

Марија Томић¹

**‘ИГРА ЗНАКОВИМА’: ПРЕЛИД ЗА ПРЕПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА (1994)
РАЈКА МАКСИМОВИЋА – ИКОНА, ИНДЕКС И/ИЛИ СИМБОЛ
ДЕБИСИЈЕВЕ МУЗИКЕ?’²**

САЖЕТАК: *Прелид за преподне једног фауна* за флауту и гудачки оркестар Рајка Максимовића из 1994. године већ својим насловом успоставља однос са Дебисијевом оркестарском композицијом *Прелид за поподне једног фауна*, премијерно изведеном сто година раније. Циљ ове студије јесте откривање значењске равни Максимовићевог *Прелида*, путем тумачења типа музичких референци које упућују на дело француског композитора и сагледавања њиховог ‘путовања’ кроз композицију нашег аутора. Вид уписа „дебисијевске атмосфере” у музички језик Максимовићевог *Прелида* тумачићемо из визуре музичке семиотике, правећи својеврсну синтезу аналитичког модела Тарастивија, који постулате своје анализе формулише у односу на Пирсове категорије знакова (икона, индекс, симбол) и, са друге стране, концепта двојаке (екстроверзне и интроверзне) музичке семиозе Агавуа, израслог, између осталог, из промишљања Романа Јакобсона.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Прелид за преподне једног фауна* Рајка Максимовића, *Прелид за поподне једног фауна* Клода Дебисија, музичка семиотика, икона, индекс, симбол, екстероцептивни и интероцептивни знакови, екстроверзна и интроверзна музичка семиоза.

Увод / *L’ avant*

*Цветај, инструменту бежања, о шкрта
сиринго, с језера где чекаш на мене!*

(Стефан Маларме, еклога *Поподне једног фауна*
[одломак])³

Прелид за преподне једног фауна (*Prélude à l’avant-midi d’un faune*) за флауту и гудачки оркестар⁴ Рајка Максимовића (1935) из 1994. године⁵ већ својим насловом успоставља однос

¹ Контакт: marijatomic@fmu.bg.ac.rs

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2019/2020. године.

³ Нав. према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од ‘Змаја из Алке’ до ‘Заљубљеног фауна’ (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 32.

⁴ Дело постоји и у верзијама за флауту, виолину и клавир, флауту и клавир и флауту и гудачки квартет.

⁵ *Прелид* је премијерно изведен на Међународној трибини композитора у Београду исте године. Извођачи су били флаутиста Љубиша Јовановић и Камерни оркестар Душан Сковран (диригент: Александар Павловић).

са Дебисијевом (Claude Debussy, 1862–1918) оркестарском композицијом *Прелид за поподне једног фауна* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*),⁶ премијерно изведеном сто година раније.⁷ У програмском коментару композиције, Рајко Максимовић навео је изворе свог стваралачког надахнућа. Први подстицај био је извођачки подухват „нашег врсног флаутисте Љубише Јовановића”,⁸ односно његова интерпретација Бахових (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) соната за флауту на БЕМУС-у 1993. године. Упркос томе или баш због тога што се компоновање *Прелида* одвијало током „наших најмрачнијих времена”,⁹ аутор је желео да се „отисне у сферу чисте лепоте, без неке драме”.¹⁰ У истом тексту, Максимовић је истакао да је *Прелид за поподне једног фауна*, дело са проминентном флаутском улогом, њему „омиљени комад Клода Дебисија”.¹¹

Циљ ове студије јесте откривање значењске равни Максимовићевог *Прелида*, путем тумачења типа музичких референци које упућују на дело француског композитора и сагледавања њиховог ‘путовања’ кроз композицију нашег аутора. До сада су за указивање на овај феномен коришћене различите одреднице, међу којима су „омаж Дебисију”,¹² „комуникација са њим [Дебисијем; прим. М. Т.]”,¹³ „парафраза”,¹⁴ „својеврсна реплика на чувени Дебисијев комад”¹⁵ и „врста игре”.¹⁶ У овом раду ћемо вид уписа „дебисијевске атмосфере”¹⁷ у музички језик Максимовићевог *Прелида* тумачити из визуре музичке

Нав. према: Рајко Максимовић, *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): ‘Године које су појеле бубаишабе’*, Београд, NM Libris, 2018, 114.

⁶ Дебиси је био инспирисан Малармеовом (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) еклогом *Поподне једног фауна* (1876).

⁷ Осим Максимовићевог избора (и редоследа) речи које резонирају са Дебисијевим, треба истаћи и чињеницу да се наслов у партитури српског композитора наводи искључиво на француском језику. Ипак, у нашој музиколошкој мисли усталило се реферирање на српски превод наслова дела, што чини и сам аутор. Упор. Рајко Максимовић, нав. дело, 114. Занимљивост је да се оно ‘француско’ ишчитава и у посвети дела Љубиши Јовановићу, која је у партитури записана на следећи начин: *à Ljubiša Jovanović*. Упор. Рајко Максимовић, *Prélude à l'avant-midi d'un faune* [partitura], Beograd, izdanje autora, 2015, [1], [3].

⁸ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар], Београд, 1994, рукопис код аутора.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Нав. према: Ивана Вуксановић, „Комуникација као императив стварања: разговор са Рајком Максимовићем”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 6, 1995, 11.

¹³ Нав. према: Исто.

¹⁴ Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 114.

¹⁵ Нав. према: Милош Јевтић, *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008, 74.

¹⁶ Нав. према: Ивана Вуксановић, нав. дело, 11.

¹⁷ Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 122.

семиотике, правећи својеврсну синтезу аналитичког модела Тарастиа (Eero Tarasti), који постулате своје анализе формулише у односу на Пирсове (Charles S. Peirce) категорије знакова¹⁸ и, са друге стране, концепта двојаке (екстроверзне и интроверзне) музичке семиозе Агавуа (V. Kofi Agawu),¹⁹ израслог, између осталог, из промишљања Романа Јакобсона (Роман Јакобсон).²⁰ У питању је, дакле, аналитички апарат који предлаже Марија Масникоса, односно „интегративна, музиколошко-семиотичка аналитичка интерпретација” погодна за тумачење постминималистичке и – шире схваћено – „постмодерне специфично музичке интертекстуалности”.²¹

Фауновска тема у Прелиду Рајка Максимовића – икона, индекс и/или симбол?

Овде [у Прелиду за преподне једног фауна; прим. М. Т.] су свака нота, сваки динамички или артикулациони детаљ пажљиво дошли на своје место.²²

Присуство дебисијевске теме, наговештено, дакле, насловом Максимовићевог дела, оваплоћује се већ у првим тактовима *Прелида за преподне једног фауна*. Почетна четири такта овог дела представљају врло упечатљив пример цитатне праксе (упор. Пример 1 и Пример 2) – композиционо-технички поступак који је Рајко Максимовић спровео биће очигледнији уколико сагледамо пример транспоноване теме *Прелида* Клода Дебисија (упор. Пример 2 и Пример 3):

¹⁸ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 54–58. У овом раду ћемо говорити о знаковима у контексту релације коју успостављају са својим објектима. То су, дакле, икона, индекс и симбол.

¹⁹ Посреди су процеси производње музичког значења. Како Агаву наводи, „имплицитни процес семиозе прописује начин на који слушамо сваки догађај у односу према другима у уређеној временској структури”. Кофи Агаву, „Игра знаковима: семиотичка интерпретација класичне музике” (прев. Ивана Јанковић), *Музички талас*, 30–31, 2002, 131.

²⁰ V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1991, 22–79, 132–143.

²¹ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 99, 93. Видети више у: Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work”, у: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5. Zbornik katedre za muzičku teoriju*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2008.

²² Рајко Максимовић, *Тако је то било (3)...*, нав. дело, 114.

Пример 1: Клод Дебиси, *Прелид за поподне једног фауна*, деоница флауте, т. 1–4.

Très modéré

p doux et expressif

Пример 2: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, деоница флауте, т. 1–4.

Largo ♩ = 42

p dolce ed espressivo *pochiss. animato*

Пример 3: Пример транспоноване теме *Прелида за поподне једног фауна* Клода Дебисија:

Très modéré

p doux et expressif

Наиме, као почетни тон свог *Прелида* Максимовић поставља тон be^1 , који представља епицентар тритонуса $cis^2 - ge^1$, односно језгра мелодијске линије првог сегмента (т. 1–2) Дебисијеве генеришуће теме. Истовремено, тон be^1 је оса симетрије у односу на коју се одвија инверзија у *Прелиду за преподне једног фауна* – наиме, Максимовић је Дебисијеву тему „инвертирао”²³ тако што је променио смер кретања интервала од којих је сачињена. Осим што фигурира као двострука оса симетрије, тон be уједно постаје и важна референца на Дебисијеву композицију *Сиринкс* за соло флауту из 1913. године, у којој почетак доноси исти тон премда у другом регистру (упор. Пример 2 и Пример 4), а чија је програмска основа

²³ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

у истој равни са *Прелидом за поподне једног фауна*.²⁴ Овим поступком, Максимовић је направио својеврсну симбиозу канонских дела флаутског репертоара.²⁵

Пример 4: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–2.



У односу на потенцијално ретроградно кретање, које је могло бити очекивано након појаве првог Максимовићевог тона (be^1) који је у енхармонском виду (auc^1) једнак последњем тону Дебисијеве теме (упор. Пример 1: т. 4 и Пример 2: т. 1), изабрана процедура, односно инверзија²⁶ одаје – значајно је – утисак блажег удаљења у односу на оригинал, захваљујући карактеру који се успоставља, између осталог, почетним поступним кретањем у оба *Прелида*. Осим промене у домену мелодијске конфигурације Максимовићеве теме – услед другачијег почетног тона и инверзије што условљава и транспозицију тонског центра – Максимовић задржава Дебисијеву инструментацију (соло флаута), (монофону) фактуру, динамику (*piano*), метар (9/8), ритмички профил теме, њен карактер (*dolce ed espressivo*)²⁷ одговара Дебисијевом *doux et expressif*), регистар и артикулациону компоненту. Осим тога, блискост између наведених дела постоји и у погледу задате брзине извођења. Премда у прочељу партитуре Максимовић записује *Largo*, а Дебиси *Très modéré* темпо, наш аутор бележи метрономску ознаку 42 за јединицу бројања (упор. Пример 2), док је у случају *Прелида за поподне једног фауна* наведена метрономска ознака 44.²⁸

Ипак, да ли заиста можемо говорити о цитату Дебисијеве *фауновске* теме у *Прелиду* Рајка Максимовића, имајући у виду спроведену инверзију? Трагајући за одговором на ово питање позваћемо се на тријадичан концепт „музичке парадигме” који је поставила Мирјана

²⁴ Осим тога, тритонус се испоставља као важан интервал и у Дебисијевом делу *Сиринкс*.

²⁵ Доминација нижег флаутског регистра на почетку дела српског аутора призива у сећање и уводне тактове Дебисијеве *Сонате за флауту, виолу и харфу* (1915).

²⁶ У извесном смислу, инверзија је наговештена ауторовом идејом да *преподне (једног фауна)* следи након *последоднева*. Слично поигравање овим концептом ишчитава се и у наслову Максимовићевог оркестарског дела *Not to Be or to Be?* (1968) у коме је садржана „инверзија хамлетовског питања”. Рајко Максимовић, *Тако је то било (2) – аутобиографска сећања (1965–1989)*, Београд, ауторово самостално издање, 2001, 42.

²⁷ Током дела се потврђује његов почетни карактер, који се креће у дијапазону од *dolce ed espressivo* (упор. т. 1) и *cantabile ed espressivo* (упор. т. 17) до *molto espressivo* (упор. т. 97).

²⁸ Упор. Рајко Максимовић, нав. дело, [3] и Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 55.

Веселиновић-Хофман, дефинишући појмове „узорак”, „узор” и „модел”.²⁹ Уколико знамо да се узорак указује „као одређени материјал који репрезентује контекст из којег је узет, и то по његовим најтипичнијим својствима”,³⁰ односно да је у питању „део који стоји уместо једне целине”³¹ (у датом случају, уместо Дебисијевог *Прелида* на који се реферира), а постаје „градивни сегмент”³² нове, Максимовићеве композиције, закључујемо да Максимовић третира узорак Дебисијеве музике на почетку свог *Прелида за преподне једног фауна*. Будући да је подвргнут „композиционо-техничкој процедури у циљу грађења новог контекста”³³ почетни материјал истовремено представља непотпуни узорак, али и модел за рад.³⁴ Иста ауторка истиче да узорак „не мора бити дослован а да ипак фигурира као цитат”.³⁵

Размотрени третман, односно „инвертирање” музичког материјала одаје композиционе стратегије својствене, између осталог, додекафонској техници. У питању је, наиме, поступак који асоцира на рад модернистичког композитора са серијом, а који резултира инверзијом основног низа истовремено транспонованог. У том смислу, Максимовићев *Прелид* успоставља везу са раније насталим ауторовим делима, у којима се он обраћа авангардним техникама – додакафонији, као и алеаторици пољске школе и кластерској техници.³⁶ Судаћи по партитурној слици, инверзија која је реализована у односу

²⁹ Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997, 21–27.

³⁰ Исто, 22.

³¹ Исто. Како Чендлер (Daniel Chandler) подсећа, синекдохе своје значење остварују заступајући контекст целине дела њеним фрагментом. Нав. према: Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, London and New York, Routledge, 2007, 132. У вези са синекдохама, Марија Масникоса напомиње да „овој врсти знакова (реторичких тропа) припадају сви препознатљиви музички цитати (потпуни или непотпуни узорци)”. Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 194. Видети више у: Исто, 199 и 341.

³² Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 22.

³³ Исто, 25.

³⁴ Упор. Исто, 22, 25–26. Уколико бисмо се водили Мејеровом (Leonard B. Meyer) класификацијом метода употребе прошлости, закључили бисмо да је у питању *парафраза* Дебисијеве теме. За разлику од *позајмице*, која се односи на (готово) егзактно преношење/цитирање и интегрисање позајмљеног материјала у ново дело, приликом *парафразирања* композитор преуређује кључне материјале (на пример, тему) или мења синтаксу већ постојећег дела, што постаје основа за изградњу новог. Нав. према: Leonard B. Meyer, *Music, The Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, 195–208. Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 62–67.

Подсетимо да је Максимовић своје дело окарактерисао као *парафразу* (упор. Рајко Максимовић, *Тако је то било [3]...*, нав. дело, 114), а да је Дебисијев првобитни план био да компонује „читав низ сцена/музичких слика под називом *Прелудијум, интерлудијум и финална парафраза за 'Поподне једног фауна'*” (Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 30).

³⁵ Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 22.

³⁶ Ивана Вуксановић, нав. дело, 5. Видети више у: Исто; Милош Јевтић, нав. дело, 24, 76; Рајко Максимовић, *Тако је то било (1)*, Београд, NM Libris, 2017, 179; Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde*

на осу симетрије (тон be^1) око које се тонови ‘крећу’ навише уместо наниже и обрнуто, постаје, такође, суптилна музичка „реплика” на „рефлексије у води”,³⁷ врло често присутне на платнима импресионистичких сликара. Није без значаја ни чињеница да конфигурација почетна два такта Дебисијеве теме (‘таласасто кретање’ у опсегу интервала тритонуса $cis^2 - ge^1 - cis^2$), а потом и Максимовићеве теме, такође сведочи о (мелодијском) ‘огледању’. У том смислу, Максимовићево „инвертирање” у извесној мери резонира са поступком који је Дебиси спровео на почетку теме *Прелида за поподне једног фауна*.

Цитат Дебисијеве теме представља својеврсни знак у Максимовићевом делу. Веза путем које овај знак успоставља однос са својим објектом (Дебисијевим *Прелидом*) афирмише најпре индексичку функцију,³⁸ будући да уочавамо њихову каузалну везу,³⁹ то јест *траг* присуства објекта знака⁴⁰ у *Прелиду за преподне једног фауна*. Пре него што на одабраним примерима прикажемо судбину овог знака у Максимовићевом остварењу, као и дијалог који аутор (не) води са Дебисијем приликом артикулације музичког језика сопственог дела, указаћемо на могућност да се наведени знак разуме и као симбол.⁴¹ Наиме, тема флауте/сиринге/сиринкс⁴² својим тембром и карактером симболизује Фаунову, односно Панову музику. Тај *фауновски* исказ непосредно реферира на идиличну природу, пасторалу, као и на сам мит о настанку инструмента од трски различитих дужина у које је нимфа Сиринкс – путем процеса метаморфозе – претворена. Перцепција *Прелида за преподне једног фауна* (и, уједно, Дебисијеве композиције) резултира утиском о присуству *фауновске/пановске* (а не неке друге) музике⁴³ – он се формира превасходно захваљујући

и нас, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 360–364; Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 238–243.

³⁷ Са намером алудирамо на назив Дебисијеве композиције *Рефлексије у води* (1905) из клавијског циклуса *Слике*. Овом приликом ћемо подсетити и на Имбертијево (Michel Imberty) „издвајање парадигме воде као централног места у оквиру његове интерпретације семантичке репрезентације” Дебисијевог стила. Нав. према: Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilitičkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 311.

³⁸ Марија Масникоса апострофира да „најчвршћу, индексну везу са својим референтима, као што је познато, имају цитати (синекдохе)”. Марија Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 341.

³⁹ Упор. Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992, 198.

⁴⁰ Видети више у: Ееро Tarasti, нав. дело, 54 и Daniel Chandler, нав. дело, 42.

⁴¹ Симболи се (у музици) односе на конвенционална значења која су културолошки генерисана. Нав. према: Ееро Tarasti, нав. дело, 55; Daniel Chandler, нав. дело, 38–39; Raymond Monelle, нав. дело, 199.

⁴² Поступно кретање којим се одликују први тактови Максимовићеве (и Дебисијеве) композиције може се протумачити и као манифестовање иконичке функције знака, будући да оно кореспондира могућностима извођења на Пановој фрули, то јест грађи самог инструмента.

⁴³ Не треба изгубити из вида чињеницу да је очекивање присуства *фауновске* музике ‘наметнуто’ насловом Максимовићевог дела.

специфичној боји флаутског звука,⁴⁴ која утиче и на почетну атмосферу музичког тока дела, а потом се као, дакле, другостепени елемент знака изолује мелодијско-ритмички профил теме. Та се ‘симболичност’ интензивира након поновне појаве/потврде теме у деоници флауте (т. б), која следује после ‘усека’ преосталог – у погледу тембра, контрастног – извођачког корпуса, када се аналогија са Дебисијевим *Прелидом* успоставља и на нивоу оркестрације.

Такође, први четвортак Максимовићевог дела може се разумети и као икона Дебисијеве теме, односно икона почетка Дебисијевог *Прелида*, будући да са њим испољава висок степен сличности у домену бројних компоненти и параметара музичког тока (инструментација, фактура, регистар, ритам, метар, динамика, артикулација, темпо, карактер). Позиција тематских материјала је иста – у питању су, дакле, почеци или исходне тачке дела наведених аутора. Због примењене композиционо-техничке процедуре, то јест инверзије, иконицка функција знака (назовимо га ‘инверзном иконом’) у већој мери се манифестује на нивоу ортографије, када се недвосмислено уочава тип Максимовићевог ‘поигравања’ мелодијом Дебисијеве теме, него у контексту звучне слике. Досадашњи увиди указују на снажно прожимање различитих категорија знака, што је последица аутентичног поетичког геста нашег аутора.

⁴⁴ Она на почетку дела има и својство „плутајућег означитеља” (упор. Марија Масникоса, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 184, 240, 247, 320), јер у свести (музички образованог) слушаоца (који, на пример, није упознат са насловом композиције) не реферира ни на једно одређено дело, већ на читав корпус композиција заснованих на лирском, идиличном, пасторалном, *фауновском/пановском* музичком току који тка „инструмент бежања”. Чендлер дефинише плутајући означитељ, између осталог, као означитеља са варијабилним означеним. Упор. Daniel Chandler, нав. дело, 78. О плутајућим и празним означитељима видети више у: Исто, 78–82.

Дејственост екстероцептивне и интероцептивне функције знакова и процеса екстрроверзне и интроверзне семиозе у Максимовићевом делу

*Екстероцептивна и интероцептивна семиотичка мрежа подржавају једна другу.*⁴⁵

*Екстрроверзна и интроверзна семиоза линеарно су повезане и налазе се на супротним крајевима јединственог континуума.*⁴⁶

Уколико се водимо Тарастејевом класификацијом знакова,⁴⁷ закључићемо да знак на почетку Максимовићеве композиције има екстероцептивну природу,⁴⁸ будући да своје значење остварује посредством реалности која је изван дела, сведочећи истовремено о интертекстуалности која се тим путем успоставља. „Усмеравањем наше пажње на релације између [у овом случају Максимовићеве; прим. М. Т.] музике и спољашњег [у овом случају Дебисијевог; прим. М. Т.] света”,⁴⁹ екстероцептивни знак учествује у процесу екстрроверзне семиозе, која „указује на ‘референцијални⁵⁰ однос са спољашњим светом’”.⁵¹ Значајна је чињеница да се већ Дебисијева „генеришућа тема [...] указује као реминисценција на мелодију (или интонацију) реченице ‘Одговори на моју нежност’ [...] из Далилине арије ‘Моје срце се отвара на твој глас’ [...] из треће сцене другог чина опере *Самсон и Далила*”⁵² (1877) Сен-Санса (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), што упућује на постојање (барем) двоструког круга екстрроверзне семиозе, а уједно проблематизује и сложен однос између флауте и гласа.

⁴⁵ Eero Tarasti, нав. дело, 58.

⁴⁶ V. Kofi Agawu, нав. дело, 24.

⁴⁷ Позивајући се на Гремаса (Algirdas Julien Greimas), Тарасте увиђа разлику између знакова који су интернализовани и оних који су екстернализовани у односу на музички дискурс дела. Са „намером да класификује порекло и функцију музичких знакова у оквиру музичког дела” (Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 96), он твори две тријаде знакова, то јест екстероцептивне (екстероцептивне иконе, екстероцептивни индекси и екстероцептивни симболи) и интероцептивне знакове (интероцептивне иконе, интероцептивни индекси и интероцептивни симболи). Видети више у: Eero Tarasti, нав. дело, 56–58.

⁴⁸ Екстероцептивни знакови могу бити, на пример, „комплексни тематски гестови, цитати као музичке синекдохе, симулакруми, иконе, симболи и сасвим специфични гестови који су стилски кодификовани, недвосмислено денотирајући ‘другу музику’ из које су ‘позајмлени’”. Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics...”, нав. дело, 134.

⁴⁹ Eero Tarasti, нав. дело, 57.

⁵⁰ Референцијални знакови поседују „специфичан историјски музички идентитет, као конкретни или симулирани ‘трагови’ других музика”. Marija Masnikosa, “Application of Musical Semiotics...”, нав. дело, 132.

⁵¹ Нав. према: V. Kofi Agawu, нав. дело, 23.

⁵² Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 55.

Међутим, у Максимовићевој композицији наведени знак има важну обликотворну улогу, егзистирајући као „звучна супстанца дела”.⁵³ Другим речима, дејство првобитно екстероцептивне функције овог знака већ приликом наредне његове појаве у т. 6 слаби (упор. Пример 5) – то је тренутак у коме он поприма интероцептивне компетенције. Дакле, тема *Прелида за преподне једног фауна* истовремено је екстероцептивни знак – у односу на Дебисијеву композицију – и интероцептивни знак у Максимовићевом делу, који подстиче процес интроверзне семиозе.⁵⁴ На тај начин, знак остварује двоструку функцију, о чему пише и Тараста.⁵⁵ Она се подражава Максимовићевом применом идентичног третмана гудачког корпуса (тремоло артикулација) који је својствен другој појави теме у *Прелиду за поподне једног фауна*, што имплицира екстероцептивну иконичку функцију.

Пример 5: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 6–8.

The image shows a musical score for measures 6-8 of the piece 'Preludium for the Forenoon of a Faun' by Rajko Maksimović. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and Flute. The Flute part is marked 'a tempo' and 'mp'. The string parts are marked 'a punta d'arco'. The score shows a complex rhythmic pattern with triplets and a fermata over the final measure.

Током *Прелида за преподне једног фауна* можемо, дакле, пратити процес интероцептивне иконичке трансформације иницијалног тематског материјала (упор. т. 1–4 и т. 6–9, 12–16, 32–37, 93–100, 102–110):⁵⁶ говоримо о интероцептивним иконама, будући да

⁵³ Нав. према: Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 25.

⁵⁴ Интроверзна семиоза подразумева однос сваког звучног елемента према другим елементима који следе, као и чиниоцима који су се претходно појавили. V. Kofi Agawu, нав. дело, 23.

⁵⁵ Eero Tarasti, нав. дело, 57–58.

⁵⁶ Извесну аналогију можемо успоставити са, на пример, композиционим поступком који Ана Михајловић (1968) спроводи у *Мистериозним барикадама* (1988), односно остварењу постмодерног минимализма – видети

оне подразумевају сличност која се испољава кроз дело, то јест, принцип понављања у најширем смислу.⁵⁷ У питању су интернализовани, „унутрашњи знакови, који реферирају на односе унутар музичког дела”.⁵⁸ Фауновска тема се у Максимовићевом остварењу појављује шест пута, увек у истом медију – у деоници флауте, коју је композитор прогласио солистичком.⁵⁹ Третман овог материјала у извесној мери наликује Дебисијевом „типу рада са музичким материјалом (управо са генеришућом темом читавог дела у соло-флаути, и њеним ‘арабеским’ мотивским потенцијалом) [...] [који] као да ‘призива’ импровизацију”.⁶⁰ Приликом сваке појаве тема⁶¹ *Прелида за преподне једног фауна* трансформише се у погледу мелодијске, метро-ритмичке,⁶² хармонске и динамичке компоненте и/или третмана ‘пратећих’ инструмената.⁶³ Ове ‘метаморфозе’ резултирају проширењима, због чега се трајање теме током композиције продужава, од почетних четири (упор. т. 1–4; Пример 2) до завршних девет тактова (упор. т. 102–110; Пример 6). Свим наступима теме заједничка је (превасходно) легато артикулација, као и мелодија „широког даха” и лирског карактера, а мотивски рад коме композитор прибегава, обликујући овај музички материјал, уодношава се са претходним и/или потоњим појавама теме, односно процесима унутар музичке синтаксе. На тај начин се успостављају музичка значења унутар дела, то јест „денотирају унутрашње, интрамузичке референце [...] ретроспективно и проспективно”,⁶⁴ због чега можемо говорити о дејству процеса интроверзне семиозе.⁶⁵ Интензитет интероцептивног

више у: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 184–203 – с том разликом што у делу Рајка Максимовића профил теме остаје очуван, а не расточен репетитивним процесом.

⁵⁷ Eero Tarasti, нав. дело, 58.

⁵⁸ Исто, 57.

⁵⁹ Упор. Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

⁶⁰ Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 30. Како Тараста закључује, Дебиси „не варира и не трансформише само музички материјал већ варира и начин на који је музика варирана и трансформисана”. Eero Tarasti, нав. дело, 267. Ипак, док ће у Дебисијевом *Прелиду* доћи до ‘прочишћења’ тритонуса, односно појаве интервала чисте кварте у првом сегменту генеришуће теме, та се промена у композицији Рајка Максимовића не одвија.

⁶¹ Појава или изостанак појављивања иницијалног тематског материјала један је од параметара сегментације композиције, коју одликује троделна концепција: А: т. 1–56 (*a*: т. 1–16; *b*: 17–31; *a*₁: т. 32–56), В: т. 56–92 (*a*: т. 56–61; *b*: 62–92), *a*₁: т. 93–102, Кода: т. 102–110. Закључујемо да и на плану макроформе постоји аналогија са Дебисијевим *Прелидом* (анализу Дебисијеве композиције видети у: Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 310). Сматрамо још једну подударност врло специфичном: *Прелид за преподне једног фауна* садржи 110 тактова, што је истоветно броју тактова у Дебисијевој композицији, као и броју александринаца у Малармеовој еклоги.

⁶² Током дела се смењују следеће метричке ознаке: 9/8, 12/8 и 6/8.

⁶³ Могу се увидети одређене сличности између Максимовићевог и Дебисијевог третмана гудачких инструмената у погледу коришћених техника свирања (на пример, *sul tasto / sur la touche* и тремоло), дивизирања деоница, као и истраживања звучности приликом свирања са сордином.

⁶⁴ V. Kofi Agawu, нав. дело, 132.

⁶⁵ Како Марија Масникоса примећује, парадигма ‘почетак – средина – завршетак’, коју Агаву види као суштинску за реализацију интроверзне семиозе (у тоналној музици), „у складу [је] са процесуалном природом

иконичког квалитета споменутог знака увећава се током *Прелида*, док његова екстероцептивна функција слаби.

Истовремено, можемо (аналитичким путем и захваљујући слушном утиску) констатовати конвергирање материјала који је преузет (тачније – подсетимо – у инверзном виду приликом прве појаве датог узорка) и примарне артикулације језика Максимовићеве композиције. Из хроматике и целостепености, на којима се заснива основна тема (оба) дела, израста проширена тоналност у оквиру које се одвија музички ток *Прелида за преподне једног фауна*. Она подразумева и „преливање” гудачког оркестра „у дебисијевским нонакордима”,⁶⁶ као и (позно)романтичарски и умерено модернистички хармонски језик унутар препознатљивих тонских плоха (на пример: *in B, in Es, in As* – упор. т. 1–31; *in H* – упор. т. 62–87; *in Ges* – упор. т. 107–110), који дејствује и на границама тоналности (на пример: т. 32–61, 93–101).

Аутор је истакао да је током *Прелида* „све више долазио на неки ‘свој терен’”.⁶⁷ Иако тај терен представља највећи степен удаљености од Дебисијевог језика и сведочи о испољавању аутономне ауторске поетике Рајка Максимовића, референце на иницијални тематски материјал дела не изостају. Истакли смо како је његова латентна хармонија искоришћена за разграновање тоналног плана. Осим тога, у почетним тактовима В дела, који доноси контраст на тематском и тоналном плану, препознајемо исти третман гудачког корпуса који је спроведен у А делу (упор. т. 56–61 и т. 6–8, 12–15), што се може квалификовати као интероцептивна иконичка функција. Начелно поступно кретање у т. 55–61, које за исход има задирање извођачког апарата у нижи регистар, може се интерпретирати као слободна инверзија и аугментација првих тонова основне теме *Прелида*, што потврђује наведено становиште о присуству интероцептивне иконичности. Такође, релација између наведених сегмената форме (делова А и В) огледа се и у значајној улози интервала кварте. Наиме, мелодијска компонента одсека *b* у делу В развија се примарно на темељу интервалских покрета секунде и кварте/квинте, што асоцира на прве тонове трећег такта *Прелида*, односно тему на којој се базирају А део, реприза и кода. Управо референце овог

музичког структурирања целине”; та парадигма „представља основу производње унутрашње сигнификације у оквиру сваког музичког остварења било које стилистичке оријентације”. Марија Масникоса, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 95. Упор. V. Kofi Agawu, нав. дело, 51.

⁶⁶ Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

⁶⁷ Исто.

типа обезбеђују делу атрибут текстуалног јединства, а истовремено упућивање на Дебисијеву композицију/тему опстаје као другостепени знак, будући да у свести слушаоца неминовно слаби представа о пореклу Максимовићеве теме. Не смемо при томе занемарити ни улогу солистичког инструмента – флауте. Као интероцептивни симбол основног тематског материјала – будући да је његов једини тембрални носилац – тонска боја овог инструмента успоставља везу са претходним и/или потоњим материјалима презентованим у истој деоници, без обзира на то да ли кроз њих прозвучава (*quasi*) импресионистички карактер (својствен готово искључиво почетку дела), (позно)романтичарска изражајност⁶⁸ или умерено модернистички израз.

Као ‘опипљивији’ интероцептивни симбол⁶⁹ (првог мотива) главне теме Максимовићевог *Прелида* можемо навести поступни, хроматски триолски покрет (односно, шеснаестински или осмински хроматски низ од три или четири тона) након којег следује дужа нотна вредност (упор. т. 25–28, 30–31, 38–40, 41–42, 46–48, 49–50, 53–54, 55–56, 59–60, 92–93, 100–102). Симболичко својство овог мотива нарочито јача приликом израженијег трансформисања иницијалног тематског материјала, то јест освајања ауторовог музичког „терена”. Такав је случај, на пример, у одсеку *b* дела А и у одсеку *a* дела В (у који се, занимљиво је, улази из наведеног симбола: упор. т. 55–56 – деоница флауте). Ови одсеци са почетним мотивом (и, у исто време, са одсеком *a* у делу А) успостављају везу управо путем наведеног симбола. Његово деловање има изражену функционалност када најављује репризу дела (упор. т. 92–93), док у претпоследњем такту композиције представља ‘реминисценцију’ на почетак *Прелида* (упор. т. 109; Пример б). Сасвим је индикативна улога наведеног интероцептивног симбола у т. 100–102 (када се три пута појављује, у деоницама првих и других виолина ‘наслојеним’ на деоницу флауте), као весника коде (упор. Пример б).⁷⁰ Осим симболичке функције, овај материјал остварује и улогу интероцептивне иконе, с обзиром на то да његов профил одговара интервалској основи препознатљивог елемента теме.

⁶⁸ У овом случају, синтагму „(позно)романтичарска изражајност” користимо у функцији плутајућег означитеља.

⁶⁹ Тараста дефинише интероцептивну симболичност кроз „апстрактне знаковне релације које алудирају на одређене музичке ситуације и њихова разрешења пре него на музичку супстанцу по себи”. Еего Tarastí, нав. дело, 58.

⁷⁰ За сличним решењем посеже и Дебиси у т. 107 (деонице хорни) у *Прелиду за поподне једног фауна*.

Пример 6: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 99–110.

Musical score for measures 9-12 of 'Prelude for a Faun' by Rajko Maksimović. The score is in 3/8 time and features six staves: Flute (Fl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#). Measure 9 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 10 and 11 are in common time (C). Measure 12 ends with a treble clef and a 3/8 time signature. Dynamics include piano (*p*) and *div.* (divisi) for the cello. The flute part has a *p* dynamic and a slur over measures 10-11. The violin and viola parts have *p* dynamics. The cello part has a *p* dynamic and a *div.* marking.

Musical score for measures 12-15 of 'Prelude for a Faun' by Debussy. The score is in 3/8 time and features six staves: Flute (Fl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#). Measure 12 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 13 and 14 are in common time (C). Measure 15 ends with a treble clef and a 3/8 time signature. Dynamics include piano (*p*). The flute part has a *p* dynamic and a slur over measures 13-15. The violin and viola parts have *p* dynamics and are marked *sul tasto*. The cello part has a *p* dynamic and is marked *sul tasto*. The cello part also has a *uniti* marking in measure 12. The flute part has a *p* dynamic and a slur over measures 13-15. The violin and viola parts have *p* dynamics and are marked *sul tasto*. The cello part has a *p* dynamic and is marked *sul tasto*. The cello part also has a *uniti* marking in measure 12.

Пример 6: Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна*, т. 99–110 [наставка].

Fl. V
3
p

Vn. I p

Vn. II p

VI p

Vc. p

Cb. p

Fl. 6 allargando al fine
3
pp

Vn. I pp

Vn. II pp

VI pp

Vc. pp

Cb. pp

Као што се може прочитати у Примеру 6, композитор на почетку коде (т. 102), изнад флаутске деонице, записује Дебисијево име,⁷¹ премда у загради. Овај паратекст резонира са наводима Рајка Максимовића да се „пред сам крај, као нека одгонетка, налази Дебисијев оригинал”.⁷² То је парадигматично место целокупног музичког тока *Прелида*, нарочито у контексту тумачења музичко-значајског слоја дела. Најпре треба истаћи да се одредница „оригинал” не односи на појаву Дебисијевог тематског комплекса/*фауновске* теме, јер материјал изложен у деоници флауте у т. 102–110 не постоји – као ни почетна тема *Прелида за преподне једног фауна* – у истом виду у Дебисијевом *Прелиду*. Иако је први мотив генеришуће теме дела француског композитора цитиран у изворном виду у т. 102–103 (транспонован за велику терцу наниже), тачније дат први (и последњи) пут без примене поступка инверзије, он се убрзо развија у *максимовићевском* изразу коме се приклања и хармонски план.

Ипак, овај поступак сугерише још једну значајну сличност међу овим делима. Наиме, Дебиси на почетку репризе ‘смешта’ Фаунову мелодију у контекст „идентичан Сен-Сансовом фактурном и оркестрационом решењу поменуте Далилине интонације”,⁷³ чиме „више него транспарентно открива ‘порекло’ генеришуће теме читавог свог дела”.⁷⁴ Због тога, Тијана Поповић Млађеновић закључује да се „фаунова мелодија са самог почетка *Прелида за поподне једног фауна* указује као варијанта или варијација теме која ће се тек

⁷¹ Знајући да Рајко Максимовић „пажљиво бира тему којом ће да се бави” (Нав. према: Милош Јевтић, нав. дело, 29), сматрамо да аутор *Прелидом* исказује поштовање не само према извођачу коме је дело посвећено, Љубиши Јовановићу, већ и према композитору, Клоду Дебисију, који је апострофиран у нотном тексту. Своје друго дело, *Руковат* за флауту, виолину и гудаче (2003), Максимовић пише у част Стевану Стојановићу Мокрањцу (1856–1914) (видети више у: Соња Маринковић, „Максимовићева посвета Мокрањцу: *Руковат* за флауту, виолину и гудаче”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 28, II/2006), док *Музику постајања* (1965) карактерише присуство В – А – С – Н мотива (видети више у: Vlastimir Perićić, нав. дело, 239–240).

Једном приликом Максимовић је навео своје (европске) узоре – у питању су Бах, Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Дебиси, Шостакович (Дмитрий Шостакович, 1906–1975), Равел (Maurice Ravel, 1875–1937), Стравински (Игорь Стравинский, 1882–1971), Барток (Béla Bartók, 1881–1945) и Прокофјев (Сергей Прокофьев, 1891–1953). Нав. према: Рајко Максимовић, *Тако је то било (1)*..., нав. дело, 96.

⁷² Рајко Максимовић, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар]..., нав. дело.

Нарочито је индикативна чињеница да први тон претходног наступа теме (ec^2) са првим тоном теме у коди (a^1) твори тритонус (упор. т. 93 и т. 102).

⁷³ Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 56.

⁷⁴ Тијана Поповић Млађеновић, „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поезици Клода Дебисија”, у: Тијана Поповић Млађеновић и др. (уред.), *‘Матерња мелодија’ Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2021, 43.

касније обзнанити у свом изворном виду”.⁷⁵ На сличан начин, Максимовић на почетку своје композиције даје инверзну ‘варијанту’ теме, а пред сам крај дела њен ‘оригинал’. У складу са тим, Дебисијева композициона стратегија фигурира и као, можемо рећи, узор за Рајка Максимовића.

Иако је приликом увида у партитуру статус наведеног знака недвосмислен – у питању је, дакле, цитат (као означитељ који директно треба да реферира на означено, односно на Дебисијев *Прелид*), јасно и са намером назначен од стране аутора – морамо поставити следећа питања: да ли овај музички материјал у делу нашег композитора фигурира у већој мери као екстероцептивни или интероцептивни знак; да ли појава овог знака израженије подстиче процес екстровеерзне или интровоерзне семиозе? Одмах потом запитаћемо се: да ли се он може заиста разумети уколико трагамо за једностраним одговором на претходна питања, односно искључивом доминацијом једне од наведених функција? Да ли је овом ‘одгонетком’ аутор отворио врата новој музичкој/музиколошкој/семиотичкој ‘загонетки’?

Финалне тактове *Прелида за преподне једног фауна* можемо разумети као јединствено прожимање, присутно у екстероцептивној и интероцептивној знаковној мрежи,⁷⁶ то јест, као нераскидиву повезаност и интеграцију модуса екстровеерзне и интровоерзне семиозе,⁷⁷ интеграцију која снажно делује упркос нашој тежњи ка дискурзивној квалификацији појава. Међутим, специфичност датог примера јесте у томе што високи референцијални интензитет, односно јако екстероцептивно дејство које нам у т. 102 ‘појавом Дебисија’ (у вербалном и музичком смислу) Максимовић сугерише, заправо изостаје. Осим на нивоу композиционих процедура које су претходиле и које се одвијају у коди, а можемо их идентификовати аналитичким приступом, овакав закључак се, значајно је, потврђује приликом слушања. Звучни идентитет последњих тактова Максимовићеве композиције не представља Другост у односу на претходно чути музички ток. Напротив. Разлог томе није само коришћење нижег флаутског регистра у *piano* динамици,⁷⁸ због чега се деоница флауте ‘утапа’ у фон који обезбеђују гудачки инструменти. Један од чинилаца наведеног утиска

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ Упор. Еего Tarasti, нав. дело, 58.

⁷⁷ Нав. према: V. Kofı Agawu, нав. дело, 24.

⁷⁸ Кода успоставља далеку референцу на завршетак композиције *Сиринкс* у погледу, на пример, коришћеног флаутског регистра, динамичког нивоа, темпа и агогике. Исти вид успорења музичког тока карактерише крај Дебисијевог *Прелида*.

јесте и чињеница да цитирани сегмент Дебисијеве теме у т. 102–103 Максимовићевог *Прелида* садржи и карактеристичан хроматски триолски покрет који је у претходном музичком току, како је раније истакнуто, експлоатисан у виду интероцептивног симбола теме дела. Дакле, музички материјал, или, слободније речено, ‘мамац’ који би требало да перципирамо као цитат (екстероцептивни индекс) Дебисијеве музике има, примарно, функцију интероцептивне иконе јер исказује сличност у односу на главну тему дела, потом интероцептивног индекса јер је у каузалном односу са свим ранијим појавама теме делујући као (варијациони/импровизациони) „резултат онога што се претходно одвијало”⁷⁹ и, напоследку, интероцептивног симбола, јер је током слушања дела установљена конвенција о томе какав тип музичког материјала може да симболизује тему.

Закључак / *L'après*

*Што се тиче Дебисија [...], види се са каквим сам поштовањем њему приступио.*⁸⁰

Примена цитатне технике актуелизује питање стилистичке квалификације разматраног Максимовићевог дела. На основу досадашњих увида у спроведене композиционо-техничке процедуре које су одредиле и тип дијалога са светом изван дела (или се, можда, процес [не]свесно одвијао обрнутим редоследом?), можемо закључити да је посредни модернистички однос према преузетом музичком материјалу. Ову композицију не одликује атрибут двоструког, односно вишеструког кодирања или читања музичког језика. Очевидно очување „органичног јединства дела и његове текстуалне кохеренције” јесте „‘тотализујућа метанарација’ модернизма”,⁸¹ која стоји на супрот двоструком кодирању постмодернистичких – фрагментаризованих/хетерогених/хибридних – текстова.⁸² *Прелид за преподне једног фауна* писан је – хронолошки посматрано – у времену пост-модерне,⁸³ а

⁷⁹ Еро Tarasti, нав. дело, 57.

⁸⁰ Нав. према: Ивана Вуксановић, нав. дело, 11.

⁸¹ Марија Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 18.

⁸² Упор. Исто, 84.

⁸³ Термин „пост-модерна” користимо на начин на који то чини Мирјана Веселиновић-Хофман. Упор. Мирјана Veselinović-Hofman, нав. дело, 16–17.

својим стилским проседеом припада модернизма из периода после Другог светског рата.⁸⁴

Најпре, ‘баласт’ модернизма примећује се у конструктивистичком принципу којим је обликован почетни тематски материјал Максимовићеве композиције, а који је једнак цитираној теми у инверзији. Специфичност јесте у томе што се сам процес инверзије овог знака није одвијао пред нашим очима, односно током *Прелида*, већ га је композитор извео у времену ‘пре’, то јест ‘изван’ онтолошког простора дела, чему ми – слушаоци/музиколози/флаутисти – немамо директан приступ. Можемо рећи да је Максимовић трансформисао и, тиме, асимиловао узорак *Прелида* Клода Дебисија (који је, како смо раније истакли, асимиловао Сен-Сансову мелодију) приликом протогенезе свог дела; време *присвајања* знака може се, са тренутне аналитичке дистанце, лоцирати у тренутак композиторовог осмишљавања иницијалног материјала и промишљања о његовом потенцијалу за музичку разраду.

У прилог тези о асимилацији сведочи и начин на који се иницијални материјал (мејеровски речено, „парафраза” Дебисијеве теме, а не, дакле, сама Дебисијева тема) потом кроз дело мења, опстајући у складу са природним језиком дела, то јест, надаље асимилује и доприноси ‘згушњавању’ интероцептивне мреже значења. Апропријацију, односно присвајање референцијалног знака, чиме се губи његово првобитно значење, Марија Масникоса дефинише као доминантно модернистичку процедуру.⁸⁵ Модернистичког аутора разоткрива претензија да знак изворно екстероцептивног порекла и примарна артикулација језика властитог дела коегзистирају у својој „егзистенцијалној повезаности”.⁸⁶ Парадигматична потврда присуства феномена асимилације у *Прелиду* Рајка Максимовића јесте кода. Та „одгонетка” Максимовићеве ‘загонетне’ *игре знаковима* (реферирајмо на Агавуову синтагму) подразумева појаву музичког материјала који би требало да

⁸⁴ Тумачење које нуди Весна Микић односи се на припадност *Прелида* неокласицизму постмодерне, као пракси умереног постмодернизма. Vesna Mikić, нав. дело, 146. Установљење неокласицизма постмодерне у Максимовићевом опусу одвијало се путем „његовог дугогодишњег интересовања за вокално-инструменталне облике, као и средњовековну српску историју. Та су се интересовања једноставно преклопила са духом времена, али и са Максимовићевим одрицањем од некомуникативности авангарде”. Исто. Овом корпусу, како иста ауторка наводи, осим *Прелида*, припадају и следећа дела: *Тестамент владике црногорског Петра Петровића Његоша* (1986), *Пасија Светог Лазара* (1989), *Можда спава* (1992), *Искушење, подвиг и смрт Светог Петра Коршког* (1994) и *Ово и оно* (1995).

⁸⁵ Видети више у: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, нав. дело, 247, 142.

⁸⁶ Mirjana Veselinović-Hofman, нав. дело, 21.

функционише као цитат, али који се, како смо утврдили, у звучној слици не афирмише као цитат или друга(чија) музика. Другим речима, инверзија Дебисијеве теме са почетка Максимовићевог *Прелида* има, ипак, јаче екстероцептивно дејство од 'оригинала' који се налази у коди. Управо на тој сасвим јединственој 'игри знаковима' почива снага ауторског писма Рајка Максимовића и његовог *Прелида за преподне једног фауна*.

ЛИТЕРАТУРА:

- Агаву, Кофи, „Игра знаковима: семиотичка интерпретација класичне музике” (прев. Ивана Јанковић), *Музички талас*, 30–31, 2002, 120–134.
- Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.
- Вуксановић, Ивана, „Комуникација као императив стварања: разговор са Рајком Максимовићем”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 6, 1995, 5–15.
- Debussy, Claude, *Syrinx for Flute Solo* [score], München, G. Henle Verlag, 1994.
- Debussy, Claude, *Three Great Orchestral Works in Full Score: Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La Mer* [score], Mineola, Dover Publications, 1983.
- Јевтић, Милош, *Говор музике: разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008.
- Максимовић, Рајко, *Прелид за преподне једног фауна* [програмски коментар], Београд, 1994, рукопис код аутора.
- Maksimović, Rajko, *Prélude à l'avant-midi d'un faune* [partitura], Beograd, izdanje autora, 2015.
- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (I)*, Београд, NM Libris, 2017.

- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (2) – аутобиографска сећања (1965–1989)*, Београд, ауторско самостално издање, 2001.
- Максимовић, Рајко, *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): 'Године које су појеле бубашвабе'*, Београд, NM Libris, 2018.
- Маринковић, Соња, „Максимовићева посвета Мокрањцу: *Руковет* за флауту, виолину и гудаче”, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 28, II/2006, 175–180.
- Masnikosa, Marija, “Application of Musical Semiotics in the Analysis and Interpretation of Postminimalist Work”, у: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5. Zbornik katedre za muzičku teoriju*, Београд, Факултет музичке уметности – Signature, 2008, 130–137.
- Masnikosa, Marija, *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010.
- Meyer, Leonard B., *Music, The Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од 'Змаја из Алке' до 'Заљубљеног фауна' (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.
- Поповић Млађеновић, Тијана, „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поезици Клода Дебисија”, у: Тијана Поповић Млађеновић и др. (уред.), *'Матерња мелодија' Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2021, 37–48.

- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, London and New York, Routledge, 2007.

Marija Tomić

‘PLAYING WITH SIGNS’: PRÉLUDE À L’AVANT-MIDI D’UN FAUNE (1994) BY RAJKO MAKSIMOVIĆ – ICON, INDEX AND/OR SYMBOL OF DEBUSSY’S MUSIC?

SUMMARY: The very title of the *Prélude à l’avant-midi d’un faune* for flute and string orchestra written in 1994 by Rajko Maksimović (1935) establishes the connection with Claude Debussy’s (1862–1918) orchestral work *Prélude à l’après-midi d’un faune*, premiered a hundred years earlier. The aim of this study is to discover the semantic level of Maksimović’s *Prélude*, by interpreting the type of musical references that refer to the work of the French composer, as well as by perceiving their ‘journey’ through the composition of our author. Up to this moment, various determinants have been used to explain this phenomenon, including “homage to Debussy”, “communication” with Debussy, “paraphrase”, “a sort of replica of the famous Debussy’s piece”, and “kind of a game”. In this paper, we will expound the manner of inscription of the “Debussy-like atmosphere” in the musical language of Maksimović’s *Prélude* from the point of view of musical semiotics, by making a specific synthesis of the Eero Tarasti’s analytical model, who formulates the postulates of his own analysis in relation to the Peirce’s categories of signs (icon, index, symbol) and, on the other hand, of the concept of the dual (extroversive and introversive) musical semiosis of V. Kofi Agawu, which grew, among other things, from the reflections of Roman Jakobson. It is, therefore, an analytical apparatus proposed by Marija Masnikosa, i.e., “integrative, musicological-semiotic analytical interpretation” suitable for the understanding of postminimalist and – in a broader sense – “postmodern specifically musical intertextuality”.

KEYWORDS: *Prélude à l'avant-midi d'un faune* by Rajko Maksimović, *Prélude à l'après-midi d'un faune* by Claude Debussy, musical semiotics, icon, index, symbol, exteroceptive and interoceptive signs, extroversive and introversive musical semiosis.