

Neda Nikolić

Univerzitet u Nišu

Fakultet umetnosti

Srbija

nikolic.neda95@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2022.8.1.3>

UDK: 786.2.083.089.6

78.071.1 Logar M.

Naučni članak

Humor u *Maloj serenadi* Mihovila Logara

„Ako ste u stanju da shvatite humor,
možete sebe smatrati dvojezičnim.“

(Wulf 2010, 156)

Sažetak

Polazišna tačka za sagledavanje načina na koji se humor manifestovao u *Maloj serenadi* Mihovila Logara bila je teorija inkongruencije. Ona se pokazala pogodnom upravo zbog toga što sam humor proizlazi iz kontradiktornih ideja, kojima se postiže efekat iznenađenja. Na osnovu teorije inkongruencije, sagledavanje načina na koji se humor manifestuje u Logarovo *Maloj serenadi* biće praćeno i kroz paralelno tumačenje konteksta dela, kao i kompozicionih tehnika koje su u službi isticanja komičnosti, što predstavlja cilj ovog rada.

S obzirom na značaj i status inicijalnog motiva u konstrukciji komičnog muzičkog toka, deo rada će se fokusirati i na Monelovu (*Raymond Monelle*) strukturalnu semiotiku, kao i na Riveovu (*Nicolas Ruwet*) distributivnu analizu. Suprotnosti na različitim nivoima muzičkog toka, postignute različitim postupcima Mihovila Logara u okviru žanra serenade, formirale su humor u njegovoj *Maloj serenadi*.

Ključne reči: humor, teorija inkongruencije, Mihovil Logar, *Mala serenada*, strukturalna semiotika

Višestruka primena humora u različitim kontekstima pokazuje njegovu društvenu konotaciju, odnosno percepcija i uživanje u humoru obogaćuje svakodnevni život. Mnogi autori su izneli svoje stavove o humoru u cilju njegovog preciznijeg određenja, s obzirom na činjenicu da on izmiče svakoj definiciji. „Humor predstavlja pre proces, na šta ukazuje poreklo reči (lat. *umore*) i značenje – ‘vlaga’, ‘tečnost’, što oslikava njegovu fluidnost i neuhvatljivost.

On je u relaciji sa emocijama, intelektom, kognicijom i zbog toga se ispoljava u različitim životnim situacijama“ (Vuksanović 2016, 23). Prema mišljenju Nikolaja Hartmana (Nicolai Hartmann), „komično je fenomen stvarnog života, činjenica objektivne stvarnosti, kao i umetnosti“ (Gruneberg 1969, 123). Vendi Rivs (Wendy Wick Reaves) smatra da je „humor konstanta u ljudskim životima, uvek prisutan, iako se stalno menja i neraskidivo je povezan sa umetnošću“ (Reaves 2001, 9).

Sagledavanjem stanovišta ovih i ostalih autora o humoru može se uočiti nit koja im je zajednička. Veliki broj autora smatra da humor počiva na teoriji inkongruencije. Tako, Ivana Vuksanović misli da se u teorijama inkongruencije „fokus pomera na kognitivnu stranu humora, kao i da zastupnici teorija inkongruencije smatraju da zadovoljstvo leži prevashodno u intelektualnoj reakciji na nešto neočekivano, nelogično, neprikladno u odgovarajućem smislu (kontekstu)“ (Vuksanović 2016, 23). Na to upućuju i psiholozi, kao što je Henri Gilbert, koji govori o tome kako „psiholozi smatraju da je naš osećaj za komično probuđen neočekivanim, inkongruentnim događajima, neobičnim i iznenadnim prekidima prirodnog ili uobičajenog poretka stvari. Krajnji šok u odnosu na ono što bi se moglo očekivati (...) izaziva smeh ili još gromoglasnije izražavanje toga koliko se zabavljamo“ (Gilbert 1926, 41).

Komično ruši pravila, pa tako mnoge analize opisuju „poentu šale u smislu razrešavanja ili opravdanja neke inkongruencije“ (Wulf 2010, 158). Hartmanov i Rivsov opis humora može se upotrebiti kako pri analizi umetnosti, tako i u muzici. Shodno tome, Hiki i Webster smatraju da se humor u muzici postiže jukstapozicijom ozbiljnog i ironičnog, ali i komičnog, poetičnog i prozaičnog, stvarnog i nestvarnog (Hickey and Webster 2001, 652). Time se može zaključiti da teorija inkongruencije predstavlja odstupanje od norme, od očekivanog, odstupanje od stilskih konvencija.

Ispoljavanje humora se u svakodnevnom životu ili u umetnosti može veoma teško sagledati i tumačiti bez konteksta. To potvrđuju i reči Gruneberga (R. Gruneberg), koji smatra da „bez odgovarajućeg raspoloženja i razumevanja odgovarajućih kontekstualnih konvencija – jezičkih ili drugih – svaka šala ne uspe u potpunosti da proizvede željeni ili očekivani efekat. Jednom kada se kontekst sagleda, i humor može da se sagleda“ (Gruneberg 1969, 123).

Uzimanjem u obzir stanovišta različitih autora o humoru, i dalje je teško da se on definiše. Humor je fenomen čiji je razvoj istorijski, antropološki, i može se zaključiti da je sveprisutan u svakodnevnom životu, a da njegovo aktiviranje zavisi od samog konteksta. Ipak, za

određivanje neke situacije ili nekog dela kao humorističnog važna je percepcija recipijenta.

Iako je teorija inkongruencije izabrana kao interpretativni model za muzički humor u *Maloj serenadi* Mihovila Logara, treba napomenuti da ona sadrži i određena ograničenja, na šta upućuje činjenica da inkongruentni elementi mogu, ali i ne moraju nužno da budu humoristični, što, kao i u slučaju humora, takođe zavisi od samog stila i diskursa. Analizom muzičkog toka može se uvideti da se inkongruencija u izabranom analitičkom uzorku ispoljava kroz otvorene završetke kratkih muzičkih fraza, kroz muzički tok „ispresecan“ propustljivim granicama, ali i uz pomoć provokativnih pauza, naglih promena najviše u pogledu dinamike, oštih akcenata, predudara, kao i disonantnih vertikalnih sklopova, što doprinosi konceptu frustriranog očekivanja, karakterističnom za izražavanje humora. U skladu sa tim, postavlja se pitanje razlike između inkongruencije i kontrasta. Da li je moguće tačno definisati granice između ova dva pojma? Ipak, precizan odgovor ne postoji, jer su granice među njima permeabilne i, samim tim, nedefinisane.

Međutim, ukoliko se sagleda sama inkongruencija, može se uvideti da je ona podložna podelama. Postoje različiti tipovi inkongruencija, koje je definisala Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) u svojoj studiji *Ironija, satira, parodija i groteska u muzici Šostakoviča (Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich)* i koje je podelila u šest kategorija. Prve su stilske inkongruencije unutar jednog vladajućeg stila, druge su stilski diskontinuiteti unutar jednog vladajućeg stila, treće su inkongruentnosti sa dostupnim informacijama o kompozitorskom skupu ubeđenja, uverenja, vrednosti ili o njegovim ličnim karakteristikama, četvrte su inkongruentnosti zasnovane na metastilskim normama, npr. pružanje osećaja da je nešto ‘previsoko’, ‘prebrzo’, ‘previše ponavljanja’... ne kada se meri u odnosu na određeni stil ili topiku, već *per se*, pete su pomeranja između nivoa muzičkog diskursa, šeste su jukstapozicije više od jednog stilskog ili konteksta topika, nijednog koji bi se mogao smatrati ‘vladajućim’ (Sheinberg 2016, 64). U skladu sa ovom podelom, značaj i status inicijalnog motiva u konstrukciji komičnog muzičkog toka predodređuje pripadnost *Male serenade* Mihovila Logara diskursnoj inkongruenciji, zbog čega će se deo rada fokusirati i na Monelovu (Raymond Monelle) strukturalnu semiotiku, kao i na Riveovu (Nicolas Ruwet) distributivnu analizu. Sagledavanje načina na koji se humor manifestuje u Logarovoju *Maloj serenadi* kroz tumačenje konteksta dela, kao i kompozicionih tehnika koje su u službi isticanja komičnosti, predstavlja cilj ovog rada.

Mihovil Logar i *Mala serenada*

„Humor u muzici jedna je od vrednosti koje izvodači i publika uživaju dok slušaju različite zvuke. Izgleda da neki kompozitori i kompozicije iskazuju humor s lakoćom koja oduševljava većinu onih koji ih dožive“ (Moore and Johnson 2001, 2). Mnogi domaći autori okarakterisali su upravo Logarovu muziku kao humornu, punu vedrine i poletnosti. Može se postaviti pitanje šta je izvor humornih elemenata u Logarovim kompozicijama? Sama inspiracija potiče iz sopstvenog bića i duha Logarovog, potiče od njegovog temperamenta i optimističnog stava ka životu. Na ovom tragu može se tumačiti njegov celokupan opus, između ostalih i *Mala serenada*. Iako se humor lakše prepoznaje i oslikava u muzičkim delima koja sadrže tekst, veliki je izazov postići humorni efekat u instrumentalnim delima. To nije sputalo Logara da se odvaži da humor, kao svojevrsni *modus operandi* u životu, koji se reflektuje i na njegovo stvaralaštvo, primeni u instrumentalnim kompozicijama bez upliva tekstualnog elementa koji bi „olakšao“ identifikaciju humora.

U 20. veku „produkcija kompozicija (solističkog) klavirskog žanra u srpskoj muzici opadala je tokom vekova, tako da je ova oblast instrumentalnog muzičkog stvaralaštva značajna zbog toga što se u njoj najranije reflektovale modernističke, subverzivne strategije humora, tačnije – sklonost groteski“ (Vuksanović 2016, 185). Shodno tome, Logar je svoje kompozicije poput *Tanga*, *Džez-groteske*, *Pesme o mirisu smrekine smole* i *Serenade* komponovao tokom studija u Pragu, kao klavirska dela. Nabrojane kompozicije sadrže humorni karakter, ekspresionističku tenziju i zbog toga su se izdvajala u odnosu na klavirska dela domaćih autora, Logarovih savremenika (Vuksanović 2016, 185). Ove činjenice ukazuju na njegov jedinstven način izražavanja, okarakterisan vedrinom i optimizmom, što je bila ne tako česta pojava u poetici domaćih kompozitora. To potvrđuju i zapažanja Ivane Vuksanović, koja navodi da „u srpskoj muzici 20. veka postoji relativno mali broj kompozitora čiji su opusi vidno obeleženi humorom, a svega dve ili tri stvaralačke poetike u kojima se humor prepoznaje kao *spiritus movens* i jedna od njih je poetika Mihovila Logara“ (Vuksanović 2016, 62).

Žanr serenade

Kako je za analitički uzorak ovog rada izabrano delo *Mala serenada*, veoma je važno rasvetliti samu genezu žanra kako bi diskurs u kome je delo nastalo bio potpuniji, jer „svako uvažavanje komičnog

u bilo kojoj sferi zavisi od konteksta. Bez odgovarajućeg raspoloženja i razumevanja odgovarajućih kontekstualnih konvencija – jezičkih ili drugih – svaka šala ne uspe u potpunosti da proizvede željeni ili očekivani efekat. Jednom kada se kontekst sagleda, i humor može da se sagleda“ (Gruneberg 1969, 123).

Razvojna nit serenade može se pratiti, jer je prisutna sve do današnjih dana. „Izvorno je označavala muzički pozdrav, koji se uglavnom izvodio na otvorenom voljenoj ili nekoj važnoj osobi“ (Unverricht i dr. 1980, 4286). Međutim, kompozitori su uvideli potencijal serenade od njenih početaka i izvođenja u *neformalnom* okruženju i interpolirali su je u kontekst klasične muzike. „Reč *serenada*, izvedena iz latinskog *serenus* (vedar), korišćena je u svom italijanskom obliku, *Serenata*, krajem 16. veka kao naslov za vokalna dela, a u 17. veku je korišćena za svečana dela za glasove i instrumente, dok se do kraja veka koristila za čisto instrumentalne komade, čija je upotreba prihvaćena u 18. veku“ (Unverricht i dr. 1980, 4286). Ovakvim postupkom, serenada je prešla put od izvođenja *na otvorenom* do njenog pozicioniranja na scenu, od vokalnih i vokalno-instrumentalnih dela do čisto instrumentalnih. Poprimala je sve kompleksniji oblik, na šta ukazuje činjenica da je u „18. veku ona bila srodna simfoniji i orkestarskoj partiti i bila je višestavačna forma koja uključuje bilo koji broj stavova sve do deset“ (Unverricht i dr. 1980, 4287). Serenada kao samostalni žanr opstaje i u 20. veku, pri čemu su kompozitori „slobodno istraživali i menjali originalni formalni izgled i instrumentaciju serenade“ (Unverricht i dr. 1980, 4289). Na ovaj stil serenade Logar i referira, što će biti prikazano na primeru njegove *Male serenade*.

Komično u *Maloj serenadi*

Teorija inkongruencije poslužiće za tumačenje humornih pojava u muzici, pogotovu u muzici bez teksta, što je mnogo izazovnije za objašnjenje. Ovakav stav potvrđuju i reči Ivane Vuksanović da su: „tek savremena semiotička istraživanja i analitičke metode, na bazi teorija inkongruencije, omogućili temeljniji pristup humoru u muzici, naročito u oblasti apsolutne muzike ili muzike bez tekstualnog predloška“ (Vuksanović 2016, 67). Međutim, kriterijum po kome slušalac određuje da li je neko delo humoristično ili nije zavisi od same percepcije i subjektivnog doživljaja pojedinca, s obzirom na činjenicu da je „humorni/komični efekat ili osećaj humora subjektivna kategorija“ (Vuksanović 2016, 27). Nije moguće pronaći univerzalan princip po kome se nešto određuje kao humoristično, jer „priroda

muzičkih struktura dopušta subjektivniju i samovoljniju interpretaciju nego što je to slučaj sa drugim umetnostima. Iako muzika nije jezik (u lingvističkom smislu), ona može imati funkcije i strukturu jezika i ekspresije“ (Vuksanović 2016, 51). Osim lične perspektive i suda slušaoca, koji je glavni činilac u određivanju humorističnosti u muzici, postoji i stanovište koje proklamuje Valton (Kendall Lewis Walton), koji, ne opovrgavajući prethodni stav, „upoređuje humorističnu muziku sa šaljivom pričom“ (Johnson and Moore 2001, 2).

S obzirom na to da u muzici, kao i u književnosti i drugim umetnostima, postoje različiti vidovi humora, Esti Šajnberg u svojoj studiji (*Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*) razmatra četiri semiotička modusa: ironiju, satiru, parodiju i grotesku, smatrajući da je veoma teško odrediti kom tipu humora pripadaju čisto instrumentalne kompozicije, upravo zbog nedostatka tekstualnog elementa (Vuksanović 2016, 56). S druge strane, Delmonte (Rossana Delmonte) polazi od činjenice da se „kompozitorova humorna intencija prevashodno prepoznaje u ‘verbalizovanim’ uputstvima prisutnim u partituri dela: naslovu kompozicije i tehničkim terminima za tempo, karakter i način izvođenja“ (Vuksanović 2016, 177). Naslov kompozicije *Mala serenada* ne iskazuje humor kao što bi direktno upućivanje na humor proizveli naslovi humoreska, groteska, burleska itd. Ipak, pridev „mala“ može se tumačiti kao implicitna humorna intencija autora, pomoću koje kompozitor umanjuje ozbiljnost i svečanost koju serenada kao žanr poseduje. Provokativno je i pitanje zašto je Logar upotrebio pridev „mala“ i kako se on reflektuje na samu koncepciju dela. Kroz genezu serenade može se uočiti da je ona tokom vekova poprimala sve veće dimenzije, kao i to da je upoređivana sa simfonijama. Njena opsežnost se mogla povezati i sa time što su je izvodili orkestarski sastavi. Moguće je da se upravo u ovoj činjenici krije odgovor i razlog zbog koga je kompozitor svoju kompoziciju nazvao *Mala serenada*, jer je u pitanju klavirsko delo, što je u kontradikciji sa njenim prethodnim orkestracionim statusom.

Ipak, oznaka za tempo *Allegretto vivace* daje naznake o kompozitorovim humornim intencijama, koje su sada eksplicitnije. Ona upućuje na brz i višeslojan muzički tok, na višestruko ponavljanje početnog motiva, na muzičke ideje kratkog daha uz dominantnu *staccato* artikulaciju. Kako komično ruši pravila, ono dovodi do „nepravilnosti“, koja počiva na otvorenim završecima kratkih muzičkih fraza, čime kompozitor formira cirkularnu formu (a, a_1, a_2) „ispresecanu“ propustljivim granicama, provokativnim pauzama, naglim

promenama najviše u pogledu dinamike, oštrim akcentima, predudarima, kao i disonantnim vertikalnim sklopovima, što doprinosi konceptu frustriranog očekivanja, karakterističnom za izražavanje humora.

Formalna koncepcija *Male serenade* može se sagledati kao varijacioni princip konstrukcije muzičkog toka formiran permutacijom različitih slojeva *x*, *y*, *z*, *w*. Time kompozitor uspostavlja diskontinuitet u muzičkom toku pomoću koncepcije kratkih i isprekidanih melodijskih linija (Prilog 1). Ipak, važno je uočiti da su sva četiri različita sloja derivati proizašli iz početnog motiva i njegovih varijanti, zbog čega inicijalni motiv poprima status svojevrsnog nukleusa. U okviru ovakve koncepcije forme, kompozitor aktivira određene muzičke komponente u cilju izneveravanja slušaočevih očekivanja. Jedna od njih je *staccato* artikulacija, koja karakteriše početni motiv, koji postaje ambler celokupnog muzičkog toka. Ona dolazi do izražaja usled učestalog ponavljanja inicijalnog jezgra u variranom, kao i u inverznom obliku. „Prema kriterijumima Šajnbergove, *Mala serenada* bi mogla da se svrsta u kategoriju inkongruencije koja je bazirana na metastilskim normama, stvaranje osećaja da je nešto previsoko, prebrzo, previše se ponavlja ... ne prema kodeksu stila, već *per se*“ (Sheinberg 2016, 64), što se u ovom delu ogleda upravo po učestalom ponavljanju početnog motiva.

Na početni motiv, koji se može locirati u okviru simultanog izlaganja inicijalnog sloja *x* i sloja *y* (koji je u funkciji pratnje), nadovezuje se i treći sloj *z* (9. takt) (Prilog 2). Karakteriše ga kantabilnost (*cantabile*), koja je u suprotnosti sa skercoznim karakterom slojeva *x* i *y*. Ovakva jukstapozicija dvaju različitih karaktera, skercoznog (zbog *staccato* artikulacije) i kantabilnog, dovodi do „zbunjivanja“ slušaoca, čemu doprinosi i nedorečenost muzičkih iskaza, što je postignuto naglom promenom registra, promenom artikulacije *tenuto* u *staccato*, kao i pojavom mutacije na tonalnom planu (E-dur – e-mol). Suprotstavljnje različitih elemenata na ovaj način može se sagledati, kako iznosi Hatten (Robert Hatten), „kao retorički gest sa humornim implikacijama“ (Hatten 2004, 95).

Pored pomenutih muzičkih komponenti, Logar aktivira dinamičku i agogičku komponentu. Nagle promene dinamičkih vrednosti najzastupljenije su prevashodno na granicama segmenata forme, odnosno kraja jedne i početka druge celine. Na to upućuje i raspon dinamičkih vrednosti, koje, povremeno u kombinaciji sa agogičkim vrednostima, Logar koristi na veoma malom prostoru. Upravo se ova činjenica može sagledati od 95. do 100. takta, pri čemu Logar nazna-

čava oznake *diminuendo*, *piano pianissimo* i *perendosi* za smirenje muzičkog toka i završetak celine a4 (66–99. takt), da bi, nakon general pauze segment a5 (100–120. takt), direktno počeo oznakom *forte fortissimo* (Prilog 4). Pauza i početak narednog segmenta sa ovom dinamičkom vrednošću neočekivan je za slušaoce, što je još jedna od strategija pomoću koje kompozitor postiže nagle promene ostvarujući humorni efekat.

„Logarev jezik ima uporište u tonalnom mišljenju, sa manje-više uvek definisanim centrom, dok akordska vertikala obiluje dodatim disonancama“ (Vuksanović 2016, 188). Tonalni centar kompozicije, E-dur, i drugi tonaliteti koji su zastupljeni u *Maloj serenadi* (E-dur, D-dur, c-mol, H-dur, C-dur, G-dur itd.) jasno su profilisani. Ipak, ono što dodatno „zbunjuje“ slušaoce jeste ambivalentnost tonskih rodova (E-dur – e-mol, C-dur – c-mol). „Puno modulacija, tonalna pomeranja i neočekivana razrešenja dominantnih harmonija mogu se smatrati igrom reči u muzici, s istim efektom na slušalaca“ (Hickey and Webster 2001, 654). Shodno tome, učestalost modulacija je još jedan od elemenata pomoću koga Logar proizvodi humor u muzici, čemu doprinose i disonantni harmonski sklopovi. To se najbolje ogleda u segmentu a5, gde je privremeno uspostavljeni ostinato pogodan kao podloga, nad kojom se izlaže niz umanjenih septakorada (110–118. takt) (Prilog 4). Ovi miksturni paralelizmi, svojim akordskim sklopovima i „u sudaru“ sa ostinatom, dodatno unose dinamizam i tenziju u muzički tok. Time je humorno u muzici proizašlo iz iznenadnih i neočekivanih promena tonalnih centara, kao i iz neobičnih harmonizacija.

Već pomenuta učestala zastupljenost promene tonskog roda, koja doprinosi zbunjenosti slušaoca, predstavljena je retoričkom figurom *dubitatio*, koju koristi kompozitor kako bi proizveo efekat dvosmislenosti (9–12. takt) (Prilog 2). Uporedo sa njom, a u cilju ostvarivanja humornih efekata, ispoljava se i figura *saltus duriusculus* (8–9. takt). Karakterišu je veći disonantni skokovi, što je u sadejstvu sa promenom registra i sa naglom promenom dinamičkih vrednosti (*piano – mezzoforte*). Ovakvom jukstapozicijom različitih elemenata kompozitor formira inkongruenciju, odnosno ekstremne kontraste na veoma malom prostoru. Još jedan od humornih momenata koje Logar realizuje jeste nagli prekid fraze upotrebom retoričke figure *abruptio*, što je postignuto interpolacijom general pauze usred muzičkog toka. Ovaj trenutak dodatno je potcrtan neočekivanim početkom naredne fraze u dinamici *forte fortissimo* neposredno nakon završetka fraze u dinamici *piano pianissimo* (95–100. takt) (Prilog 4).

Ipak, kao jedna od glavnih karakteristika *Male serenade* jeste početni motiv, koji, kao svojevrsni nukleus, predstavlja čeonu temu, iz koje se razvija celokupan muzički tok. Dominantnost inicijalnog jezgra ogleđa se u njegovoj sveprisutnosti, zahvaljujući višestrukome ponavljanju, koje stvara efekat šaljivosti. Upravo učestalost ponavljanja motiva na različite načine, koji proizvodi efekat preterivanja, proizvodi hiperbolu kao glavnu figuru kompozicije, a upravo ovu figuru Logar upotrebljava kako bi formirao komičnost.

Strukturalna semiotika Rejmunda Monela u službi prikazivanja humora u Logarovoju *Serenadi*

Za analitičko sagledavanje humora u Logarovoju *Maloj serenadi*, kao što je već rečeno, razmatrani su kompoziciono-tehnički postupci u ostvarivanju humornih efekata. Analitički pristup biće produbljen i pristupom Rejmunda Monela i njegovom strukturalnom semiotikom, koja će doprineti detaljnijem sagledavanju muzičkog toka i rasvetljavanju već pomenutih strategija kojima se kompozitor koristio. Pre svega, biće sagledana terminologija i Monelovo tumačenje strukturalne semiotike i način na koji se ona reflektuje na samo delo.

Monel smatra da postoji stalno mešanje dvaju nivoa – semiotike i sintakse, u čemu i leži odgovor na pitanje zašto se muzika i jezik ne mogu izjednačiti. Za njega je važno otkriti ne šta znači, već kako se značenje uspostavlja i kako postaje smisleno (Monelle 1991, 73). Iako se muzika i jezik ne mogu izjednačiti, jer potpune analogije nisu moguće, postoje aspekti u kojima se mogu pronaći podudarnosti. „Zbog toga se lingvističko označavanje može porediti sa procesom označavanja u muzici, odnosno da ovaj tip strukturalističke analize pokazuje da muzika podseća na semiotički nivo jezika“ (Monelle 1991, 73). U skladu sa tim, Monel upotrebljava termin „sema koja se sastoji od nepromenljivih delova objašnjavajući da je u pitanju univerzalni smisao prisutan u svakoj pojavi lekseme, što predstavlja semiotički nukleus“ (Monelle 1991, 74). Ono što bi se moglo nazvati nukleusom seme u *Maloj serenadi* jeste inicijalni motiv. Kako ovo atomsko jezgro prožima celokupno delo i predstavlja najdominantniji element u konstrukciji muzičkog toka, ono može poprimiti i status klaseme. Prema Monelovom stanovištu, „klasema je sema koja se može proširiti na ceo diskurs i onda postaje izotop“ (Monelle 1991, 75). Shodno tome, inicijalni motiv (1. takt) sada je bifunkcionalan, jer ima funkciju i seme i klaseme, i to je ono što je odredilo

sam kontekst dela i analitički pristup njemu. Ovde se motiv prepoznaje kao označitelj, dok je semiotika teren označenog.

Kako bi se prikazao inicijalni motiv i njegovi različiti vidovi manifestacije koji učestvuju u realizaciji humornih intencija kompozitora, poslužiće Riveova distributivna analiza, koju je koristio i sam Monel. Ona će poslužiti da potvrdi prisustvo inkongruencije kroz analitički model (od koda ka poruci) (Ruwet and Everist 2017, 11) (Prilog 5). Početni motiv, koji sadrži skok kvarte, naniže je nukleus i karakteriše ga *staccato* artikulacija, kao i karakteristična ritmička figura anapest (dve šesnaestine i osmina), što je ujedno i glavna osobenost sloja *x*. Kako je sistem opozicija suština strukturalne semiotike, ono što u muzičkom toku *Male serenade* unosi kontrast jeste sloj *y*, zasnovan na dužim notnim vrednostima i na *legato* artikulaciji (1–2. takt). Još veći kontrast unosi treći sloj *z* (od 9. takta), koji je ritmički kontrastan sloju *x* i *y*, ali je artikulaciono različit u odnosu na sloj *y*, dok je identičan sloju *x*. Poslednji, četvrti sloj *w* (od 34. takta) ritmički je kontrastan sloju *z*, dok je ritmički i artikulaciono sličan sloju *x*, ali je u odnosu na obe komponente kontrastan sloju *y*. „Postojanje četiri distinktivne kategorije mogle bi da formiraju Greimasov (*Julien Greimas*) semiotički kvadrat, koji bi dodatno istakao kontraste i opozicije među njima“ (Tarasti 1994, 8). Ipak, ukoliko se dublje sagledaju melodijske karakteristike svake kategorije, uočava se sličnost, koja se ogleda kroz ambitus melodije u intervalu kvarte. Iako različiti po ritmičkim i artikulacionim karakteristikama, oni predstavljaju derivate početnog nukleusa upravo po melodijskoj komponenti.

Interval kvarte moguće je identifikovati u skoro svakom segmentu, u svakom sloju kompozicije. U pojedinim slučajevima ambitus kvarte može se manifestovati direktno, putem skoka (1. takt, 9. takt itd.), dok je nekada skriven, jer je „popunjen“ drugim tonovima, za šta se može upotrebi Šenkerov (Heinrich Schenker) termin „fill gap“ (12. takt) (Prilog 5). Takođe, može se uočiti i inverzija samog motiva, pri čemu se interval kvarte u pojedinim slučajevima ispoljava kao komutacija intervala kvarte u kvintu (3. takt, 34. takt itd.) (Prilog 5). Primarni interval, kvarta, i njegove povremene alternacije u kvintu mogu biti nazvani svojevrsnim alomorfemama (Monelle 1991, 84), koje su ritmički identične, dok je interval izmenjen.

Strukturalistička i rigorozna metoda Rivea pokazuje različite vidove rada sa motivom, kao i sličnosti i razlike među njima. Riveova metoda je još jednom potvrdila analogije među motivima što dokazuje ambitus melodijske linije, dok su kontrasti ostvareni aktivira-

njem drugih muzičkih komponenti poput ritma i artikulacije. Kroz ovakav prikaz motiva može se primetiti manipulacija komponentama koje doprinose međusobnoj distinkciji motiva, čijim jukstapozicijama Logar proizvodi kontraste u okviru fraza, odnosno stvara humorne momente. Primer za to jesu dva inicijalna sloja – x i y , koji su po melodijskom ambitusu isti, ali se ritmički i artikulaciono razlikuju (Prilog 2). S obzirom na to da sloj x (od 1. takta u gornjem glasu) karakteriše ritmička figura anapest, koja je postavljena u jednotaktni okvir, kao i *staccato* artikulacija, nasuprot njemu, a simultano sa njim, izlaže se i sloj y (od 1. takta u donjem glasu), proširen i pozicioniran u dva takta sa *legato* artikulacijom.

Raznoliki kontrasti ovog tipa, čemu doprinose i višestruke permutacije slojeva, oznaka za tempo, nagle promene dinamičkih vrednosti (Prilog 3), pauze i propustljive granice mogu se uočiti kao elementi koji ističu komičnost u prvi plan. Monelova strukturalna semiotika i Riveova distributivna analiza otkrile su implicitne humorne intencije kompozitora. Interval kvarte, kao svojevrsni nukleus, prisutan u svim slojevima muzičke strukture, bio je izvor celokupnog muzičkog toka, generator i transfer za širenje humoristične energije i formiranje humorističnih signifikacija.

Zaključak

Mala serenada odiše humorom, vedrinom i optimizmom i dobra je ilustracija Logarovog opusa kao njegovog kompozicionog stila i njegove ličnosti. Polazišna tačka za sagledavanje načina na koji se humor manifestovao u *Maloj serenadi* bila je teorija inkongruencije. Ona se pokazala pogodnom upravo zbog toga što sam humor proizlazi iz kontradiktornih ideja, koje za cilj imaju efekat iznenađenja. „Otuda se efekat humora postiže postupcima ‘spajanja’ nespojivog“ (Ilišević 2018, 133).

Spajanje nespojivog, postignuto jukstapozicijom distinktivnih elemenata, predstavlja strategiju koju kompozitor koristi kako bi formirao komični efekat, što se može okarakterisati kao *contrarium voluntariam*, koji oslikava interpolaciju namernih suprotnosti, koje prožimaju *Malu serenadu*. Raznovrsni kontrasti, uočeni kroz sagledavanje različitih vidova rada sa inicijalnim motivom kao svojevrsnim nukleusom muzičkog toka, kroz sagledavanje rada sa muzičkim komponentama i kroz sagledavanje višestrukih permutacija slojeva, imaju za posledicu ispoljavanje inkongruencije na različitim nivoima muzičke strukture.

Takođe, rigorozna Riveova metoda pokazala je različite vidove rada sa motivom, odnosno sličnosti i razlike među njima (interval kvarte, kao svojevrsni nukleus prisutan u svim slojevima muzičke strukture, bio je izvor za stvaranje komičnog muzičkog toka), što je, u sadejstvu sa Monelovom strukturalnom semiotikom, dodatno potvrdilo implicitne humorne intencije kompozitora. U tome je ulogu imala i kompozitorova manipulacija komponentama, koje su doprinele upravo međusobnoj distinkciji motiva, odnosno formiranju humornih momenata. Suprotnosti na različitim nivoima muzičkog toka, postignute ovakvim postupcima Mihovila Logara u okviru žanra serenade, formirale su humor u njegovoj *Maloj serenadi*.

Literatura

- Gilbert, Henry. 1926. „Humor in Music“. *The Musical Quarterly* 12 (1): 40–55. <https://doi.org/10.1093/mq/XII.1.40>
- Gruneberg, R. 1969. „Humor in Music“. *Philosophy and Phenomenological Research* 30 (1): 122–125. doi: 10.2307/2105927
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005zts>
- Hickey, Maud and Peter Webster. 2001. „Creative Thinking in Music“. *Music Educators Journal*, 88 (1): 19–23. <https://doi.org/10.2307/3399772>
- Ilišević, Tijana. 2018. „Valcer kao jedan od prostora groteske u delima Alfreda Šnitkea“. U *Zbornik radova Akademije umetnosti*, ur. Nataša Crnjanski, 117–134. Novi Sad: Akademija umetnosti. doi:10.5937/ZbAkUm18011171
- Monelle, Raymond. 1991. „Structural Semantics and Instrumental Music“. *Music Analysis* 10 (1/2): 73–88. <https://doi.org/10.2307/853999>
- Moore, Randall and David Johnson. 2001. „Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic“. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 149: 31–37.
- Reaves, Wendy Wick. 2001. „The Art in Humor, the Humor in Art“. *American Art* 15 (2): 2–9.
- Ruwet, Nicolas and Mark Everist. 1987. „Methods of Analysis in Musicology“. *Music Analysis* 6 (1/2): 3–9, 11–36. <https://doi.org/10.2307/854214>

- Sheinberg, Esti. 2016. *Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities*. London and New York: Routledge.
- Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University.
- Unverricht, Hubert and Cliff Eisen. 1980. „Serenade“. U *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Laura Macy, 4286–4289. London: Macmillan Publishers. Dostupno na <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- Vuksanović, Ivana. 2016. *Humor u srpskoj muzici 20. veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Wulf, Douglas. 2010. „A Humor Competence Curriculum“. *TESOL Quarterly* 44 (1): 155–169.

Neda Nikolić
Univerza v Nišu
Fakulteta umetnosti
Srbija
nikolic.neda95@gmail.com

HUMOR V DELU *MALA SERENADA* MIHOVILA LOGARJA

»Če ste sposobni dojeti humor,
se lahko imate za dvojezičnega.«
(Wulf 2010, 156)

Izhodišče za pogled na način manifestacije humorja v *Mali serenadi* Mihovila Logarja je bila teorija inkongruence. Izkazalo se je kot primerno prav zato, ker sam humor izhaja iz kontradiktornih idej, ki želijo presenetiti. Na podlagi teorije inkongruence bomo ob razumevanju načina manifestiranja humorja v Logarjevi *Mali serenadi* spremljali vzporedno interpretacijo konteksta dela, pa tudi kompozicijskih tehnik, ki služijo poudarjanju komičnosti, kar je cilj tega članka. Glede na pomen in status izhodiščnega motiva v konstrukciji komičnega glasbenega toka se bo del prispevka osredotočil na strukturno semiotiko Raymonda Monellea (*Raymond Monelle*) ter na Riveovo (*Nicolas Ruwet*) distributivno analizo. Protislovja na različnih ravneh glasbenega toka, dosežena z različnimi dejanji Mihovila Logarja v žanru serenade, so oblikovala humor v njegovi *Mali serenadi*.

Ključne besede: humor, teorija inkongruence, Mihovil Logar, *Mala serenada*, strukturna semiotika

Neda Nikolić
 University of Niš
 Faculty of Arts
 Serbia
 nikolic.neda95@gmail.com

HUMOUR IN MIHOVIL LOGAR'S *SERENATELLA*

*"If you are able to understand the humor,
 you can consider yourself bilingual."
 (Wulf 2010, 156)*

The starting point for the analysis of the manifestations of humour in Mihovil Logar's *Serenatella* is the theory of incongruence. It is proven to be suitable because humour arises from contradictory ideas aiming at a surprise effect. Based on the theory of incongruence, the analysis of the manifestations of humour in Logar's *Serenatella* will involve a parallel interpretation of the context of the composition, as well as the compositional techniques used to emphasize the comic character, which is the aim of this paper.

Keeping in mind the importance and the status of the initial motif in the construction of the comic music flow, a part of the paper will focus on Raymond Monelle's structural semantics and Nicolas Ruwet's distributive analysis. Contradictions at different levels of the musical flow, created via different composer's procedures in the scope of serenade as a genre, form humor in Logar's *Serenatella*.

Keywords: humour, theory of incongruence, Mihovil Logar, *Serenatella*, structural semantics

Primljeno / Prejeto / Received: 07. 07. 2022.
 Prihvaćeno / Sprejeto / Accepted: 07. 12. 2022.

Prilozi

Prilog 1. Grafički prikaz *Male serenade* Mihovila Logara

a	a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	a
1 - 8.	8 - 22.	23 - 42.	43 - 61.	62 - 99.	100 - 120.	121 - 150.	151 - 182.	183 - 209.	210 - 218.
$\frac{x}{y}$	$\frac{z}{y}$	$\frac{z}{x}$	$\frac{x}{y}$	$\frac{y}{x}$	$\frac{z}{x}$	$\frac{x}{y}$	$\frac{y}{z}$	$\frac{x}{y}$	$\frac{z}{x}$
E:	E, e:	e, E, D:	D, e:	H, C, e:	e, E:	E, C, G:	G, E, e:	E:	E, e:

Prilog 2. Prikaz permutacije četiri sloja x, y, z i w, kao i prikaz retoričkih figura *dubitation* i *saltus duriusculus* u *Maloj serenadi* Mihovila Logara

Mala serenada

Petite Serenade Serenatella

3a opuscula

M. Logar.

The musical score is for a piano piece in 3/8 time, marked *Allegretto vivace*. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *pp*, *fpp*), articulation (*rit*, *cresc.*), and performance instructions (*cantabile*, *dubitation*, *saltus duriusculus*). A permutated sequence of letters is placed throughout the score: 'E:' at the beginning, 'E:' at measure 8, 'Z' at measure 16, 'Z' at measure 23, 'X' at measure 23, 'Y' at measure 23, 'Z' at measure 30, 'W' at measure 30, and 'Y' at measure 30. A large circle is drawn around the first system of the second system (measures 8-15), with the label *saltus duriusculus* above it and *dubitation* above it. A smaller circle is drawn around the first system of the third system (measures 16-22), with the label *cantabile* above it. A circular stamp is visible at the bottom center of the page, partially overlapping the score.

Prilog 3. Prikaz naglih promena dinamičkih vrednosti i prikaz sleda harmonijskih funkcija koje upućuju na potencijalnu modulaciju Es-dur

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 37 and the second at measure 44. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *fp*, *dim. molto*, *ffz*, and *f espress.*. It also features several harmonic function labels: *Z*, *Y*, *X*, *D:*, *VIv*, *N*, *II*, and *I*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.

Prilog 4. Prikaz završetka odseka a4 (62–99. takt) u *piano pianissimo* dinamici pauze i početka segmenta a5 (100–120. takt) u *forte fortissimo* dinamici, prikaz miksturnih paralelizama i prikaz naglog prekida fraze upotrebom retoričke figure *abruptio*, postignuto interpolacijom general pauze između kontrastnih fraza x i y muzičkog toka u *Maloj serenadi* Mihovila Logara

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 90-97) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *pp* *leggero* and includes a fermata over a chord. The second system (measures 98-104) starts with a dynamic marking of *fff* and includes the instruction *abruptio* above a measure with a circled '1'. The third system (measures 105-111) includes a dynamic marking of *ff* and the instruction *p subito*. The fourth system (measures 112-118) begins with *cresc. molto* and ends with a dynamic marking of *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Prilog 5. Prikaz različnih vidova rada sa inicijalnim motivom putem distributivne metode Nikolasa Rivea

Allegretto vivace

The image displays a collection of musical notation examples for the piece 'Allegretto vivace'. The notation is primarily in treble and bass clefs with a 3/8 time signature. The examples are organized as follows:

- 1. t.**: Treble clef, 3/8 time, marked 'X'. Shows a quarter rest followed by a quarter note G4 and an eighth note A4.
- 2. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter rest followed by eighth notes G4 and A4.
- 3. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter rest followed by eighth notes G4 and A4.
- 107. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.
- 169. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.
- 27. t.**: Bass clef, 3/8 time. Shows a quarter note G2 followed by eighth notes A2 and B2.
- 42. t.**: Bass clef, 3/8 time. Shows a quarter note G2 followed by eighth notes A2 and B2.
- 62. t.**: Bass clef, 3/8 time. Shows a quarter note G2 followed by eighth notes A2 and B2.
- 74. t.**: Bass clef, 3/8 time. Shows a quarter note G2 followed by eighth notes A2 and B2.
- 1-4. t.**: Bass clef, 3/8 time, marked 'Y'. Shows a quarter note G2 followed by eighth notes A2 and B2.
- 12. t.**: Treble clef, 3/8 time, marked 'Z'. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.
- 20. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.
- 34. t.**: Treble clef, 3/8 time, marked 'W'. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.
- 38. t.**: Treble clef, 3/8 time. Shows a quarter note G4 followed by eighth notes A4 and B4.