који се саморуководи (понавља, развија и мења) властитим средствима и правилима и црпи из

³ Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 10.

⁴ Исто, 13.

различитих интеруметничких центара културе“.⁵ Трансгресивност појма интертекстуалности најбоље се види у његовој апликативној страни и експликативној снази, коју је доказао изван науке о књижевности – у текстовној лингвистици, социолошкој анализи дискурса, социолингвистици, историографији, фолклористици, науци о уметности, музици, филму као и у теорији електронских медија – чиме је појам добио различита, а понекад и супротстављена значења и оцене, у зависности од струке и научно-теоријских усмерења.⁶ Као научно-теоријска категорија, интертекстуалност се учврстила и у другим дисциплинама: анализи дискурса, лингвистици, социолингвистици, стилистици, текстологији, културологији, социологији, политичким наукама, теорији историографије, фолклористици, естетици, филозофији хипертекста, музикологији, теорији филма и тако даље.⁷

Зато се чини оправданим разматрање питања о томе шта текст одржава живим и виталним у неком новом времену које је изменило његов првобитни контекст и да ли ће он преживети једино у додиру са другим текстом (контекстом)?! У сагласју гласова Кристеве и Ролана Барта (Roland Gérard Barthes), који за основу прокламовања новог односа према тексту користе бордун бахтиновског (Михаил Михайлович Бахтин) концепта вишегласја, текст се третира као полифони облик, у којем сваки глас има своју аутономију, која са другим аутономијама чини интегралну и повезану целину. Док Барт текст третира као „ткиво цитата изведених из неизмерног броја средишта културе“,⁸ Кристева тексту прилази као плуралном и несводивом систему који је одраз „полифоних трагова другости“, прерађујући тиме Бахтинов концепт полифоније, хетероглосије и дијалогизма. Према Бахтину „сваки текст се гради као мозаик цитата и сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста“.⁹ Зато, аутор нема моћ да открије текст, већ само да га изводи на сцену, при чему се сви утопљени текстови адаптирају према новим захтевима контекста у којем коегзистирају.

⁵ Нав. према: Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca and New York, 1981, 103.

⁶ Marko Juvan, нав. дело, 2013, 7.

⁷ Исто, 131.

⁸ Нав. према: Roland Barthes, “The Death of the Author“, *Image – Music – Texte*, essays selected and translated by Stephen Heath, London, 1977, 146.

⁹ Нав. према: Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, 1980, 66.

Музички „полигон“ за интертекстуална читања и референцијалност у музичком тексту као „полигон“ интертекстуалног укрштања

Разумевајући музику као језик, а музичко дело као текст, теорија интертекстуалности због своје универзалне примене постаје оправдана и стабилна научно-методолошка платформа, која служи за уочавање међуодноса различитих музичких али и ванмузичких текстова, који се сударају, укрштају или међусобно уодношавају. Оно што одваја језик музике од говорног језика јесте чињеница да се у анализи музичког језика не примењују лингвистичке шеме, већ важе посебна правила која конституишу акустичке или електро-акустичке знакове и врши се истраживање посебног језичког карактера. Систематизовањем језичких устројених модела формирале су се одређене конвенције, преко којих су конституисане стилске парадигме, композиционе технике, извођачке праксе, индивидуални стваралачки идентитети и сви они могу имати своје одразе у историји музичке уметности и тиме формирати извесну интертекстуалну повезаност.

То значи да музички текст води двоструки дијалог, како са другим музичким текстовима, тако и са целокупном материјалном и нематеријалном културно-духовном заоставштином. Као што се интертекстуалност у књижевном тексту јавља у виду текстуалне интеракције која се производи унутар самог текста, у простору музичког текста се производе, укрштају, неутрализују и дистрибуирају музички, али и ванмузички искази, који су узети из других текстова. Код идентификовања ових исказа потребно је лоцирати њихове тачне референце у музичком и ванмузичком простору. Из угла теорије интертекстуалности, фиксираност музичког дела у нотном писму (запису) крије уједно и могућност да се дело увек изнова читава и у извођењу конкретизује, чиме се оно „прилагођава“ слушаоцима различитих временских периода.

Из аспекта сагледавања музичких референци, сви они текстови који су произведени у оквиру конкретног музичког дела морају да покажу одређене стилске и естетичке обресе на основу којих се таква продуктивност и препознаје. Лоцирање музичких текстова које је апсорбовало музичко дело представља провокативан истраживачки изазов, посебно због тога што захтева оштрину аналитичког ока које може да препозна текстуална „комешања“ унутар музичког писма, као и због тога што богатије слушачко искуство помаже при лакшем утврђивању извесних стилских и естетских сличности.

У музици постоје они моменти у којима су поступци у музичком језику или на формалном плану новаторски и аутентични за једну стилску епоху, док за наредну епоху имају антиципаторску вредност, која ће тек бити канонизована или ће постати предмет коришћења. Неки од средстава или поступака, који су у неком музичком тексту препознати као антиципирани или иновативни за време у којем настају, могу се, између осталог, јавити и у виду: 1) коришћења нових лествичних низова (пентатонског низа, целостепене лествице и другог) или акордских структура (реских дисонантних сазвучја, политоналних или атоналних хармонских веза, кластера и тако даље), 2) специфичне инструментације и мешања оркестарских боја (на пример корпуса лимених дувачких инструмената са скупином са дрвених дувачких инструмената и слично), 3) третирања појединих инструмената на неконвенционалан начин, попут перкусионистичког третирања жичаних инструмената и томе слично. Оваква композициона решења, која нису устаљена у једном стилу, након њиховог присвајања (апропријације) током дугог стилског периода, постају извор са којим се успостављају интертекстуалне комуникације. На тај начин, развој музичке граматике детерминисан је интертекстуалним релацијама, које се одвијају у мрежи дијахронијског и синхронијског простирања.

На другој страни, постоје бројни докази на основу којих се може потврдити теза о идентификовању различитих трагова музичке прошлости и у оквиру једног музичког дела инструменталног жанра. Тако се, на пример, унутар Шопеновог (Fryderyk Franciszek Chopin) музичког текста препознају многобројни други текстови, који – стратегијом интертекстуалног интерпретирања – аналитички могу бити прочитани на нивоу стила, жанра, форме, музичког писма, хармонског језика и слично.¹⁰

Приступи интерпретирању интертекстуалних појава зависе од контекста у којем се музички текст налази, као и од тога каква је веза која је успостављена између њега и других музичких текстова, односно, текстова који долазе из историје, религије, политике, економије или из сфере уметности (књижевности, сликарства, позоришта, филма) и др. За уочавање интертекстуалне стратегије која је примењена у оквиру музичког текста, значајна је и интенционалност композитора која се открива кроз производњу (интер)текста.

¹⁰ Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, 2005, 18.

Препознавање интенционалности у инструменталним жанровима је знатно комплексније у односу на сценско-музичке жанрове, те представља један авантуристички истраживачки подухват, при којем се остварују нови видови интерпретирања музичког дела. Због тога се може рећи да се различитим дубином интертекстуалног интерпретирања могу испитивати интертекстуалне везе које се уочавају у инструменталној музици, у односу на оне које се препознају унутар сценско-музичких жанрова. Оно се често идентификује путем ванмузичких референци и вербалних знакова који се налазе унутар партитурног записа и изван њега. Тако, савремена историја музика познаје дела која захватају широке спектре стилски најразличитијих, временски најудаљенијих и друштвено-политички и културолошки најразноврснијих референци.¹¹

Код програмске музике интертекстуалне релације се остварују на више нивоа, и то између музичког и књижевног текста као и између музичких текстова који су продуктовани унутар музичког дела. Тако се приступ откривању интенционалности ослања, како на сам наслов композиције (уколико је он присутан) – кроз који композитор одмах на почетку указује на потенцијалне скривене стране интерпретирања – тако и на њен технички аспект, односно, на показатеље који утичу на карактер и естетски доживљај музичког дела. На основу ових показатеља упућује се на релевантне референтне нивое на које се аналитичар или критичар позива приликом интерпретације реферирања (и метареферирања) на текстове (музичке и ванмузичке), а све у циљу разумевања композиторове стратегије интертекстуалне продуктивности.

Препознавање интертекстуалне продуктивности музичког текста кроз вид (мета)реферирања, најизазовније је код анализе инструменталних жанрова. Код лоцирања референци унутар музичког (интер)текста методолошку помоћ нам често може пружити теорија значења и теорија топоса у музици.¹² Топоси су објекти које чине музичке фигуре,

¹¹ Управо је такав случај са *Концертом за виолу и оркестар (Viola Tango Rock Concerto)* Бенјамина Јусупова (Benjamin Yusupov), у коме инклузија хетерогеног конгломерата елемената истовремено „интерпретира“ различите културе, историјске периоде, етичке и религијске системе, погледе на свет, социјалне групе и појединце. Упор. Tijana Popović Mladenović, “Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through It”, in: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman & Tijana Popović Mladjenović (Eds.) *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, 2012, 44.

¹² Потреба за значењима у музици јавља се из више разлога. Без теорије значења, музика постаје тек један бескрајно разгранати континуум који би било немогуће поделити на мање јединице (делове). На исти начин, литерарни текст, који не би могао да се структурира на мање јединице/структуре, а које су носиоци значења, био би немогућ за разумевање смисла и служио би као „окамењени“ и „мумифицирани“ естетски литерарни украс. Зато су се временом успоставиле конвенције музичких објеката (симбола), чија су понављања постала општеприхваћени модели којима су додељена значења. Значења, која носе ови објекти могу бити дати у виду

односно, то су делови семантичког универзума у којем је настало једно музичко дело и чија је потрага за његовим смислом бескрајна.¹³ Историја музике негује музичке топосе који су се временом усталили и који су постали део музичке традиције. Они се из епохе у епоху понављају, ревидирају или реконтекстуализују и као такви учествују у продуктивности једног музичког текста. Топоси тиме представљају трансисторијске категорије, које се у новом тексту оживљавају тиме што у њему добијају централно место или тако што се појављују у виду спонтаних асоцијација. И поред тога што музички топос може имати описну или имитативну конфигурацију, он генерално комуницира на интелектуалном нивоу, односно путем повезивања са одређеном идејом, ситуацијом или концептом.

У откривању интертекстуалних веза унутар једног музичког текста, важно упориште може представљати и осветљавање (мета)референцијалности која исијава из дубине тога текста, а преко које је могуће читати наизглед невидљиве музичке и ванмузичке референце. Теоретско разматрање метода самореферирања и саморефлексије, као метареференцијалног апарата, може своју практичну примену наћи у композицијама инструменталног жанра. Тако се, на пример, у Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) секстету *Музичка шала* (*Ein musikalischer Spaß*, K. 522, 1787) јасно може видети у којој мери су метареференца, самореференца и саморефлексија важне код успостављања интертекстуалних релација унутар инструменталног жанра.¹⁴ Овде би требало додати и то да коришћење метамузичког и метареферентног (метареференцијалног) апарата, који укључује самореференцу и саморефлексију, подразумева и откривање елемената хумора у музици, што је посебно значајно код интерпретације инструменталних жанрова. Такође, попут интертекстуалности у књижевности, „интермузичке“ референце могу се појавити у различитим функционалним варијантама, те могу бити критичке или некритичке (као

тематског или структуралног нивоа, а такође они могу указивати на експресивну страну музике или на њену представљачку функцију. Монел (Raymond Monelle) наводи Страбисмусова (Strabismus) настојања да објасни која значења музика има за слушаоце, затим, како музика учествује у целокупној манифестацији културе једног периода као одраз књижевности, ликовних уметности и као преокупација једног друштва. Упор. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, 2000, XI. Посебно је важан Страбисмусов став да описи музике морају да открију много више него што се може уочити у самом запису (партитури). Упор. исто.

¹³ Исто, 23.

¹⁴ Моцарт га је означио као *Музички дивертименто* за две виолине, виолу, две хорне и контрабас. Упор. Volker Kalisch, “Mozart und Kitsch: ‘Ein musikalischer Spaß’?”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 55; наведено према: Rossana Dalmonte, “Towards a Semiology of Humour in Music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, 178.

метареференца), или се могу фокусирати на „пре-текст“, или на дело у којем се цитат појављује.¹⁵

Други ниво откривања (интер)текстуалне продуктивности музичког текста инструменталног жанра представља разоткривање елемената музичко-сценских (опере) или сценско-музичких (*комедије дел арте*) форми, где се поново могу користити елементи хумора у музици. На овај начин се може извршити једна вишеслојна интерпретација хумора, са доњим–носећим слојевима, које чине *комедија дел арте* и опера, и кровним нивоом, оличеног у инструменталним жанровима.

Управо се на овакав начин отвара методолошки оквир за нове приступе интертекстуалности и интермедијарности међу жанровима (инструменталним и оперским) и медијима (музичким, књижевним и позоришним). Намера је успостављање нових показатеља и критеријума који би били у функцији жанровског приближавања/умрежавања, а све то превасходно у циљу свеобухватнијег (интертекстуалног) повезивања текстова приликом интерпретације инструменталне музике.

Елементи *комедије дел арте* у интертекстуалној мрежи музике

Елементи жанра *комедије дел арте* временом су задобили трансисторијска значења како у оперском стваралаштву, тако и у жанровима инструменталне музике. Елементи *комедије дел арте* у новом контексту постали су средство за критички однос друштвених, политичких, културних и других система. За разлику од вокално-инструменталне музике, инструментални жанрови такође апропришу елементе *комедије дел арте*, али је откривање њиховог присуства нешто сложеније, с обзиром на то да се врши посредним средствима.

Након пораста интересовања за оперу у XVII веку, *комедија дел арте* је – попут сенке – наставила свој живот, позајмљујући опери ликове и догађаје својствене њеним сценаријима. Понекад би се, као што је случај са опером *Аријадна на Наксосу* (*Ariadne auf Naxos*, 1912/1916), експлоатисао цео жанр *комедије дел арте*, уз пропагирање њене

¹⁵ Концепт метамузике, према речима Вермера Волфа (Wermer Wolf), означава музику која саморефлексивно реферира на себе, било као медиј, било као артефакт, односно као уметничко дело. Упор. Werner Wolf, „Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart’s Ein musikalischer Spaß*)“, in: Werner Wolf, Walter Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies 11: Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 2.

суштине, организације и функционалности и то посебно у домену њеног извођења, приликом чега је највећи простор дат импровизацији као слободној уметничкој активности. У *Аријадни на Наксосу* посебно је интересантна и провокативна појава (троструке) интертекстуалности, где долази до истовременог укрштања (најмање) три различита текста (књижевног, митолошког и позоришног), која су историјски међусобно удаљена, функционално у потпуности различита и стилски јасно издиференцирана.

На овај начин, интертекстуални конструкт опере *Аријадна на Наксосу* упио је у себе митолошки, књижевни и позоришни садржај. Тако су Молијеров (Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière) *Грађанин племић* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), мит о Аријадни на Наксосу и елементи *комедије дел арте* истовремено мигрирали у Штраусову (Richard Strauss) оперу. Овако различити „мигранти/светови“ обилују субјектима и значењима њихових многоструких идентитета, које, појединачно или као интертекстови, заступају.¹⁶ Присвојени елементи из просторно и временски различитих средишта књижевности, сценских уметности, ликовне уметности и музике, представљају интертекстуалне прозоре који се отварају шетњом кроз лавиринт Аријаднине палате.¹⁷ На сличан начин као у *Аријадни на Наксосу*, (мулти)интертекстуалност карактерише и Моцартову оперу *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*, К. 527, 1787) у којој интертекстуални простор настањују књижевни/митолошки текст либрета (прича о Дон Жуану), текст позоришног жанра (смењивање елемената комедије и трагедије), као и амбивалентност музичког текста (балансирање између буфо опере и опере серије).

Посезање за сижеима из прошлости, који су послужили као простор за критичку и субверзивну реакцију, постало је актуелно још од времена антике и у највећој мери је остварено преко комично-хумористичних облика књижевности, какви су су били комедија, пародија, сатира, бурлеска, травестија, хумористични роман и слично. Управо су ови поступци важни и за музиколошка питања која се овде разматрају и то посебно из аспекта коришћења облика хумора у музичком језику, као својеврсног вида критичког односа према традицији или према културном, политичком и друштвеном контексту у којем

¹⁶ У музичком смислу, опера *Аријадна на Наксосу* састављена је од плуралитета (музичких) текстова – оперског, концертантног, текста камерних музичких жанрова као и стилски хетерогених текстова – које гледалац/слушалац (потенцијално) може поставити у међусобно коресподентне односе са свим другим текстовима, „стављајући их у ‘игру’ и обликујући један од могућих ‘вртова/лабирината’ кроз који се крећу као кроз хипертекст“. Упор. Тијана Поповић Млађеновић, Леон Стефанија, „Музички текст као полифони траг другости“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 2016, 54, 59.

¹⁷ Исто, 6.

музичко дело настаје. Зато се интерпретирању интертекстуалних елемената у музици, где се главно тежиште ставља на елементе хумора као носиоце (критичког) реаговања „маргинализованих гласова“ на друштвене, политичке и културне односе, може прићи из визуре истраживања присутности карневалског жанра у уметности и музици.¹⁸

Питање феномена карневалеског у музици је веома интригантно, посебно у музичко-сценским облицима какав је опера, али и у инструменталним жанровима попут оних који у себи носе импровизациони карактер, као што је случај код жанра фантазије. Импровизација се налази у бити фантазијског принципа, с обзиром на то да је за фантазију карактеристична блискост са начелима на којима почива карневалски принцип, попут начела инвенције, интуиције, имагинације, иновације, слободе, несвесног као и кршења правила и норми и укидања хијерархије. У музици се импровизација везује за друго мишљење, за други „скривени“ закон „рада без правила“ који крши законе стилских и формалних образаца.¹⁹

У посезању за теоријом интертекстуалности у музичким и музичко-сценским жанровима, импровизација као облик добија на значају посебно код откривања интертекстуалних релација музичког текста са сценским и музичко-сценским облицима који су импровизационог карактера. Управо је такав случај код интертекстуалне везе музике са сценско-музичким жанром *комедије дел арте*, која је импровизационог карактера *par excellence*. Међутим, поставља се питање да ли постоје импровизациони облици унутар инструменталних музичких жанрова, и на које начине се они могу лоцирати.

Покушај одговора на ово питање одводи нас пред врата (мета)референцијалности у музици, односно испитивања мета нивоа на којима лежи једно музичко дело. Ови нивои се откривају путем посебних стратегија којих се придржава композитор у стварању музичког дела, попут избора композиционо-техничких поступака, специфичног избора оркестарског састава, опредељења за музички жанр у оквиру инструменталне музике, формалног

¹⁸ Карневалски жанр у уметности представља теоријску дефиницију или уобличење денотативног слоја карневалске слике ☐ експресивног садржаја, заснованог на сусрету између такозване високе и ниске културе. Карневал и карневалске сегменте можемо схватити као „полижанровске, интертекстуалне, еклектичне и пастишне експресивне форме, или у Бахтиновом тумачењу, као говорне жанрове који вулгаризују високе експресивне форме“. Упор. Smiljka Jovanović, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 133.

¹⁹ Tijana Popović Mladenović, "Improvisation as a Call for Communication", *New Sound – International Magazine for music*, 2008, 32, 31.

обликовања и структурирања музичког плана, као и уношења вербалних и невербалних знакова у партитурни запис.

Примери који показују да је свет фантастике тачка пресека карневалског и фантазијског принципа, јесу ликови из *комедије дел арте*, жанра који је цвetaо у периоду ренесансе и барока. Фантастични ликови Колумбине, Пјероа, Арлекина припадају како свету уметничке фантазије, тако и свету карневала тога доба.²⁰ Управо је из међуодноса и међуутицаја који су настајали током одржавања карневала – где је све било подложно променама и преиспитивању – проистекао Бахтинов најважнији закључак да текстови нису затворени ентитети, већ конструкти одређеног контекста.²¹ Тиме је Бахтинов концепт отворио врата теорији интетекстуалности, а посредно и музиколошком проучавању продуктивности текст(ов)а у којима се могу уочити различити нивои, облици и стваралачки и рецептивни слојеви фантазије, као и импровизационе праксе на коју се реферира.

Насмејани хипохондрик – Један пример интертекстуалног читања елемената комедије дел арте у музици

Да је *комедија дел арте* непресушни извор хумора, показује и то да су током XX века бројни композитори у своја дела апсорбовали њој својствене елементе и ликове, и то како кроз вокално-инструменталну, сценску, тако и кроз инструменталну и програмску музику. Ове елементе и ликове проналазимо у делима Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg), Рихарда Штрауса, Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953), Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni), Вилијема Волтона (Sir William Walton), Даријуса Мијоа (Darius Milhaud) и многих других композитора.

Оно што је посебно значајно код читања елемената *комедије дел арте* у музичко-сценским делима, односи се на уочавање свог оног невербалног потенцијала који она у себи садржи и који је као такав постао део ванмузичког садржаја унутар новог окружења.

²⁰ Јелена Арнаутовић, „Фантазијски принцип у карневалима“, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 2012, 9/21, 132.

²¹ Марија Ристивојевић, „Бахтин о карневалу“, *Етноатнрополошки проблеми*, 4/3, Београд, 2009, 205.

У вези са тим, у операма које су у себе инкорпорирале елементе *комедије дел арте*, важне ванмузичке слојеве представљају облици попут импровизације, пантомиме, глуме и игре, а који – заједно са музичким језиком – утичу на драматургију ових опера.

Тако, Ричард Тараскин (Richard Taruskin) наводи коментар једног британског критичара који сматра да се Прокофјевљева опера *Заљубљен у три наранџе* може разумети тек уколико се чује и види. И заиста, велики успех Сергеја Прокофјева у овој опери остварен је интеграцијом музике у постојећу, веома „нестабилну смешу“ вербалног текста и пантомиме (Гоцијева /Carlo Count Gozzi/ адаптација текста и Мејерхољдов /Всеволод Эмильевич Мейерхољд/ замисао позоришне концепције).²²

И док вербални текст ове опере потиче из сижеа чије опште контуре воде порекло из славних „позоришних басни“ (*fiaba teatrale*), односно из Гоцијеве адаптације оригиналне приче Ђамбатисте Базила (Giambattista Basile),²³ пантомима као елемент сценског жанра претходно је остварила свој ангажман у жанру балет-опере, што је иначе још од Глинке постала добра основа на коју су се позивали наредни композитори. Оно што Прокофјевљеву оперу разликује од, према жанровском одређењу сродних опера, јесте њен авангардни експериментални захват, који је на савремену сцену увео италијанско импровизационо ренесансно позориште, у којем је доминирао облик *комедије дел арте*. И управо су једним добрим делом ликови и сижеји из овог импровизационог ренесансног жанра, извршили драматуршку условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*.²⁴

Како се ликови у опери према својем карактеру или улози могу поделити у одређене групе, Прокофјев је музички профилисао идентитете чланова ових група, следећи конвенцију која прати овакве типове личности и њихове комичне карактере. На тај начин, носиоци комичног садржаја, приказани су специфичним и препознатљивим музичким језиком. Тако је Панталоне, саветник добродушног краља Трефа, представљен углавном кроз парландо деонице. Затим, кроз кратке, мотивски особене и увек препознатљиве коментаре, хорске групе (Чудака, Трагичара, Лиричара, Комичара и Шупљоглаваца), испољавају своју реакцију на актуелне догађаје. Комични ефекти се често јављају кроз непрестана имитирања и претерана понављања кратких мотивских сегмената, који се, као

²² Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley, 2009, 215.

²³ Исто, 214.

²⁴ Марија Масникоса, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*“, *Музички талас*, 1996, 4, 64.

(реалистичке) јединице, извлаче из музичког и семантичког слоја, да би затим били подвргнути стилизацији и смештени у простор изван граница реалности.

Овакви поступци су бројни у опери, а најизразитији је управо фамозни тренутак излечења хипохондра (Принца), који се догађа у II чину опере, а који уједно представља и врхунац прве приче, односно, првог дела опере. Прокофјев је постигао комични ефекат опонашањем реално-психолошког стања Принца путем вокализе његовог смеха, кроз понављања остинатних вокалних деоница, које настају из почетног импулса психолошке реакције и декламативног израза. Овде је изабран једнотактни мелодијско-ритмички мотив, који представља остинатни модел који се понавља у оркестру, док се аутентични „вокални остинато“ након излагања прекраја, растаче и развија у складу са представљањем контрастне промене психолошког осећања Принца и еуфорије која настаје у тренутку његовог и излечења.

Принчев смех долази као судбоносни догађај који је – након упорних покушаја – баш у том тренутку морао да се догоди, а који нико од присутних, није могао да претпостави. Поред увођења елемената, сижеа и ликова из *комедије дел арте*, Прокофјев врши још једно реферирање на „трагове прошлости“, уводећи у овом моменту судбински мотив из Бетовенове (Ludvig van Beethoven) Пете симфоније, чиме је остварио истовремену двослојну интертекстуалну релацију (в. пример 1).

Репрезентативни пример представља само један делић овог оперског здања, у којем се видови хумора са елементима *комедије дел арте* интертекстуално протежу кроз целокупно оперско ткиво, чак и у моментима када оно делује реалистично, фантастично или трагично.

Истовременим успостављањем више интертекстуалних релација на једном месту, створен је (поли)интертекстуални простор укрштених стаза, по којима се интерпретатор сусреће са различитим референцама из историје музике, историје позоришта и незаобилазног света фантастике.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арнаутовић, Јелена, „Фантазијски принцип у карневалима“, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 2012, 9/21, 125–138.
- Barthes, Roland, “The Death of the Author“, *Image – Music – Texte*, London, Fontana Press, 1977.

- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics. Literature. Deconstruction*, Ithaca and New York, Cornell University Press, 1981.
- Dalmonte, Rossana, “Towards a Semiology of Humour in Music“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, Croatian Musicological Society, 167–187.
- Jovanović, Smiljka, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- Kalisch, Volker, “Mozart und Kitsch: ‘Ein musikalischer Spaß’?“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 43–60.
- Klein, Michael L., *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.
- Масникоса, Марија, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*“, *Музички талас*, 1996, 4, 64–70.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Popović Mladjenović, Tijana, “Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through It“, in: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman & Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 35–48.
- Popović Mladenović, Tijana, “Improvisation as a Call for Communication“, *New Sound – International Magazine for Music*, 2008, 32, 4–31.
- Поповић Млађеновић, Тијана, Леон Стефанија, „Музички текст као полифони траг другости“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 2016, 54, 57–79.
- Ристивојевић, Марија, „Бахтин о карневалу“, *Етноатнрополошки проблеми*, 2009, 4/3, 197–210.
- Taruskin, Richard, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Wolf, Werner, „Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart’s Ein musikalischer Spaß*)“, in:

Werner Wolf, Walter Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies 11: Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 1–32.

Predrag I. Kovačević

INTERTEXTUALITY AND ELEMENTS OF THE “COMMEDIA DELL’ARTE” IN MUSIC

SUMMARY: The starting point of this study concerns the examination of intertextual phenomena that take place in the field of music, with a special emphasis on the explication of intertextual relations and the problematization of the crossing of texts that belong to the theatrical music genres and music genres, i.e. all of the texts that these genres involve (such as literary genre or theatre genres). From such a perspective, the study will specifically consider theatrical genre of *commedia dell’arte* and its presence in both opera and instrumental music. The term intertextuality (*intertextualité*) is a neologism which was introduced into French in the 60’s and theoretically explained by Julia Kristeva. Summarizing the theoretical views of the most important authors who have laid the foundation of intertextuality and then problematized it – such as Bakhtin, Kristeva, Barthes, Eco, Jencks, Juvan and others, this study considers the possibilities of discovering and interpreting intertextual relations in the music text through the concept of “polyphonic” interpretation and search for sources, references, influences as well as autonomous voices of the composer through his poetic and aesthetic plane. Furthermore, the study also raises an important question of the new status of an interpreter, as it includes the new role of the reader, viewer or listener, and who now in the endless network of intertextually “intertwined threads”, alongside the author of the work (literary, music, painting, etc), participates in the creation, interpretation and criticism of the text itself. Thus, the text becomes an “adventurous fertile field”, whose resources the author and the reader cultivate and use together.

The study also examines the phenomenon of improvisation, which as a form gets a special place in detecting intertextual relations of a music text with theatrical and music forms which have improvisational character, and to which the *commedia dell’arte* belongs. In the search for the answer to the question of whether improvisational forms can be within the instrumental music, a discussion was initiated about the existence of metareferentiality in music, through which it is possible to read seemingly invisible extramusical elements. For the purpose of practical examination of intertextuality as a strategy in the interpretation of music works, on the example of Prokofiev’s opera *The Love for Three Oranges*, extramusical elements, such as

pantomime, acting and improvisation, as non-verbal part of the text, were pointed out. Here is where intertextual relations can be identified, and even the musical elements of humor, which influence the dramaturgy of this opera.

KEY WORDS: intertextuality, *commedia dell'arte*, opera, the medium of instrumental music, humour in music, Prokofiev.

ПРИЛОГ

Пример 1

Сергеј Прокофјев, *Заљубљен у три наранџе*, II чин, 4. слика, *Принчева арија смеха*, парт. бр. 203–209: 13

203 Più mosso. Molto animato.

Труф.
Trouf.

кля - та - я!
di - tel

V-ni, Cl.

f 1 2 3 4 5

Принцъ, поднимается изъ кресла.
Le Prince, se soulevant du fauteuil.

p

Ха - ха...
Ha - ha...

ха - ха - ха...
ha - ha - ha...

V. I

pp 6 1 2 3 4 1

204

Пр.
Pr.

ха - ха - ха - ха...
ha - ha - ha - ha...

ха -
ha -

2 3 4 *pp* 1 2 3
V. II

Пр.
Pr.

ха - ха - ха - ха...
ha - ha - ha - ha...

ха - ха...
ha - ha...

ха -
ha -

4 *pp* 1 2 3 4
V. le

205 Смѣхъ становится все громче и радостнѣе.
Le rire devient de plus en plus fort et joyeux.

Пр.
Pr.

ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -
ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

p 1 2 3 4 1 2

Пр.
Pr.

ха, ха! Ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -
ха, ха! Ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

3 4 *p* 1 2 3 4

206

Пр.
Pr.

ха, ха - ха, ха - ха, ха! Ха - ха, ха -
ха, ха - ха, ха - ха, ха! Ха - ха, ха -

etc.

Quart.

Fl.

p 1

ac - - - ce - - - le - - -

Пр.
Pr.

ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха - ха - ха, ха -
ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха -

etc.

8

2 3 4 *mp* 1 2

A. 10321 G.

ran - - - do **207** Più mosso.

Пр. Pr.
ха - ха - ха - ха! Ха-ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха,
ha - ha - ha - ha! Ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha,

208 più accelerando

Пр. Pr.
ха-ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха - ха! Ха-ха-ха - ха, ха-ха-ха - ха,
ha-ha-ha, ha-ha-ha, ha-ha-ha - ha! Ha-ha-ha - ha, ha-ha-ha - ha,

209 Захлебываясь. Suffoquant de rire. poco a poco

Пр. Pr.
ха-ха-ха - ха, ха-ха-ха - ха! Ка - ка - - я...
ha-ha-ha - ha, ha-ha-ha - ha! Cette vieil - - le...

ри - - - tar - - - dan -

Пр. Pr.
смѣш.на - - я... эта - - ру - шон - -
cette vieil - - le... est - - si drô - -