

GÂNDIREA CREATOARE ȘI ESTETICĂ A LUI
CLAUDE DEBUSSY
Autor: Gabriel Bulancea

Tehnoredactare blsbls

CUPRINS

Capitolul I

Caractere generale ale artei impresioniste	8
1. Repere istorice	9
2. Obiectul artei impresioniste	10
3. Semnificația termenului <i>impresie</i>	12
3.1. Impresie, senzație și percepție	12
3.2. Impresie și intuiție	13
3.3. Impresie și expresie	14
4. Originea termenului <i>impresionism</i>	15
5. Semnificații ale termenului <i>impresionism</i>	19
6. Filosofia impresionismului.....	21
7. Estetica impresionismului	27
8. Psihologia impresionismului.....	31
9. Concluzii	34

Capitolul II

Priviri comparative.....	36
1. Impresionismul și neoimpresionismul	36
2. Impresionismul și simbolismul	37
2.1. Apariția și esența simbolismului.....	38
2.2. Afinități și distincții.....	40
3. Impresionismul și expresionismul.....	44
3.1. Izvoarele expresionismului	45
3.2. Afinități și distincții.....	49

Capitolul III

Simbolismul și impresionismul în diferite arte.....	53
1. Simbolismul în pictură	53
2. Simbolismul în muzică.....	54
3. Impresionismul în literatură	55
4. Impresionismul în sculptură.....	57
5. Impresionismul în muzică.....	58

Capitolul IV

Îndoilei privind apartenența lui Debussy la curentul impresionist	61
1. Începuturile creației muzicale debussyste	62
2. Atitudinea lui Claude Debussy față de <i>impresionismul</i> artei sale	63
3. Opinii privind impresionismul debussyst.....	65
3.1. În literatura și muzicologia străină	66
3.2. În literatura și muzicologia românească	74
4. Critică a ideii că stilul impresionist se limitează doar la arta picturală ...	77

5. Conexiuni și divergențe între gândirea lui Claude Debussy și estetica impresionistă sau simbolistă	78
Capitolul V	
<i>Muzică picturală sau pictură muzicală? Caracteristici generale ale artei lui Claude Debussy</i>	82
Capitolul VI	
Dimensiuni stilistice. retorica debussystă	91
1. Consonanțe diacronice și influențe impresioniste în arta lui Debussy	93
2. Timpul muzical	98
3. Tematismul lui Debussy.....	112
4. Armonia lui Debussy	124
4.1. Conceptul de funcționalitate.....	125
4.2. Metamorfoze armonice.....	127
Capitolul VII	
Estetica operei <i>Pelléas și Mélisande</i> (1893-1902)	141
1. Acțiunea operei Pelléas și Mélisande.....	143
2. Dramaturgia lui Maeterlinck	146
3. Conceptul de dramă muzicală wagneriană.....	148
4. Dramaturgia lui Claude Debussy	151
5. <i>Leitmotivul</i> wagnerian.....	156
6. <i>Leitmotivul</i> la Debussy.....	157
Capitolul VIII	
<i>parsifalul</i> lui Claude Debussy- <i>Martiriul Sfântului Sebastian</i> (1911)	164
1. <i>Legenda Misterului</i>	165
2. <i>Misticism și vizionarism</i> la Claude Debussy	166
Capitolul IX	
specificul programatismului în creația lui Claude Debussy	178
1. Premise ale programatismului.....	179
2. Nașterea programatismului modern	180
3. Surse programatice în creația lui Claude Debussy. Simboluri poetice..	184
3.1. Preludiu la <i>După-amiaza unui faun</i> (1892-1894).....	186
3.2. <i>Nocturnele</i> pentru orchestră (1897-1899).....	187
3.3. <i>Marea</i> (1903-1905)	188
3.4. <i>Imagini</i> pentru orchestră (1905-1912).....	190
3.5. <i>Suita Stampe</i> (1903), <i>Măști</i> (1904) și <i>Insula voioasă</i> (1904)	192
3.6. <i>Imagini I</i> (1904-1905) și <i>Imagini II</i> (1907) pentru pian	195
3.7. <i>Suita Colțul copiilor</i> (1906-1908)	198
3.8. <i>Preludiile pentru pian</i> , caietul I și II (1909-1910 și 1910-1912).....	200
3.9. Șase epigrafe antice (1914).....	215
Capitolul X	
Natura - cadru de desfășurare a peisajului interior	217

1. Pasul naturii în grațiile artei muzicale.....	218
2. Teoria Einfühlungului	220
3. Panteism.....	222
Capitolul XI	
Estetica filosofică sau Premizele unei gândiri filosofice	
la Claude Debussy.....	226
1. Intuiționismul lui Bergson și gândirea lui Claude Debussy	226
2. Criterii justificative	227
3. Afinități între bergsonism și debussysm la Lucian Blaga	231
4. Specificul gândirii lui Debussy și corelațiile lui	
cu filosofia bergsoniană, și nu numai... ..	234
4.1. Actul creator și contemplarea estetică	234
4.2. Timpul muzical și <i>durata pură</i>	237
4.3. Limbajul muzical și durata pură	238
4.4. Artă muzicală și celelalte arte.....	240
4.5. Intuiția estetică	243
4.6. Cunoașterea estetică	245
4.7. Conținut și formă muzicală	247
4.8. Categorii estetice	247
4.9. Raportul dintre muzica impresionistă și natură	251
Capitolul XII	
Estetica muzicală sau Debussy ca și critic	254
BIBLIOGRAFIE MUZICALĂ	267
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	271
PERIODICE.....	275
TEZE DE MASTERAT – TEZE DE DOCTORAT	278
ANEXA I	
Tabel cronologic cu creația muzicală a lui Claude Debussy	279
ANEXA II Lista cu articolele și scrisorile lui Claude Debussy	301
ANEXA III	
Tabel cronologic cu viața lui Claude Debussy	
în corelație cu câteva date mai însemnate din istoria muzicii	305

Prefață

Debussy demeure!, pentru a parafraza un titlu al lui Boulez privind-l pe Stravinski! Este uimitor ce persistență are încă în reprezentările noastre Claude Debussy. Și aceasta nu numai că i se potrivește ca un etalon al perenității, al duratei neștirbite, pe care chiar și numai simpla înșiruire, statistic privind lucrurile, a numelui Debussy în programele de concert sau în exegezele istoric-stilistice i-o asigură, ci și pentru că el, Claude Debussy, desparte manifest secolul romantismului de modernitate, marcând prin muzica sa, dacă nu și prin *impresionismul* acesteia, începuturile noului, căutat dincolo de orizonturile moștenite. În plus, pitorescul personajului încă predispune la comentarii (nu neapărat defavorabile) care fac, fără îndoială, din compozitorul francez un prototip al artistului independent ce va marca începutul modernității, ale avangardismului chiar. Deși știute toate aceste date și daturi ale lăsământului debussyst, este inutil a fi rememorate pentru a vedea unghiurile lor de abordare din partea acelor ce și le apropie și și le apropiază. Ei pot fi intelectuali de varii formații și, în primul rând muzicieni care au acces în diferite grade și la gândirea abstractă. Cazul din urmă este prin excelență caracteristic lui Gabriel Bulancea, de formație ghitarist, practician al instrumentului și angajat în predarea acestuia, dar care prin interesul față de subiectul ales și, posedând pe deasupra mijloacele teoretice necesare, întreprinde o atrăgătoare incursiune exegetică în universul de gândire muzicală și estetică a lui Claude Debussy.

Dând senzația de a se fi cantonat în cea mai comodă etichetare a operei debussyste ca aparținând impresionismului, autorul debutează cu o incursiune destul de vastă în sfera artistică în care curentul impresionist a apărut, și anume, acela al picturii. Considerații istorice, sociale, estetice, filosofice, chiar psihologice, se încrucișează în primul articol ca pentru a constitui fundalul primitor pentru o posibilă paralelă impresionistă în muzică. Dar lucrurile nu stau nici pe departe astfel, autorul neîncercând asemenea paralele, necăzând, așadar, în propria-i capcană... El pune în discuție de aceea apariția în momentul respectiv a unui curent cel puțin contemporan – simbolismul – ale cărui trăsături caută să le identifice în literatură dar și în artele plastice și chiar în muzică. Tabloul acestor aderări și pseudo-aderări ale artelor la cele două curente rămâne – pentru a ne păstra în atmosfera timpului – destul de *flou* pentru ca dezbateră cu privire la aderarea totală a gândirii artistice debussyste față de una dintre orientări de aici să înceapă. Considerând pictura, poezia și muzica arte ce „operează cu categorii estetice și cu sisteme semiotice distincte”, autorul nu exclude unele *analogii estetice* (inclusiv *analogiile spațiu-timp*)

dintre arte fie ele și neînrudite ontologic sau fenomenologic. Sub imboldul celor scrise de Lucian Blaga, autorul încearcă și reușește chiar o apropiere a gândirii debussyste de aceea a lui Henri Bergson, de intuiționismul celui de-al doilea. Hotărâtoare în clarificarea, atât de larg dezbătută astăzi, a dilemei impresionism – nonimpresionism în opera debussystă este, finalmente, raportul dintre muzica impresionistă și natură.

Autorul lucrării ne convinge – dincolo de imperativele gândirii estetice – de existența unei gândiri muzicale în sine, ce se aplică unei opere anume (lucrările de scenă, simfonice, dar și studiile și preludiile pentru pian) sau unui ansamblu de lucrări (cicluri) similare, vădind omogenitatea concepției tocmai tocmai pe aceste grupuri de lucrări, care rareori se repetă la alte grupuri. Antiromantic, pseudoimpresionist sau quasisimbolist, Debussy nu încearcă o direcție stilistică dominantă ci, cel mult, o coerență a unor principii grupate pe anume genuri căci, grație neconformismului său funciar el pare adesea neconform cu sine însuși.

Operele *mari* beneficiază de popasuri analitice prelungite, precum *Tristanul* debussyst – opera *Pelléas et Mélisande* – sau *Martiriul Sf. Sebastian*, numit aici *Parsifalul* debussyst, cu ale sale trăsături panteiste. Letmotivica, trăsăturile programatice ale operelor evocate, dar și acelea ale altor genuri sunt peste tot discutate. Cele din urmă sunt totuși caracteristice stilului său de *poet-muzician* (precum romanticii), căci descriptivismul lui se bazează pe sugestie, „pe tot ceea ce ar corespunde limbajului aluziv.”

Limbajul compozitorului francez este scrutat în varii ipostaze, fie ele pe un fond estetic generalizat, fie, mai ales, prin parcurgerea analitică a operei: timp muzical, tematism, armonie, funcționalitate, culoare etc.

Într-o încăleștare intelectuală continuă între idei consacrate (parțial acceptate) și *idei eretice*, datorate unor autori naționali și străini (este suficient să amintim aici dilemele privind impresionismul lui Debussy), pendulând între orizontul estetic și cel stilistic dar focalizând până la urmă viziunea asupra adevărului ultim – limbajul compozitorului -, autorul oferă astfel o panoramă seducătoare asupra celui ce a marcat trecerea spre modernitate. Seducătoare nu numai pentru cititorul avizat ci și pentru cel doritor să se inițieze! O socotesc de aceea o contribuție importantă a muzicologiei românești, nu tocmai săracă pe această linie directă (Constantin Brăiloiu, Romeo Alexandrescu, Constantin Bugeanu, Adrain Rațiu, Laura Vasiliu) dar și pe o linie de *ricoșeu* (Vasile Tomescu, Alfred Alessandrescu, Clemansa Firca) atunci când sunt puse în ecuație reflexele debussyste în compoziția autohtonă.

prof. univ. dr. Gheorghe Firca

Capitolul I

Caractere generale ale artei impresioniste

Impresionismul debutează în pictură ca un curent artistic care nu se extinde pe o arie temporală prea mare, însă ale cărui rezonanțe se vor resimți în cadrul fiecărui stil care i-a urmat. Noutatea lui constă în tendința din ce în ce mai accentuată de a se dezice de orice reprezentare fixată în realitate, de a abdica de la idealurile moștenite încă din Renaștere, ale cărui scopuri erau păstrarea unui raport de o anumită congruență între planul real și planul ideal-artistic.

Până la impresioniști se căuta adâncirea în realitate, perspectiva, tehnica modeleului, redarea clar-obscurului, realismul ancorat în introspecția modelului selectat. Toate acestea sunt câteva atribute care străbat Artă Occidentală de la Renaștere încoace. Pasul pe care-l face arta picturală a Renașterii față de cea a Evului Mediu este asemănat prin dimensiune și forță cu pasul sfârșitului de secol al XIX-lea, conturând o ruptură fără precedent a acestuia cu lumea moștenită a Renașterii.

Impresionismul este veriga ce leagă arta figurativă de cea non-figurativă, este pragul ce separă concretul de abstract, granița dintre tăria unei arte raționale și o artă instinctuală axată pe explorarea subconștientului. Mutația survine în urma deplasării centrului de greutate dinspre obiectiv spre subiectiv, ca preocupare a artistului de a reproduce nu obiectul pe care-l vede ci modul în care acesta este perceput, instalându-se în sfera de investigație a fenomenelor de conștiință. El remarcă faptul că realitatea este percepută ca printr-o oglindă, opera de artă fiind expresia contactului dintre planul lumii reale și planul lumii subiective. Impresionismul împinge analiza datelor sensibile cu o acuitate din ce în ce mai mare, ajungând astfel a da realității unele imagini uneori insolite, uimindu-i pe contemporani.

Artă impresionistă devine o artă a experienței individuale, o experiență filtrată de temperamentul artistului. Pictura impresionistă însemna astfel o nouă explozie în numele originalității, ce urmărea înghetarea acelor tresăriri ale sufletului de artist în fața naturii, a aspectelor exterioare. Scopul era să redea prospețimea emoției, naturalețea și frăgezimea ei eliberată de povara rațiunii, de semnificațiile acumulate ca experiență de viață. Se încerca o reîntoarcere la starea originară de sugestivă mirare în fața realității, indiferent de perspectiva pe care aceasta putea să o ofere. Reacția cvasireflexă de adeziune subiectivă și imprimarea acesteia pe pânză necesita un mare grad de virtuozitate tehnică. Pictorul devine asemenea unui aparat de fotografiat care surprinde instantanee

ale realității fără să urmărească însă copierea ei. El încearcă să transpună, de fapt, imaginea care s-a format pe retină înainte ca aceasta să fie prelucrată și corectată de analizatorii cortexului. El este preocupat de surprinderea ecoului afectiv, a emoției diafane înaintea oricărui act reflexiv care i-ar putea dăuna.

1. Repere istorice

Impresionismul își are ca punct de plecare arta lui Courbet, fără a se regăsi ca tehnică în aceasta. Realismul lui Courbet și concepțiile sale despre artă vor favoriza o stare de emulație și efervescentă spirituală în rândul unor tineri pictori care vor deveni mai târziu partizanii impresionismului.

Nu este neglijabil faptul că pictorii impresionisti au proclamat întotdeauna admirația lor pentru arta unui Delacroix, unui Constable, unui Turner sau a unui Watteau, de la care au preluat predilecția pentru culoare. La aceștia apar primele redări cețoase și difuze ale realității, preocuparea pentru modul în care lumina se mulează pe forme, fapt ce ducea la realizarea unor imagini neclare. Această tehnică avea să fie cultivată și dezvoltată până în aspectele ei de maximă înflorire de către pictorii impresionisti și postimpresioniști.

Totodată, expozițiile de artă orientală, cu acele stampe japoneze care vor constitui o veritabilă sursă de înnoire a procedeele picturale, nu numai sub raport tehnic - predilecția pentru tușe deschise - dar și sub raport tematic prin extinderea subiectelor inspiratoare la orice colț din realitate, vor crea premisele unei arte specific franceze.

Anii 1860-1865 vor marca cristalizarea artei impresioniste, deși atunci nu se numea încă așa. În special, expoziția din 1863 va determina o reacție dură din partea reprezentanților artei academice, când va fi refuzat un mare număr de tablouri marcate de vădite accente inovatoare. Împăratul Napoleon a îngăduit acestor *refuzați* să expună lucrările lor într-o sală care se găsea din întâmplare tocmai în fața Salonului oficial. Și astfel, la 1863, se constituie grupul refuzaților din care mai târziu se vor alege impresionistii și alți câțiva, de mai mică valoare. Această reacție din partea împăratului va impresiona comisia care va respinge mai puține lucrări la expoziția organizată anul următor.

Claude Monet este numele de care se leagă cel mai mult apariția acestei mișcări. Pasionat de pictură, acesta intră la 1863 în atelierul unui artist celebru pe atunci, Gleyre, unde îi va cunoaște pe Bazille, Sisley și Renoir, toți trei nume însemnate printre impresionistii de mai târziu. O strânsă prietenie se naște între ei. Plictisiți de teoriile și predicile lui Gleyre, reprezentantul picturii academice, ei îl părăsesc și începe fiecare să lucreze pentru sine, fără a rupe legătura dintre ei.

Prietenia cu Edouard Manet, bazată pe o profundă afinitate între cei doi, coincide cu momentul în care Claude Monet era preocupat de formularea teoriilor care vor sta la baza impresionismului. Acestea vor gravita în jurul a trei puncte esențiale: *plenerismul, diviziunea tonului și coloritul clar*.

Plenerismul se referă la modalitatea nouă, specifică impresionistilor, de a picta un tablou numai în aer liber, fapt care prilejuia contactul cu lumina naturală și a nuanțelor ei schimbătoare. Practica exista și înainte dar niciodată ea nu fusese aplicată în mod exclusiv. De regulă tabloul era început în cadrul naturii, însă el era finalizat la lumina rece și impersonală a atelierului.

Diviziunea tonului are în vedere o degradare fină a aceluiași ton, degradare destinată să sugereze volume și reliefuri, să dea impresia celei de-a treia dimensiuni. Perspectiva nu mai are un statut geometric ci izvorăște din necesități coloristice.

Coloritul clar sau tușele pure se referă la tehnica de a întrebuința numai culori deschise. Acestea nu mai sunt combinate pe paletă ci prin juxtapunerea pe pânză a tușelor celor mai pure posibil astfel încât rezultă un amestec *optic*.

Anul 1874 reprezintă data oficială de naștere a impresionismului. În acest an, fotografii Félix Nadar găzduiește în propriul studio parizian o expoziție de pictură organizată de Degas, în care își vor expune lucrări Claude Monet, Guillaumin, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissaro, Paul Cézanne. Cu tabloul său, *Impresie, răsărit de soare*, Monet furnizează unui critic, Louis Leroy, cuvântul cheie pentru articolul său defavorabil intitulat *Expoziția impresionistilor*. Numele unei tendințe artistice, care devenise determinantă în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se născuse.

2. Obiectul artei impresioniste

Arta impresionistă transformă lumina în obiect de investigație științifică, ea perpetuează tehnicile de cercetare specifice realismului și naturalismului și le aplică unui obiect lipsit de materialitate. Ea are în vedere nu lumina clar-obscurului și nici lumina din atelier, ci lumina caracteristică unui anumit moment al zilei, o lumină care condensează în sine impresia, instantaneitatea momentului, nuanțele ei care determină anumite tonalități afective.

Lumina reprezintă ultimul obiect pe care o mentalitate pozitivistă ar mai fi putut să-l ia sub observație. Dincolo de pragul luminii se află teritoriul insondabilului, al speculației, al metafizicii. Arta impresionistă avea să cucerească ultima redută a realității fizice, cea care face posibil vizibilul. La fel cum spiritul științific va diseca orice componentă a realului, în speranța că doar

pătrunzând în profunzime va surprinde esența fenomenului, în același mod vor proceda și pictorii impresionisti. Ei vor abuza de *materialitatea* luminii, transformând-o într-un simplu obiect, lipsit de orice realitate spirituală. Este atitudinea anatomistului care disecând corpul unui organism speră să găsească în interiorul lui sediul sufletului. Procedând în felul acesta, prin violarea intimității materiei, este alungat tocmai principiul care o însuflețește.

Lumina este cea care compune materia, ea este lumea obiectivă pentru artistul impresionist. Conștiința artistului este absorbită de răsunetul luminii, conștiința se opacizează, se aplatizează pentru a surprinde mai bine fluctuațiile ei.

În arta impresionistă lumina nu mai este lumină încreată ci devine un soi de materie organică, un organism care se descompune și care dă impresia vieții sub chipul fals al reflectărilor coloristice, un fel de bolboroseală picturală. Pictorul impresionist este amăgit de ideea libertății. El este constrâns să evadeze din sine, el devine prizonierul propriei sale exteriorități, el este azvârlit undeva în afara periferiei sale, pragul dintre subiect și obiect căpătând tot mai pronunțat aspectul dur al oglinzii. El crede că se investighează pe sine din interior, în realitate situându-se cumva în afara granițelor sale.

Există un lucru extrem de interesant în arta impresionistă. Faptul că tablourile ne trimit cu gândul că ele au fost neterminate tocmai în ideea de a fixa o impresie. În felul acesta, este inserată subtil tema că arta este un univers semantic deschis, în care actul privirii vine să constituie forma lui. Pictorul nu perfecționează ceea ce vede, ci fuge chiar și de simplul act al vederii, rezumându-se la ceea ce el zărește cu ochii întredeschiși. Lumea înconjurătoare este opera unui creator care a refuzat orice retuș, fapt care se regăsește și în tablourile impresioniste. Ideea hegeliană conform căreia arta ar trebui să corecteze frumosul natural pare să fie infirmată de arta impresionistă. Dimpotrivă, arta impresionistă perpetuează imperfecțiunea lumii fizice plecând de la faptul că orice intervenție din partea artistului produce un frumos fals, artificial. Misterul frumuseții naturii este perpetuat în arta impresionistă dominată de ideea de creație neterminată la care perfecțiunea răzbate mai degrabă din ansamblul tabloului decât din retușarea fiecărei componentă în parte. Tocmai această imprecizie, voit cultivată, transformă întregul tablou într-un simbol al căutării, al neliniștii umane care transformă materia, în speță lumina, într-un obiect de studiu care să permită aflarea adevărului. Lumina devine resortul care declanșează trăirea emoțiilor pure, fără să fie implicată conștiința în totalitatea ei. Dimpotrivă, conștiința este *pusă între paranteze*, se face abstracție de ea datorită excesului de convențional ce o caracterizează. De aceea, pictorul impresionist este mai degrabă atras de lumea inconștientului, de tot ceea ce apare ca reacție spontană, neprefăcută și nemodificată în fața

realității. Lumina excită difuz conștiința și lasă să se întrevadă, ca-ntr-o privire fugară deasupra prăpastiei, abisul căscat la marginea ei.

3. Semnificația termenului *impresie*

Impresia este o noțiune destul de înșelătoare. Ea reprezintă cel mai superficial mod de a cunoaște lumea întrucât este reacția imediată a simțurilor în contact cu stimulii din exterior. În fine, ea nu există ca realitate de sine stătătoare, ea nu poate fi despărțită de tot ceea ce se adaugă pe parcursul înaintării omului în vârstă ca experiență de viață, cunoștințe, convingeri, obiceiuri, sentimente. De aceea, se discută despre ea la modul ideal. Doar la copiii de vârstă foarte mică se poate vorbi de impresii pure. La un adult, acestea nu există. În arta impresionistă, impresia reprezintă temelia întregii cunoașteri, ea refuză orice tip de cunoaștere categorială.

Impresia reprezintă ecoul afectiv pe care-l trezește în suflet o imagine, reală sau nu, prezentă sau trecută, definită uneori și ca tonalitate sau ambianță. Impresiei îi lipsește scopul care direcționează activitatea individului, ea seduce și constrânge prin sine însăși. Totodată, ea este lipsită de tărie, profunzime și durată. Ea viețuiește în multiplicitatea conștiinței, se leagă ușor de alte impresii, determină nașterea altor impresii, substituind imediat impresia trecută pentru a se lăsa devorată de impresia viitoare. Ea închide un întreg univers în sine și făurește cu aceeași dezinvoltură alte lumi a căror caracteristică esențială este inaccesibilul. Ea nu se lasă comunicată, ea nu se repetă niciodată însă poate renaște într-o infinitate de alte feluri. Impresia nu se identifică nicicând cu alta însă se aseamănă cu toate celelalte care o precedă sau urmează. Impresia modulează pe frontispiciul sufletului uman diverse tonalități afective, nuanțe locale care imprimă sufletului starea de beatitudine. Poate semăna cu fericirea și nefericirea în același timp, ea diluează granița dintre adevăr și falsitate, dintre moral și imoral, real și imaginar. Ea se manifestă la nivel creator într-un flux perpetuu de trăiri. Ea trăiește în nedefinit.

3.1. Impresie, senzație și percepție

Senzațiile și percepțiile reprezintă suportul cunoașterii, cele care inițiază cunoașterea la nivel periferic. Fără senzații și percepții cunoașterea noastră ar fi oarbă, la fel cum fără idei ea ar fi goală. Impresia este legată de senzații și percepții însă tendința ei este de a rupe unitatea percepției umane și de a o transforma într-o sumă de senzații, fără să mai fie posibilă sinteza lor. Caracterul difuz al ei pleacă din refuzul de a conferi substanță lumii înconjurătoare, ea este percepție lipsită de obiect sau obiect lipsit de

materialitate. Unitatea de ansamblu se pierde, percepția concentrându-se pe detaliu. Este ca și cum aș privi din diverse unghiuri același obiect și, întrucât îl receptez de fiecare dată altfel, deduc faptul că ar fi vorba de diverse obiecte. Imaginea percepută este una fragmentată. Impresia radiază difuz în conștiință de aceea ea transformă cunoașterea într-o sumă de senzații fără legătură între ele. Impresia înseamnă până la urmă afectivitate umană captivată de senzații, debarasată de orice tip de subordonare intelectualistă. De aceea, impresia este suprapusă uneori, ca și definiție, senzației sau percepției. În fond, ea reprezintă o trăire afectivă lipsită de contur, o reacție cvasiorganică strâns legată de interacțiunea imediată dintre subiect și lume, tradusă de facultatea senzorial-fiziologică a organismului. În felul acesta, este derogată orice activitate a spiritului pentru a lăsa loc evanescentului, a plutirii în vag. Memoria dispare. Revenind asupra aceluiași detaliu l-am percepe altfel și l-am numi ca fiind altceva. Spiritul uman devine pasivitate, de aceea el va percepe materia ca fiind lipsită de formă. El va recepta lumea asemenea suprafeței întinse a unui lac care se lasă atins de căderea picăturilor de ploaie sau mângâiat de lumina tăcută a stelelor fără să dea naștere conceptului de ploaie sau boltă cerească.

Arta impresionistă este o artă a senzorialului, o artă descătușată de operațiile pe care le derulează gândirea cum ar fi analiza, sinteza, abstractizarea, generalizarea, comparația etc. În felul acesta, artistul impresionist adoptă atitudinea copilului care nu posedă toate aceste facultăți pentru a cunoaște lumea, el caută în plan artistic puritatea și inocența acestuia. Este știut faptul că, încă de la o vârstă fragedă, copilul manifestă predilecție pentru culorile deschise, luminoase, înaintea altor culori, or, toate aceste culori sunt preferate și în arta popoarelor primitive rămase la nivelul naiv-infantil de percepere a lumii. De aici survine fascinația lor pentru arta orientală ce avea să fie expusă la Paris în 1889 și 1890, expoziție ce va determina un puternic răsunet în arta occidentală printr-o reîntoarcere la primitivism.

3.2. Impresie și intuiție

Intuiția presupune deja intervenția activității spirituale, este cea care pune ordine și dă naștere imaginilor și reprezentărilor noastre. Prin intuiție, materia își recapătă corporalitatea, duritatea, forma, ea smulge lumea din ceața senzațiilor. Astfel, și impresiile tind să se transforme în realități palpabile. Percepția devine în acest caz sinteză, adică intuiție sau activitate a spiritului. Există, bineînțeles, mai multe feluri de intuiție, o intuiție fizică, o intuiție intelectuală, o intuiție estetică, o intuiție filosofică etc. În cadrul acestor tipuri de intuiții, impresiile se transformă în stări afective bine conturate, în pasiuni și sentimente, primele fiind o pornire a apetitului senzitiv, o risipire necontrolată a ființei afective, o descătușare a voinței oarbe, în timp ce sentimentele presupun

o mișcare volitivă în sensul obținerii unui control de natură rațională care stăvilește tendința de dezintegrare interioară. Una izbucnește asemenea unui foc de artificii care, preț de câteva clipe acoperă întreaga boltă cerească într-o cascadă de lumini și culori, cealaltă arde nestăvilită și smerită asemenea unei flăcări de candelă ce-și mistuie în tăcere uleiul. Din acest motiv sentimentele sunt mai puțin impetuoase decât pasiunile. La om, pasiunile și sentimentele se întrepătrund, se amestecă în doze diferite, doar lucrul voinței și al harului putând transforma pasiunile în sentimente nobile.

De aceea, intuiției îi sunt străine într-o oarecare măsură impresiile. Impresiile nu mai sunt un factor determinant și dominant al vieții afective umane. Ele se pot regăsi într-o pondere mult mai mică, fie în cazul pasiunilor, fie în cazul sentimentelor. Impresiile stagnează în întunecata regiune a psihicului în timp ce pasiunile și sentimentele câștigă prin intuiție limpezimea spiritului contemplator.

3.3. Impresie și expresie

Prin expresie omul se făurește pe sine. De aceea, se impune din start o precizare privind distincția dintre *expresie* și *expresiv*. Expresivitatea reprezintă una din calitățile artei care, folosindu-se de parametri de opțiune subiectivă, reușește să redea un fond emoțional de o anumită coloratură artistică. Expresia reprezintă însă o sinteză superioară, care implică la cel mai înalt nivel facultatea creatoare a omului, puterea lui de a imagina lucruri noi, scoase din rânduiala firească a lumii, dar care vin să o completeze pe aceasta. Expresia înseamnă a da formă gândurilor și ideilor interioare, a exprima simțămintele proprii într-o manieră mai mult sau mai puțin nouă. Ea include sensul mai restrâns al expresiei verbale.

Din acest punct de vedere, arta în totalitatea manifestărilor stilistice rămâne preocupată să redea cât mai fidel expresia propriei sale interiorități. Distincția dintre arta impresionistă și arta expresionistă, pe care o vom dezbate mai târziu, rămâne una la nivelul conținutului subiectiv, a tematicii, a metodelor de care artistul se folosește pentru a face să răsară expresii distincte.

Chiar dacă și arta impresionistă ca și cea expresionistă urmăresc riguros obținerea unei anumite expresii sau forme, materia psihică din care își au originea cele două stiluri este distinctă. Expresia fără impresie nu poate exista. Totodată ea este o prelungire la alte cote a impresiei. Ea se clădește pe impresii însă refuză să se mențină la nivelul lor. Expresia înseamnă trăirea la altitudini maxime riscând deseori prostul gust, ridicolul sau întrebuintarea urâtului pentru a accentua caracterul ei. Impresia urmărește pacificarea iluziilor în timp ce expresia pune în poziție de polaritate orice certitudine.

4. Originea termenului *impresionism*

Am amintit mai devreme împrejurarea în care apare termenul de *impresionism*, termen care avea să denumească mișcarea artistică inițiată de grupul de pictori care au expus în studioul parizian al fotografului Nadar, la data de 15 aprilie 1874. O preocupare din partea lor, pentru a defini printr-un termen sintetic orientarea acestui grup, a existat și înainte de expoziție. Mai mult, sunt conștienți că numai o parte dintre cei care au expus corespund noilor viziuni estetice, și că, expunând numai într-o variantă restrânsă, vor reuși să se afirme ca un grup unitar din care să reiasă bine specificul căutărilor lor. În final, din motive financiare, vor expune în jur de treizeci de pictori.

Desigur, au existat niște încercări de a denumi acest grup. Degas va propune, ca denumire a grupului, *La Capucin*, și să aibă drept emblemă această floare pe afișele care anunțau expoziția. Se pare că a fost singura tentativă, refuzată de altfel. În cele din urmă s-au hotărât ca grupul să expună pur și simplu sub numele de *Societatea anonimă cooperatistă a artiștilor pictori, sculptori, gravori...etc.*

Interesant este și modul în care este denumit tabloul care va furniza numele întregului grup. Se pare că Monet nu prea avea chemare în a da vreo denumire picturilor sale, fapt care va determina o reacție din partea fratelui lui Renoir, Edmond, însărcinat cu tipărirea catalogului. Acesta îl sfătuiește să modifice unele nume, care sunau destul de monoton. Drept urmare, Monet îi răspunde calm să pună numele de *Impresie*, la unul din tablourile sale. Intenția lui a fost să picteze soarele prin ceață văzut de la fereastra camerei sale din orașul *Le Havre*, tablou pictat în două versiuni, în 1872.

Criticii erau cumva puși în temă cu *ciudățeniile* estetice ale acestui grup. De aceea reacțiile unora, în momentul expoziției, au fost să nu-i bage în seamă. Alții, în schimb, au ripostat extrem de sever și vehement. Este și cazul lui Louis Leroy, care, zece zile mai târziu după începerea expoziției, adică pe data de 25 aprilie, va publica în *Le Charivari* un articol intitulat *Expoziția impresioniștilor*. John Rewald afirmă că acest articol rezumă atât atitudinea autorului său cât și pe cea a publicului. Este un articol ce denotă talent literar, surprinzând extrem de bine derularea unor reacții afective contradictorii prin care sunt dezvăluite unele caracteristici ale artei impresioniste. Sentimentele trăite de Joseph Vincent, însoțitorul celui care a scris articolul, evoluează de la o relativă adeziune amestecată cu compasiunea remarcării anumitor lipsuri la pictorii respectivi până la dezicere totală, șoc și respingere a ceea ce vede, ironizează prefăcându-se admirator al artei lor, pentru ca în final să simuleze nebunia, care, ușor, ușor, simte cum pune stăpânire pe cugetul său. Articolul ilustrează talent în surprinderea elementelor comice ale întâmplării, dar și

atitudinea autorului față de arta pe care inconștient avea să o definească ca fiind *impresionistă*:

„Oh! Cât de grea a fost ziua când m-am hazardat să merg la prima expoziție din boulevard des Capucines, în tovărășia d-ului Joseph Vincent, peisagist, elev al lui Bertin, medaliat și decorat sub mai multe guverne! Imprudentul pictor venise aici cu toată nevinovăția; se aștepta să vadă pictură, așa cum se vede peste tot, și bună și proastă, mai mult proastă decât bună, dar nu din cea care să atenteze la bunele moravuri artistice, la cultul formei și la respectul marilor maestri. – Ah! Forma! Ah! Marii maestri! Nu mai avem nevoie de ei, dragul meu. Am schimbat toate astea.

Intrând în prima sală, Joseph Vincent capătă o primă lovitură văzând *Dansatoarea* d-nului Renoir.

Ce păcat, îmi spune el, că pictorul, care are un oarecare simț al culorii, nu desenează mai bine: picioarele dansatoarei sunt la fel de neconturate ca și voalul fustei.

Cred că sunteți aspru cu el, îi răspund, desenul este, dimpotrivă, foarte riguros.

Elevul lui Bertin, crezând că sunt ironic, se mulțumește să ridice din umeri, fără să-și dea osteneala să-mi răspundă. Atunci, pe nesimțite, cu aerul cel mai nevinovat, îl duc în fața tabloului *Câmp arat* de d-l Pissarro. La vederea acestui peisaj formidabil, bietul om crede că lentilele de la ochelari i s-au împâclit. Le șterge cu grijă și le pune din nou pe nas:

Pentru Dumnezeu! exclamă el, dar ce mai e și asta?

Doar vedeți... urme de zăpadă pe niște brazde săpate adânc.

Astea-s brazde, asta-i zăpadă?... Dar nu sunt decât niște răzuiri de pe paletă puse uniform pe o bucată de pânză murdară. N-are nici cap nici coadă, nici parte de sus nici parte de jos, nici față nici spate.

Poate... dar fixează o impresie.

Ciudată impresie! Oh!... și asta ce mai este?

O *Livadă* de d-nul Sisley. Priviți copăcelul din dreapta; e pictat în culori vesele; dar impresia...

Lasă-mă în pace cu impresia d-tale!... Tabloul ăsta nu-i nici terminat și nici n-o să mai fie vreodată. Dar iată o *Vedere din Melun*, de d-nul Rouart. Nu găsești că umbra din primul plan este de-a dreptul caraghioasă?

Ceea ce vă șochează este vibrația tonului.

Spune tonul mângălit și te voi înțelege mai bine. Ah! Corot, Corot, câte crime se săvârșesc în numele tău! Tu ești cel care ai instaurat moda acestui fel neglijent de a picta, moda acestor frotuiuri, a acestor culori improșcate, în fața cărora amatorul de artă a protestat timp de treizeci de ani și pe care nu le-a acceptat decât constrâns și forțat de calma ta încăpățănare. Încă o dată, picătura de apă a străpuns stânca!

Bietul om bătea câmpul astfel, pe un ton destul de liniștit, și nimic nu mă putea face să prevăd accidentul supărător care avea să rezulte din vizita sa la această expoziție. A suportat astfel fără să se înfurie prea tare până și tabloul *Corăbii de pescuit ieșind din port*, de d-l Claude Monet; poate fiindcă l-am smuls din această primejdioasă contemplare înainte ca micile personaje nocive din primul plan să-și fi produs efectul. Din nenorocire, am făcut imprudența să-l las prea mult timp în fața tabloului *Boulevard des Capucines* de același pictor.

Ah! Ah! Ricanează el în chip de Mefisto, iată un tablou cât se poate de reușit!... Asta zic și eu *impresie*... Vrei numai să-mi spui ce reprezintă aceste nenumărate pete negre din partea de jos a tabloului?

Sunt cei ce se plimbă, îi răspund.

Deci când mă plimb pe boulevard de Capucines, semăn cu ăștia?... La dracu! Îți bați joc de mine!

Vă asigur, domnule Vincent...

Dar aceste pete au fost obținute prin procedeul folosit la văruiul ghizdurilor de fântâni: pleosc, pleosc! Și tot așa la nimereală! Dar e nemaipomenit, înspăimântător! O să fac apoplexie, cu siguranță!

Am încercat să-l calmez arătându-i *Canalul Saint-Denis* de d-l Lépin și *La Butte Montmartre* de d-l Ottin, amândouă în tonuri destul de delicate; dar soarta mi-a fost potrivnică: *Verzele* d-lui Pissarro l-au oprit din drum și, din roșu, a devenit stacojiu.

Ceea ce vedeți sunt niște verze, i-am spus, cu o voce blândă și convingătoare.

Doamne! Ce caricaturi!... Jur să nu mai mănânc varză toată viața!

Și totuși, nu e vina lor dacă pictorul...

Taci!... sau făc moarte de om!

Dar în clipa următoare, zărind *Casa spânzuratului*, de d-nul Paul Cézanne, îl aud cum scoate un strigăt puternic. Straturile groase de culoare folosite de autorul acestei mici bijuterii au desăvârșit opera începută de *Boulevard des Capucines*; domnul Vincent începu să delireze.

La început nebunia sa a fost destul de blândă. Adoptând punctul de vedere al impresioniștilor, nu mai contenea cu laudele.

Boudin are talent, îmi spune, în fața unei plaje pictate de acest artist, dar de ce își pigulește astfel marinele ?

Ah ! considerați că pictura lui e prea făcută ?

Fără îndoială. Vorbește-mi de d-șoara Morisot! Această tânără persoană nu-și pierde timpul reproducând o seamă de amănunte de prisos. Când are de pictat o mână, trage cu penelul tot atâtea linii câte degete, și treaba e gata. Nătărăii care caută nod în papură în legătură cu o mână nu înțeleg nimic din arta impresiei și marele Manet i-ar arunca din Republica sa.

Deci d-nul Renoir e pe drumul cel bun; nu afli nimic de prisos în tabloul său *Secerătorii*. Aș îndrăzni chiar să spun că personajele sale...

Sunt chiar prea studiate.

Ah! Domnule Vincent!... Priviți aceste trei tușe de culoare care par să reprezinte un om în lanul de grâu.

Două sunt în plus; una singură ar fi fost de ajuns.

Am tras cu coada ochiului înspre elevul lui Bertin: fața sa devenea de un roșu închis. Catastrofa mi se părea de neînălțurat, și iată că ultima lovitură urma să-i fie dată de d-nul Monet.

Ah! Iată-l, iată-l! Îl aud strigând în fața tabloului cu nr. 98. Îl recunosc, e favoritul lui nenea Vincent! Ce reprezintă acest tablou? Uită-te în catalog.

Impresie, Răsărit de soare.

Impresie, da, eram sigur, chiar îmi spuneam că, de vreme ce sunt impresionat, trebuie să existe pe undeva o impresie... și câtă libertate, câtă dezinvoltură în maniera de lucru! Hârtia colorată în stare embrionară este încă mai lucrată decât această marină!

Zadarnic caut eu să-i trezesc la viață judecata pe trei sferturi moartă... oribilul îl atrăgea. *Spălătoreasa*, atât de murdară, a d-lui Degas, îl face să scoată strigăte de admirație. Sisley însuși îi pare dulceag și prețios. Pentru a nu-i contraria mania și de frică să nu-l enervez am început să caut ceea ce era acceptabil într-un *tablou de impresie* și a trebuit să recunosc, fără prea mare greutate, că pâinea, strugurii și scaunul din *Dejunul* de d-nul Monet, erau lucruri bine pictate. Dar el a respins aceste concesii.

Nu, nu! Îl aud strigând, Monet e mai slab aici. Sacrifică pe altarul falșilor zei ai lui Meissonier. E prea făcut, prea făcut, prea făcut!... Vorbește-mi mai bine de *Moderna Olympia*.

Vai! Dacă ați vedea-o! E o femeie îndoită de mijloc, alături de o negresă care-i ridică de pe trup ultimul voal, pentru a o arăta în toată urâtenia ei privirilor fermecate ale unei momâi brune. Vă amintiți de *Olympia* d-lui Manet? Ei bine, era o capodoperă în ceea ce privește desenul, corectitudinea, finisarea, în comparație cu cea a d-lui Cézanne.

Asta a fost picătura care a făcut să se reverse paharul. Judecata clasică a bietului domn Vincent, atacat din prea multe părți deodată, s-a smintit cu desăvârșire. Îl văd oprindu-se în fața gardianului care păzește toate aceste comori și, luându-l drept un portret, începe să-i facă o critică foarte severă:

Iată un portret cât se poate de prost, îmi spune el ridicând din umeri. E văzut din față, are doi ochi... și un nas... și o gură! ...Un impresionist nici nu s-ar fi gândit să redea asemenea detalii. Cu toate aceste amănunte inutile din această figură, Monet ar fi pictat douăzeci de gardieni!

Vă rog să circulați, îi spune *portretul*.

Îl auzi? Nu-i lipsește nici glasul! Cred că belferului care l-a pigulit i-a trebuit mult timp ca să-l facă!

Și ca să dea esteticii sale toată greutatea necesară, bietul domn Vincent începu să danseze dansul scalpului în fața gardianului buimăcit, strigând cu o voce sugrumată:

- Eu sunt impresia care merge, cuțitul de pus culoare răzbunător, tabloul *Boulevard de Capucines* de Monet; sunt *Casa spânzuratului* și *Moderna Olympia* de d-nul Cézanne! Ah! Ah! Ah!”¹

5. Semnificații ale termenului *impresionism*

Inițial, termenul de *impresionism* capătă o nuanță peiorativă. Acesta era utilizat de critici cu scopul de a lua în derâdere o artă care, pentru prima dată de la Renaștere încoace, inova substanțial mijloacele picturale de expresie. Astfel, ei căutau să minimalizeze importanța acestei tendințe și să o denunțe opiniei publice sub acest nume. Pentru critici, noua mișcare nu însemna decât dorința promotorilor ei de a *face impresie*, de a-și asigura un loc printre celebritățile artistice apelând la denaturarea mijloacelor tehnice și formale. La cea de a doua expoziție, un alt critic, Albert Wolff, semnează în *Le Figaro* un articol în care îi numește „nenorociți, atinși de nebunia ambiției (...) ce se intitulează *intransigenții*, *impresioniștii*, care iau pânzele, vopseauă și pensulele, aruncă la întâmplare câteva culori și semnează tabloul.”²

Această idee prezumtivă camufla de fapt starea de impas în care se afla arta academică și neputința celor care o cultivau de a o urni din această situație, stare cauzată de sărăcia lor spirituală care îi determina să facă apel la tot felul de reguli și canoane ce nu-și mai aveau originea în sentimentele resimțite ca trăire vie și neprefăcută în actul creației. Încremenirea în convenție și rutină, arta în care prima normativul era singurul lucru pentru care pledau. Din această cauză, pictorii desemnați cu calificativul de *impresioniști* vor îmbrățișa termenul ca o modalitate de a sfida îngustimea unor astfel de concepții. Umorul și nu spiritul polemic ajută rațiunea să planeze peste situațiile conflictuale. Intuiția lor rămâne netulburată și capabilă să preia un termen care își revelează întreaga eficacitate poate involuntară în semnificația fundamentală de a ști să culegi din zbor *impresiile* pe care viața cotidiană le oferă inimii și sensibilității. Era o manieră de a se raporta la aspectul schimbător al lucrurilor, de a se lăsa preocupați nu de esența lucrurilor, așa cum obișnuise să facă arta până atunci, ci de a prefera să se redea aparența lor.

¹ apud John Rewald, *Istoria impresionismului*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 237-242.

² Jacek Debicki; Jean-Francois Favre; Dietrich Grünevald; Antonio Filipe Pimentel, *Istoria artei - pictură, sculptură, arhitectură*, trad. Corina Stancu, Ed. Enciclopedia Rao, București, 1998, p. 221.

În plan subiectiv, această schimbare de atitudine desemna o emoție vagă al cărei spectru se transforma continuu în funcție de împrejurările pe care i le oferea realitatea. Pictorul reușea să transpună pe pânză această impresie fugară rezultată în urma contactului cu aspectele cotidiene, aparent nesemnificative, care intrau în câmpul de observație al acestuia. Impresionismul are avantajul de a semnaliza importantul raport cu fotografia, cu placa *impresionată* de lumină pe care se fixează imaginea. „Cuvântul a rămas, și are o anumită proprietate terminologică, denotând incompletul, neterminatul, o chestiune de moment, un act vizual instantaneu, o senzație mai curând decât o percepție.”³ Desigur, impresia este o reacție imediată a sensibilității noastre în fața realității, o emoție care se amestecă cu senzațiile și reprezentările noastre, indefinibilă și fin fluctuantă, al cărei aspect calitativ se transformă în mod continuu, fără a atinge vreodată valori maxime. Ea se menține în perimetrul cotelor descătuseate de orice balast estetic, profunzimea ei este asemănătoare cu imaginea bolții înstelate reflectată pe oglinda unui lac liniștit, imagine care nu ne revelează niciodată adâncimea lui, ci doar ne lasă să o întrezărim. Ar fi greșit de aceea să restrângem definiția impresiei doar la o emoție de suprafață, superficială și lipsită de orice determinare estetică. Urmărind redarea impresiei, se deschid porțile manifestării inconștientului în artă, este certificată activarea unei arte de esență irațională care țâșnește din indeterminarea impulsului de moment. „Cu impresionismul începe într-un fel marea aventură a artei spre abisurile hazardului.”⁴

Apariția mișcării impresioniste a declanșat reacții contradictorii în rândul iubitorilor de artă, părerile lor fiind împărțite. „Tot ceea ce era nou, tot ceea ce era neașteptat sau personal, era botezat cu numele de *impresionism*, care exprima ura sau iubirea publicului.”⁵ Era firesc ca acest lucru să se întâmple atâta timp cât până și protagoniștii impresionismului nu-și conturaseră clar o poziție comună care să definească caracteristicile unei direcții artistice și să capete atributele unei școli de creație (în cel mai larg înțeles al său, termenul de *școală* nu are, pentru a ne exprima astfel, decât o valoare topografică: școala franceză, școala germană etc. Ca toți termenii generali, cu caracter abstract, folosiți pentru realități precise, cuvântul *școală* cere să fie definit cu deosebită atenție. Pentru noi el îi desemnează aici pe artiștii contemporani trăind la un loc și grupați datorită unor anumite trăsături comune de ideal sau de metodă). Ei vor adera la ideea comună de a înnoi tehnica picturală, însă fiecare o va face în felul său, fără a fi excluse influențele pe care le-au suferit unii de la alții. De altfel, mișcarea impresionistă ascunde în sine un raport de contradicție.

³ William Fleming, *Arte și idei*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 243.

⁴ Mircea Deac, *Impresionismul în pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 13.

⁵ Élie Faure, *Istoria artei-Arta modernă 2*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 72.

Impresionismul nu s-a coagulat niciodată ca mișcare și asta din cauză că artistul, în concepția multora dintre aceștia, trebuia în primul rând să se manifeste ca personalitate individuală. Impresionismul nu face decât să surprindă tendințele eterogene ale unui grup de artiști care se răzvrăteau împotriva artei oficiale. Paul Gauguin se declara „artist impresionist, adică un răsculat.”⁶

Arta impresionistă desemna tot ceea ce era nou în pictură, tot ceea ce însemna o abandonare a idealurilor formale ale trecutului, o încredere absolută în forțele creatoare și regenerative ale artistului, în capacitatea acestuia de a-și elibera instinctele și de a pleda pentru sinceritate în cadrul actului creator unde pornirile cele mai intime trebuiau să-și găsească o completă realizare. Focillon o numește „întinerire a picturii, întinerire în ceea ce privește atitudinea artistului creator în fața vieții și a obiectului care-l inspiră (...) întinerire în ceea ce privește execuția.”⁷

Filosoful și esteticianul Wladyslaw Tatarkiewicz scoate în evidență o cu totul altă semnificație a noțiunii de *impresie*, aflată la polul opus celui de emoție diafană. Opera de artă redă „impresia puternică, șocul care frapează pe receptorul de artă.”⁸ Atare definiție corespunde artei de avangardă în care menirea nu este expresia ci impresia, opera reușită fiind cea care zguduie și nu care încântă prin diversitate de trăiri estetice. Această interpretare este fundamentată pe ceea ce exprima H. Bergson că „arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente decât să le exprime pur și simplu.”⁹

6. Filosofia impresionismului

Cu toate că puțini dintre pictorii impresioniști s-au exprimat în scris, și chiar mai puțini s-au îndeletnicit cu exercițiul gândirii metafizice, se poate încerca o filozofie a impresionismului, așa cum aceasta transpare în creațiile artistice ale sfârșitului de secol XIX, în umbra afinităților ei cu gândirea lui Schopenhauer și Ernst Mach. Deja Lucian Blaga remarcă acest fapt în lucrarea lui *Zări și etape*, construind o posibilă corespondență între filosofia impresionismului și filosofia lui Ernst Mach. Mach apare, fără să fi intuit acest lucru, ca un interpret în subsidiar al curentului impresionist, deși nu credem să fi vizitat vreuna dintre expozițiile pictorilor impresioniști. Mai sigur este că nici

⁶ apud Alexandru Husar, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 185.

⁷ apud George Oprescu, *Manual de istoria artei – realismul și impresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 166.

⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, trad. Rodica Ciocan–Ivănescu, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 77.

⁹ Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992, p. 33-34.

unul dintre artiștii impresioniști nu a citit cărțile lui Ernst Mach, și în felul acesta, să-și fi elaborat doctrina estetică. Oricum, Lucian Blaga constată că „lămurirea analogiei în discuție trebuie căutată în ritmul istoric al stilurilor, care la fiecare pas a produs și va produce atari misterioase corespondențe.”¹⁰

Filosofia impresionismului își găsește cel mai îndepărtat punct de plecare în filosofia lui Schopenhauer, atunci când acesta fixa lumea în subiectivitatea individului. În felul acesta, filosofia avea să se apropie subtil de planul fenomenelor psihice și să contribuie cumva la nașterea psihologiei ca știință a fenomenelor care i-au naștere la contactul dintre subiect și lume.

În impresionism, lumea înconjurătoare își pierde duritatea palpabilă devenind un complex de senzații care se adresează nemijlocit analizatorilor umani. Nu contează dacă ea are sau nu realitate obiectivă, astfel că, putem vorbi de o dizolvare a lumii în senzații, făcând să dispară opoziția dintre realitate și aparență, și, mai mult, cea dintre obiect și subiect. Lumea apare ca o reprezentare a eu-lui, aflată în permanentă transformare și schimbare lentă. De aceea, lumea devine o realitate de natură dinamică, fiind părtaşă la o stabilitate relativă. „Impresioniștii nu au fost interesați de ceea ce este natura în sine, de obiectivitatea ei conturată în linii ferme; mai degrabă, ei s-au concentrat numai asupra aparenței.”¹¹

În perimetrul tablourilor impresioniste nu există un plan sau un punct prioritar, ci putem vorbi de un tip de indiferență ontologică. Nu contează lumea obiectivă, dacă sau cum există ea, și care sunt finalitățile ei, ci doar modul în care se dezvăluie nouă, ca un cumul de impresii ce apar și dispar lent, fiind într-o continuă prefacere. Din acest punct de vedere, filosofia impresionismului se înscrie în marile curente heraclitiene care au drept principiu mișcarea.

Întrucât lumea percepută de artistul impresionist este unică, rezultă că experiența lui este o experiență individuală, al cărei caracter poate fi surprins doar în limitele pânzei sale. Artistul impresionist poate comunica viziunea particulară a experienței lui doar atunci când el se manifestă creator. Dacă știința tinde să niveleze conștiințele și să ne ofere o impresie monolitică asupra lumii, arta, și implicit, impresionismul, atrage atenția asupra caracterului unic al intuiției asupra lumii pe care o are fiecare individ în parte. Lumea este lumea fiecăruia dintre noi, așa cum o vedem noi. Ea se sparge într-o serie de reprezentări specifice individualității umane. Lumea devine una, ca experiență a mea, și multiplicitate, ca experiență a celorlalți, care se comunică mie prin mijlocirea creațiilor artistice.

Fiind un complex de senzații, lumea impresionismului devine lipsită de contururi precis delimitate, cu forme pulverizate din care este absentă

¹⁰ Lucian Blaga, *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 125.

¹¹ Gene Edward Veith, JR, *Starea artelor*, trad. Agnes Dragomir, Ed. Cartea Creștină, Oradea, 2000, p. 94.

intuiția spațialității și a perspectivei. Așa cum este redată în picturile impresioniste, ea înseamnă altceva decât universul euclidian și newtonian cum ne-a obișnuit de mii de ani simțul comun. Ea devine fluidă, desubstanțializată, muzicalizată. Ea devine *o melodie a conștiinței* dacă vom aminti o expresie cunoscută a lui Bergson. Ea se modelează conform subiectivității noastre. Confirmând cele afirmate, Pierre Francastel leagă această viziune despre formă și realitate a impresionismului de filosofia lui Bergson cu care se înrudește cel mai profund: „impresionismul ... a vrut să se elibereze de formule pentru a da frâu liber impulsului creator. Dealtfel vom regăsi în realitate în acest domeniu ideile dragi filosofului impresionismului și vom spune, alături de Bergson, că există două moduri de a înțelege forma: drept un avânt încremenit în materie și drept acest avânt însuși; că de asemenea, în general, atât pentru artă cât și pentru morală sau religie, există două izvoare, unul care se sprijină pe un joc abil de combinații de forme, iar celălalt răspunzând unei reale nevoi de exprimare.”¹²

Pe bună dreptate i se atribuie impresionismului un caracter agnostic și pasiv. Dacă agnosticismul imputat impresionismului l-am dezbătut mai devreme, nu putem trece cu vederea caracterul pasiv al artei impresioniste. În aceste două puncte impresionismul se diferențiază net de filosofia schopenhaueriană. Artistul impresionist nu este preocupat de probleme de morală, de metafizică sau de cum se poate schimba pe sine sau societatea în care trăiește. Dimpotrivă, el fuge din fața acesteia și chiar se neagă pe sine atunci când devine receptacolul care primește impresiile venite de la colțurile din natură redate în tablourile lui pentru a nu reține decât impresia spontană, pură, nemijlocită și nealterată a acesteia. Adânca *religiozitate* a artistului impresionist își găsește ca obiect al cultului său chiar natura. Artistul impresionist este un panteist. Natura se identifică cumva cu un profund simțământ al sacralității și divinității. Ea se transformă într-un imens sanctuar al sufletului său și tocmai de aceea refuză o atitudine activă în fața ei. Prin contemplație este restaurat dezechilibrul interior al artistului. De aceea el este preocupat să redea mai degrabă fenomenul, să surprindă în plan static impresia mișcării, devenirea, ceea ce fuge și dispare. Orice ierarhie dispore, și, în consecință, dispore și sentimentul scopului și al finalității morale. El devine un imens aparat de fotografiat ce se lasă impresionat ca și pelicula acestuia de spotul de lumină care vine de la realitatea înconjurătoare. Conștiința lui se modelează în urma impresiilor resimțite în contact cu natura și modulează în funcție de nuanțele și tonurile luminii. Este o atitudine cvasiorganică, asemenea plantelor care se îmbată cu lumina venită de la soare. De aceea, viziunea artei impresioniste este întrucâtva retrogradă, deoarece, sub înfățișarea unui optimism iluzoriu redă o lume asupra căreia nu se poate interveni.

¹² Pierre Francastel, *Impresionismul*, trad. Radu Pontbriant, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 41.

Filosofia impresionismului este o filozofie a pesimismului mascat. Acest lucru decurge și din faptul că nu se atribuie o semnificație lucrurilor reprezentate în tablou. Ce conta pentru Degas dacă ceea ce picta era un nor sau o batistă mototolită privită în bătaia luminii? Iar pentru Monet, faptul că „ar fi dorit să se nască orb și să-și fi recâștigat brusc vederea astfel încât să fi început să picteze fără a ști ce reprezintă obiectele pe care le avea în fața ochilor”¹³, nu însemna oare că urmărea să golească de semnificație realitatea sau că dorea să o substituie cu impresia globală? Este adevărat că unii leagă tendințele operei sale de o ușoară miopie a lui Claude Monet care ar explica sensibilitatea lui extremă la culori și gustul său pentru formele înecate în lumină. Și Sisley este unul dintre impresionistii care nu caută nimic dincolo de realitatea care i se dezvăluie, singurul lui țel fiind să redea ceea ce arta picturală visa de mult, freamătul naturii.

Impresionismul este o artă care refuză orice concept, o artă non-conceptuală. El rămâne în perimetrul subiectivității romantice, însă restrânge această subiectivitate la tot ceea ce ține de realitate fiziologică. Lipsa de expresie, de emfază și stil retoric, decurge din faptul că ființa umană este mutilată de voință și pasionalitate, caracteristici abolite poate și ca urmare a unui accentuat sentiment al pudicității morale sau sufletești.

Impresionismul este o artă a evidenței, el prinde prima impresie și se limitează numai la aceasta abolind ceea ce rațiunea dictează în mod despotice ca ținând de bunul simț. Aminteam mai devreme poziția lui Degas sau Monet cu privire la lipsa de semnificație a lucrurilor care constituie lumea înconjurătoare. La scriitori, cum este Proust bunăoară, lipsa aceasta de interes pentru a acorda o semnificație impresiilor alunecă pe panta atribuirii altor sensuri decât celor încadrabile logic, dictate de hazardul memoriei, prefigurând în felul acesta nașterea artei suprarealiste. A vedea, a auzi altceva decât ceea ce se privește sau se ascultă constituie o preocupare permanentă pentru Proust. Samuel Beckett spunea că „prin impresionism în cazul lui Proust înțelege afirmarea nelogică a fenomenelor în ordinea perceperii lor și cu aceeași exactitate, înainte să fie distorsionate și introduse într-o schemă inteligibilă pentru a fi forțate să intre într-un lanț de cauze și efecte.”¹⁴ Și mai departe sunt date câteva exemple care certifică cele spuse: un șervet în praf luat drept o pată de lumină, zgomotul apei în conducte luat drept lătratul unui câine sau șuieratul unei sirene, zgomotul unei uși cu arc care se închide luat drept orchestrarea *Corului Pelerinilor*. De aici apare acea distincție care se face între a vedea și a privi, între a auzi și a asculta. Artă impresionistă este artă văzută și nu privită, este artă auzită și nu artă ascultată. În dreptul ei este anulat din start orice elan critic, orice act de

¹³ apud Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 118.

¹⁴ Samuel Beckett, *Proust*, trad. Vlad Russo, Ed. Humanitas, București, 2004, p. 86.

reflectare, orice încercare de a scruta existența în miezul ei. Ea este departe încă de orice act contemplativ.

Afirmând că în impresionism se urmărește redarea fenomenului așa cum se imprimă el pe retină, confirmăm faptul că se reușește doar înregistrarea naturii ca o „sumă de accidente optice”.¹⁵ Stagnarea la nivelul impresiei estompează semnificația sau natura pasională a artistului. Realismul optic este împins până la separarea experienței vizuale de memorie și la evitarea oricăror asociații mentale ce s-ar putea naște. Singurul mister, afirmă Andrei Pleșu, pe care-l descoperim în astfel de tablouri este acela al simplei lor apariții, care tind să înghețe o realitate mobilă sau să redea mișcarea printr-o artă a cărei principală caracteristică este staticul. În încercarea de a capta mișcarea, ea este de fapt pur și simplu anulată. Artistul impresionist este un miop. El face greșea de a „reduce timpul la instantaneitate, cunoașterea la vizualitate, metafizica luminii la o scenografie a sclipirilor.”¹⁶

Această confuzie este explicată recurând la teoria duratei schițată de Bergson în *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*. Timpul fizic este o abstracție, iar clipa o construcție rațională. Bergson vorbește de spațializarea timpului în măsura în care acesta este privit ca o succesiune de clipe, strict delimitate una față de alta. Or, o astfel de viziune nu o putem avea decât despre spațiu. Doar în spațiu putem aranja lucruri de aceleași mărimi, într-o anumită ordine, unul după altul. A transfera proprietățile spațiului: multiplicitate, sens, direcție, înseamnă a fizicaliza timpul, a-i atribui caracteristici străine lui. Timpul are drept caracteristici curgerea și transformarea permanentă. În profunzimea subiectivității noastre, el este *durată pură, melodie a conștiinței*. În acest caz, timpul fizic devine umbra timpului pur, o realitate ghidată doar de o rațiune pragmatică. Timpul pur nu poate fi niciodată surprins, fotografiat, fixat. Încercând să i se capteze mișcarea ea este de fapt anulată. Cunoașterea devine vizualitate în sensul că ea se restrânge doar la un tip de cunoaștere periferică, lipsită de profunzime cognitivă, iar metafizica luminii devine o scenografie a sclipirilor în măsura în care un nevertebrat se lasă fascinat, hipnotizat de mirajul caleidoscopic din oglindă.

Lumina devine pentru impresionist un fel de paravan între sine și lume. Ea nu descoperă lucrurile, ci le învăluie și tocmai pentru că le învăluie își epuizează propria existență și propriul mister. Într-adevăr, ea mijlocește vederea celorlalte lucruri, ea fiind vizibilă prin sine ceea ce i-a determinat pe unii filosofi să o considere un principiu, fiind singura realitate sensibilă care înalță mintea către o realitate suprasensibilă, transcendentă. Ea este un intermediar între lumea materială și lumea spirituală, cea mai rarefiată substanță din universul vizibil și cea mai densă din universul invizibil. Pentru

¹⁵ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶ idem, p. 121.

impresioniști lumina nu mai înseamnă realitate profundă, unitate între spirit și materie, ci devine unul dintre lucrurile obișnuite ale acestei lumi, o realitate de care se poate dispune după bunul plac, de dragul experimentului, un soi de substanță sclipitoare, un fel de beteală care ajută la împodobirea peisajului, un cadavru aflat în descompunere, cu ale cărui elemente este grefat spiritul unei lumi în cădere continuă, într-o permanentă desacralizare.

De aceea impresionismul greșește atunci când transformă natura în vizualitate, întrucât „vederea (*visio*) nu constă în simpla percepere (*aspectus simplicus*). Ea se intensifică în scrutare (*intuitio*), presupunând o anumită capacitate discriminativă (*vis indicativa vel distinctiva*), precum și existența unui anumit fond apercceptiv. Scrutarea (*intuitio*) se combină cu memoria (*cum scientia praecedente*): ea e la antipodul privirii fugare, care se mulțumește cu aparențele clipei: e *intuitio diligens*: percepție îmbinată cu atenția și cu efortul rațional.”¹⁷

Impresionismul constă în imposibilitatea de a zări acel *dincolo*, într-o impotență a spiritului, într-un sacrificiu al funcției generative specifice intelectului. Ceea ce zărim pe pânzele impresioniștilor constă în mici variațiuni pe aceeași temă, un fel de încercare de a căuta originalitate care se finalizează cu sentimentul unei monotonii a peisajului, cu neputința de a se desprinde de o anumită tehnică sau stil.

Eludând exercitarea voinței în cadrul unor acte de reflexie, așa cum se întâmplă în impresionism, informația primită din exterior se transformă în impresie, în senzație lipsită de conținut afectiv sau de semnificație. „Experiența nu capătă formă pentru om fără o mediere simbolică a sensibilului, fără capacitatea de a citi ceea ce povestește imaginea, lucru care, prin sine însuși, cere o structură de gândire mai integrală. Fără această trimitere dincolo de sine, fără această împărtășire a unei realități mai reale și mai profunde, fără această capacitate de comunicare, imaginea își devine propria rațiune: izbește, atrage, supune, posedă, seduce, sfârșind prin a nega libertatea.”¹⁸ Împlinirea ființei umane într-o manieră totalizatoare vizând fiecare componentă a acesteia: fizică, intelectuală, spirituală, moral-religioasă, pentru care valorile sunt just ierarhizate mergând pe clara distingere a celor inferioare ce fac posibilă comunicarea valorilor superioare (estetice bunăoară), fără a constitui temeiul ontologic al acestora din urmă, ar trebui să preocupe orice stil artistic, orice manifestare creatoare a omului. Sinteza imaginii și a cuvântului realizează acea unitate extraordinară care implică la nivel psihologic-comunicativ, unitatea între concept și sentiment, între raționament și intuiție. Tarele artei

¹⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, trad. Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 376-377.

¹⁸ Tomáš Špidlík; Marko Ivan Rupnik, *Credință și icoană*, trad. Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2002, p. 8.

contemporane, cum ar fi: fărâmițarea stilistică, ermetismul și incapacitatea ei de a permite comunicarea, individualismul și exacerbarea eu-lui, lipsa deschiderii către o finalitate umanistă în care să se caute recuperarea ființei umane în toată complexitatea ei, desacralizarea tot mai accentuată a tuturor componentelor artei, ruptura dintre rațiune și subiectivitate, conștient și subconștient, unitate și multiplicitate, libertate și constrângere, materie și spirit, conștiința epuizării forțelor creatoare ale omului și sentimentul decăderii artei, disjuncția dintre formă și fond, anarhia și relativismul moral, imposibilitatea de a realiza o sinteză a artei în contextul fenomenelor pluriculturale, intoleranța și agresivitatea integrativă, se regăsesc într-o formă incipientă în arta impresionistă, și mai mult, ea va provoca un astfel de demers ulterior.

7. Estetica impresionismului

Chiar dacă riscăm să realizăm un abuz de limbaj atunci când vorbim despre estetica impresionistă, întrucât puține sunt însemnările de o astfel de natură – ele mai degrabă au fost preluate și consemnate de alții ca aparținând pictorilor impresionisti –, iar grupul impresionistilor nu a avut niciodată coeziunea poezilor simbolisti și nu a publicat niciodată vreun manifest estetic al mișcării, una din caracteristicile principale fiind aceea că nu trebuie să urmeze vreun îndemn normativ care să le limiteze libertatea în practicarea artei lor, totuși, ea există, mai mult sau mai puțin ca viziune unitară, care trebuie să reflecte tendințele eterogene ale aceluia grup.

Una dintre cele mai radicale direcții pe care o inițiază arta impresionistă este faptul că prin impresionism se deschide calea către non-figurativ. „Impresioniștii – scrie, de pildă, Georges Rivière în publicația *L'Impressioniste* din 1877 – se deosebesc de ceilalți pictori prin faptul că tratează un subiect pentru culoare și nu prin el însuși.”¹⁹ Peisajul nu mai este scop în sine, ținta tuturor preocupărilor artistului, ci pretext pentru a surprinde spectacolul luminii și culorilor așa cum se înfățișează el retinei, un spectacol care nu deformează realitatea, care se interpune însă între realitate și retină, și care, în felul acesta, va determina treptata excludere a figurativului din arta picturală, la fel cum dadaismul va elimina funcția de reprezentare din cadrul vorbirii. Astfel se va realiza transferul dinspre lumea obiectivă spre cea subiectivă, o lume subiectivă înțeleasă la modul epidermic, care se rezumă doar la datele pe care i le oferă retina din teama de a nu le distorsiona prin intervenția artistului și de a modifica elementul esențial al artei impresioniste, senzația. Adevărul artei impresioniste și singura realitate a ei este redarea cât mai fidelă a acestui complex de senzații, fără nici o inserție a lăuntricului.

¹⁹ apud Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982, p. 205.

Peisajul naturii devine, de fapt, peisajul interior al artistului provocat de această superficială impresie. Simpla orientare către subiectiv, chiar și la modul periferic, va determina treptata desprindere a artei picturale de figurativ.

Lumea devine în mod accidental vizibilă, ea se întrezărește asemenea unui peisaj care se reflectă în oglinda unui lac, dar la fel de bine putea să nu se întrevadă dacă suprafața lacului era mai tulbure, artistul impresionist urmărind doar redarea acestei suprafețe a apei, pe care o identifică cu alter-egoul său. Lumina nu mai are valoare simbolică, nu mai înseamnă prezență și mister, stare de ascundere și neascundere, ci devine un simplu fenomen, o substanță cuantificată, care asemenea hârtiei de confeti produce o aparentă impresie de diversitate coloristică. „Impresionismul vrea să surprindă instabilitatea luminii, discontinuitatea propagării ei în timp și spațiu, dar nu obține decât monotonia acelei instabilități, și nu imprevizibilul ei.”²⁰ Renunțarea la linia continuă și la forme, întrebuițarea tehnicii pointiliste și a tușelor pure, abandonarea, nu întotdeauna, perspectivei geometrice și a spațialității, abordarea cromaticii bazate pe nuanțe de culori decât pe culoare în sine, utilizarea nuanțelor de culoare deschisă prin îndepărtarea celor închise, cum se întâmplă bunăoară cu negrul, înlăturarea desenului și a viziunii geometrice asupra spațiului, preocuparea pentru a reda obiecte cu formă instabilă, aer, abur, fum, apă, zăpadă, nori etc. transformă tabloul impresionist în multiplicitate lipsită de unitate formală, într-un cadru care ține mai mult de atmosferă și ambient.

Nuanțele nu vor mai fi obținute prin amestecul pe șevalet a culorilor complementare, ci vor lăsa acest lucru în sarcina retinei, ținând cont de capacitatea ei de a reține timp de o fracțiune de secundă culoarea unui corp abia văzut, și de a o amesteca cu o altă culoare privită imediat. Vor lua naștere tonurile sintetizate pe retină, tonuri numite *tonuri lumină*, care vor înlocui tonurile pigmentare, obținute prin procedeele tradiționale. Amestecul optic al culorilor complementare dădea impresia de lumină, în timp ce amestecul pigmentar al acelorași culori crea nuanțe închise, mate, cenușii.

De asemenea, descoperirea substanțelor sintetice, care nu mai erau produse din diverse substanțe minerale extrase din pământ, aveau ca proprietate o luminozitate mai mare decât cea a unor astfel de pigmenți. Acest lucru va determina opțiunea pictorilor impresioniști pentru pigmenții sintetici în dauna celor naturali.

Pe de altă parte, ei vor remarca faptul că în natură umbra nu este niciodată întunecată ci colorată. În afară de *teoria complementarelor*, anterior expusă, pictorii impresioniști vor valorifica și *teoria contrastului simultan*, care constă în faptul că orice corp luminos prezintă un punct de umbră și orice corp întunecat prezintă un punct de lumină. De aici va proveni ideea că umbra are culoarea în funcție de culoarea obiectului luminos.

²⁰ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 122.

Una dintre teoriile care descrie cel mai bine estetica impresionistă este *teoria autoiluzionării conștiente* promovată de Konrad Lange. Conform acestei teorii sentimentul de plenitudine și satisfacție estetică ia naștere din sentimentul de dedublare pe care privitorul unui tablou îl are în fața acestuia și în fața imaginii posibile a peisajului reprezentat. El reflectă în mintea sa tabloul pe care îl vede dar și peisajul a cărui reprezentare este determinată de privirea tabloului. Tocmai această pendulare rapidă între realitatea tabloului care redă verosimilul și realitatea peisajului care este adus în fața privitorului provoacă spontan descătușarea unei emoții. Sentimentul estetic ia naștere din tensiunea care există între verosimil și real. Nevoia de a se retrage în imaginar și în vis se exprimă în acest caz prin nevoia de a satisface facultatea creatoare a conștiinței. Artă impresionistă e persistența iluziei într-o lume deziluzionată, e permanentă pendulare între realitate și imaginație, menirea ei fiind conform teoriei *autoiluzionării conștiente* a lui Konrad Lange de a satisface dorul de iluzie al omului. Că așa stau lucrurile o dovedește constatarea pe care o face Lucian Blaga atunci când vorbește adoptarea tehnicii pointiliste de către pictorii impresionisti și neoimpresioniști, tehnică ce amplifică distanța dintre realitatea tabloului și realitatea reprezentată: „Un neoimpresionist sau pointilist, un pictor care descompune fiecare culoare în puncte și-n linii mărunte, așa ca din juxtapunerea, bunăoară, a unei linii galbene și a unei linii albastre să rezulte senzația de verde, un pointilist care compune viziunea naturii din puncte și culori minuțios analizate ar fi desigur de acord cu o astfel de teorie estetică; dovadă, chiar mărturisirea unui astfel de pictor (citată chiar de Lange): *Prin nimic nu se justifică mai bine și mai izbitor impresionismul decât prin teoria autoiluzionării conștiente (...). Niciodată nu s-a obținut o mai mare veracitate prin mijloace mai puțin realiste*. Credem că teoria lui Lange nu se poate formula mai lapidar decât prin cuvintele acestui pictor necunoscut. Scopul spre care tinde arta ar fi deci: *un maxim de veracitate cu un minim de mijloace realiste*.²¹

Referitor la experiența plenerismului preluată de la pictorii din Barbizon, cum ar fi: Thèodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jules Dupré, Diaz de la Peña, aceasta va constitui expresia noii atitudini a pictorilor față de realitate. Pictorii impresionisti vor substitui lucrul în atelier cu lucrul în aer liber, consacrând în felul acesta tehnica plenerismului. Această necesitate de a păstra un contact nemijlocit și permanent cu natura pleca de la nevoia de a nu diminua din intensitatea impresiilor și de a nu altera lumina surprinsă într-un anumit moment al zilei. Conta, în primul rând, culoarea și lumina sub care se prezenta peisajul în momentul pictării. Mutarea artistului impresionist din atelierul său în cadrul naturii va determina o schimbare de atitudine doar în aparență. El rămâne și mai mult robul observațiilor sale, al cercetărilor sale

²¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 42.

privind dinamica luminii, al fluctuațiilor cromatice, al combinării diverselor nuanțe și al efectului global pe care acestea îl realizează. În fond, tabloul lui rămâne un experiment cvasiștiințific. Atitudinea lor, care reflectă mai mult un studiu pictural al luminii decât dorința de a fixa pe pânză un anumit colț de natură, promovează, așa cum remarcă Andrei Pleșu, ideea că „impresioniștii au schimbat natura într-un imens atelier, că natura este locul lor de muncă. Natura devine ambianța și unealta unor experiențe fără directă legătură cu ea.”²²

Subiectele pe care și le vor procura pictorii impresioniști vor fi desprinse din realitate recunoscând legătura lor cu realismul lui Courbet, pictor care se scandaliza atunci vedea pe vreunul din breasla lui că picta îngeri. În consecință, pictura impresionistă va fi profund ancorată în prezent și nu în trecut. Ea este o artă a momentului și nu o artă care să vizeze perenul, se ocupă de trupuri și nu de suflete, de material și nu de spiritual. Este o artă care refuză orice morală, o artă indiferentă în privința conținutului sau semnificației operei.

Tonul radical al noilor orientări va fi dat de cele două tablouri ale lui Edouard Manet, *Dejunul pe iarbă* (1863) și *Olympia* (1863), care vor ridiculiza academismul artei prin propunerea unei arte amurale. Subiectul scandalos reprezenta o împunsătură la adresa celei oficiale încremenită în rutină, canoane și convenții care nu mai știau să valorifice inspirația artistului. Atacul din partea *refuzaților* se va desfășura pe flancul conduitei morale, știind că acesta este punctul nevralgic al unui individ fătarnic și filistin. Pretextând o artă amorală se viza de fapt problema cea mai spinoasă a artei, dacă ea trebuie să se desfășoare sub auspiciile emoției sau al firului călăuzitor al rațiunii. Dacă în materie de canoane n-ar fi reușit să-i impresioneze atunci au căutat să atragă atenția propunând o falsă problemă: Care este granița dintre o artă morală și una imorală? În secolul XX, Duchamp revine cu problema raportului dintre artă și non-artă, la fel cum Magritte se va exprima în privința distincției dintre realitate și artă, dintre limbaj și artă. Anul 1863 constituie și anul primei expoziții a impresionistilor pentru ca trei ani mai târziu Claude Monet să reitereze într-o variantă decentă același subiect.

Impresionismul este arta care pentru prima dată își alege subiecte comune, subiecte care nu denotă nici o valoare simbolică morală. Ea coboară din imaginația înfierbântată a artiștilor romantici direct în stradă pentru a reda scene banale, care nu au vreo legătură afectivă specială cu pictorul. Liniștea unei după-amiezi de duminică, o promenadă pe trotuar realizată în lumina felinarelor, atmosfera unui bar, un picnic în iarbă, scăldatul unor femei, repetiția unor figuri de balet, gara, forfota străzii, toate acestea constituie o încercare de a reda imagini desprinse din viața de zi cu zi, de a surprinde bucurii domestice. Se vorbește în speță de democratizarea gustului artistic, de o desțelenire a lui de orice virtute morală, de crearea impresiei că orice om se

²² Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 118.

poate bucura micile plăceri pe care viața i le poate oferi. În impresionism este redată, așa cum confirmă Andrei Pleșu, acea atmosferă „a citadinismului nonșalant, extravertit, sentimental și superficial deopotrivă, naiv și exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul grob al succesului social și afișând teorii *idealiste* de mâna a doua. Impresionismul e o dogmatică a așa-ziselor *plăceri simple*, socotite, printr-o abuzivă generalizare, *etern-umane*.”²³

Arta impresionismului este o artă a orășeanului, o artă care îi creează acestuia iluzia succesului facil, a perfecte adaptabilități la lumea înconjurătoare, o artă a frumosului de natură hedonistă, în care se considera că „frumusețea, ca și culoarea, se află în ochiul privitorului, nu în pictura însăși.”²⁴ Este o artă a purei senzualități, în care artiștii se îmbată de lumină, în care predomină buna dispoziție, veselie, strălucirea, care scoate în evidență pulsul vieții citadine.

8. Psihologia impresionismului

Atunci când vorbește despre arta impresionistă, Lucian Blaga realizează în lucrarea *Zări și etape* un portret psihologic al artistului impresionist care să permită adâncirea reflecțiilor cu privire la motivațiile interioare ce au determinat nașterea artei impresioniste. O dată cu instalarea impresionismului se recurge deseori la ideea că arta occidentală se află într-un declin inevitabil, decădere care urmează unui moment de apogeu, de maximă înflorire a unor arte dominate de principiile limpezi ale rațiunii. Impresionismul, identificat uneori cu decadentismul, exprimă tocmai această renunțare la tot ceea ce înseamnă tradiție, stil, model, bun gust, autoritate. El contravine oricărui canon, este un spirit negativist care se identifică cu spiritul rafinat, cu sufletul corupt de moleșeala decadentei, subjugat de propriile simțăminte, care, lipsit de frânele morale, se complăce unei mari diversități de impresii și senzații.

Impresionismul promovează *filosofia clipei* sau, mai bine spus, *a clipelor*. Fiecare moment aduce cu sine dulceața unei anumite stări. Astfel, artistul impresionist își lasă sufletul să plutească în derivă, la voia hazardului. El se complăce în contrastele fine ale percepțiilor, este *un îndrăgostit de sine însuși* care descoperă, asemenea lui Narcis, fascinația de a se contempla „într-o multiplicitate de eu-uri momentane.”²⁵ El își neagă sinele pentru a descoperi *aventura unei vieți fără preocupări de morală*. Seducția propriei sale interiorități îl determină să-și modeleze sufletul după forma pe care o are

²³ idem, p. 119.

²⁴ William Fleming, *op. cit.*, p. 247.

²⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 130.

fiecare clipă, spiritul lui se identifică acestei fluidizări permanente a simțămintelor, consimte evanescențelor, se pulverizează căpătând o mobilitate vapoasă în care se complăce. Mirajul noului, al permanentei prefaceri interioare, al psihologiei nuanțelor care se întrepătrund și care își pierd propria lor individualitate constituie morala și religia artistului impresionist.

Captivat de această metamorfoză permanentă a sufletului, el devine un introvertit, incapabil să reacționeze în fața evenimentelor sociale sau politice ale vremii. Cunoașteți vreun impresionist care să fi participat din proprie inițiativă la Comuna din Paris? Sunt, în schimb, mulți artiști romantici care s-au expus pe baricadele revoluției franceze. Această *atitudine pasivă în fața vieții* provine dintr-o *concepție pesimistă* asupra ei, dintr-o luciditate a faptului că ea nu poate fi schimbată, cu toate că tablourile sale, așa cum spuneam deja, afișează un optimism superficial.

El privește destinul ca pe o fatalitate, iar natura umană ca fiind coruptă și aflată în imposibilitatea de a fi restaurată. De aceea el refuză să o exprime în cadrul pânzei sale. El speră că, redând acele senzații nemijlocite pe care le resimte în fața naturii, să surprindă sufletul în starea lui cea mai pură. Negând implicarea afectivă și profunzimea psihologică, el neagă de fapt însăși natura umană și refuză să creadă în perfectibilitatea morală a sufletului. De aici provine pesimismul lui doctrinar și inactivismul lui în plan sufletesc. Artistul impresionist urmărește să recreeze emoția fără a îndemna la acțiune. Acest lucru este limpede exprimat de Claude Monet pentru care suprema împlinire nu este acțiunea, ci contemplația și comuniunea cu natura care înseamnă „grandoare, putere și imortalitate, pe lângă care ființa omenească nu este decât un biet atom.”²⁶ Același lucru îl exprimă cu și mai multă convingere Cézanne: „artistul este un organ de receptare, un aparat de înregistrat senzații, care desigur e bun, sensibil, complicat. Dar dacă intervine, dacă îndrăznește, mizerabilul, să se amestece în mod deliberat în procesul de transpunere atunci el nu face decât să-și introducă în ea propria-i nulitate, și opera devine mediocră... Toată voința sa trebuie să tacă. Trebuie să reducă în el la tăcere toate vocile premeditării.”²⁷ Intervenția artistului impresionist trebuie să fie minimă în actul creației. Voința lui coruptă, viziunea utilitară asupra vieții trebuie anihilate pentru a nu transforma actul creator într-un gest forțat, căruia să-i lipsească spontaneitatea și intuiția vie a esteticului.

Se spune că tablourile impresioniste exprimă un anumit tip de temperament. Se exagerează. Temperamentul înseamnă mai mult decât simplă vizualitate optică. El este un factor care descrie personalitatea umană prin prisma moștenirii genetice. Prin urmare, chiar dacă același peisaj redat de mai

²⁶ apud Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 159.

²⁷ apud Georg Lukacs, *Estetica*, vol. II, trad. Eugen Filotti și Aurora M. Nasta, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 258.

mulți artiști impresioniști diferă de la unul la altul, acest lucru exprimă, mai degrabă particularitatea viziunii lui și specificul tehnicii sale decât temperamentul său. Artistul impresionist este tipul individului care fuge permanent de sine și de structura sa sufletească, în loc să o exprime. Este o fugă pe care el o întreprinde inconștient în speranța că va reuși să redea sufletului puritatea originală, acea stare de dezmiardare asemănată de unii sfinți părinți cu dulceața mierii, cu roua dimineții, cu chihlimbarul ce contopește în sine trecutul și viitorul într-un elan de cufundare în apele limpezi ale fluviului Lete. El se aseamănă cu călătorul epuizat de oboseală și de sete, care întrezărește la capătul orizontului mirajul *fetei morgana*, iluzia sufletului său.

Impresiile resimțite de pictorul impresionist nu prind niciodată un contur bine delimitat, „el trăiește pentru impresia în sine, pe care o lasă să vibreze în voie sub bolțile eu-lui său pasiv. Impresionistul nu are diagonale sufletești, stâlpi și arcuri de boltă pentru arhitectonica ființei, el se țese din miile de stări pe care realitatea le stârnește fără logică în interiorul crisalidei sale.”²⁸ Vlăduindu-și ființa morală, el trăiește în fața naturii un *complex de inferioritate*, dedicându-i-se fără rezerve. Dacă romanticii vedeau în natură reflexul propriei subiectivități, impresionistul își sacrifică personalitatea dintr-un posibil *sentiment al pudicității sufletești*. El nu numai că se neagă pe sine dar își disprețuiește orice formă de expresie mai pasională. El devine captivul propriei sale interiorități, captivitate pe care o acceptă ca formă de a-și proteja sensibilitatea exacerbată.

De aici provine și *incapacitatea lui de a angaja o relație afectivă cu subiectul ales*. El pictează la întâmplare atunci când este vorba să-și aleagă subiectul, această selecție realizându-se doar de dragul unor experimente de natură optică sau tehnică. Chiar dacă la început el se apropie de natură cu interes și cu fascinație, el va fi ulterior mai preocupat să redea efectele de lumină și mirajul de culori decât să urmărească vreo corespondență simbolică între diversele lui trăiri și cadrele pe care natura i le oferă spre contemplare. Panteismul artistului impresionist se voalează treptat, nemaivând nimic religios. Contactul cu natura nu va mai însemna stabilirea unei relații de apartenență religioasă. Renoir nu va picta femeia, ci femei, Monet va fi obsedat de efectele vapoaze ale realității, fiind-ui indiferentă gara, malurile Senei, răsăritul soarelui, câpițele, stâncile, nuferrii sau catedralele, Sisley va fi subjugat de manieră, Cézanne va fi preocupat de probleme de construcție atunci când va picta *Pod la lac*, *Jucătorii de cărți*, *Platou cu case și copaci* sau *Femei la scăldat*, Pissaro cu scenele bulevardiere va șterge orice amintire de perfecțiune și integritate clasică. Dealtfel, așa cum aminteam deja, Cézanne va fi cel care va exprima în mod explicit acest lucru atunci când își manifestă predilecția pentru tonuri și nu pentru subiect.

²⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 130.

Preocuparea artiștilor impresionisti va fi să întinerească tema și nu să interpreteze realitatea, urmărind să *depoetizeze* realitatea, să găsească cei mai adecvați stimuli pentru redarea ei nu așa cum știu că este, ci așa cum aceasta li se înfățișează. De aceea, arta impresionistă este o artă a senzualului, a senzualității cultivate căreia îi lipsește aproape valoarea simbolică. Pasiunile furtunoase, proiecțiile morale sau sociale, sentimentele bine determinate, viziunea simbolică sau hermeneutică nu vor constitui substanța artei lor. Impresionismul este o artă a indiferenței morale sau sociale.

Atunci când Degas pictează pânza lui *Amărăciunea*, care înfățișează două personaje, un bărbat și o femeie, aflate într-o stare de toropeală provocată de paharul de absint, el urmărește mai degrabă să redea una din scenele obișnuite ale barurilor mai puțin selecte din Paris decât să vorbească de consecințele consumării unei astfel de băuturi. Artă impresionistă rămâne o artă a umanului căreia îi lipsește perspectiva implicării morale. Este atitudinea fotografului care surprinde cu indiferență pe peliculă aspecte ale realității înconjurătoare. Spectrul anonimatului, al dizolvării oricărei ierarhii valorice, sentimentul pasivității în fața realului vor marca încă de la început arta impresionistă. Este o artă a amorțirii intelectuale provocată de senzualitatea corupătoare. Este o artă a uitării și a detașării care prefigurează obiectivitatea și răceala ziaristică.

9. Concluzii

Există în general mai multe poziții critice în privința artei impresioniste. Unele se completează, în timp ce altele exprimă o ușoară tendință de a instala un raport contradictoriu. Părerea unora este că arta impresionistă înseamnă pură vizualitate, simplă înregistrare a evenimentelor optice care se imprimă pe retină, dispărând sentimentul că natura ar însemna un spectacol mistic care exprimă măreția Creatorului. Minunea divină este substituită cu miracolul pozitivist al științei din acea epocă conform căreia totul poate fi explicat și orice poate să devină obiect al cercetării științifice. Impresionismul ar însemna, în felul acesta, o formă de ateism nedeclarat.

În același timp, se vorbește de viziunea panteistă a pictorului impresionist, conform căreia natura se identifică cu divinitatea și divinitatea se identifică cu cel mai neînsemnat colț din natură. Artistul impresionist prelungește starea eroului romantic, etern îndrăgostit de natură. Divinitatea nu înseamnă în arta impresionistă o ființă transcendentală și inaccesibilă. Divinitatea se identifică aici cu natura, fiecare colț din natură având un caracter aproape mistic. Întreg universul înconjurător se transformă într-o imensă sursă de spiritualitate. De fapt, arta impresionistă anulează distincția dintre material și spiritual, însemnând detașare prin abstractizare, abandonare a aspectelor

particulare ale realității, întreaga realitate fiind identificată cu emoția. Ea va elimina treptat accidentalul din experiența estetică, frumosul artistic fiind într-o strânsă legătură cu frumosul natural. Asupra problemei panteismului în arta impresionistă, în special în arta lui Claude Debussy, vom reveni într-un capitol următor.

Pe de altă parte, unii consideră că impresionismul este o artă impersonală, o artă care nu urmărește să redea subiectivitatea artistului, dar care exprimă individualitatea creatoare a fiecărui pictor în parte datorită caracteristicilor particulare ale tehnicii abordate de acesta.

În aceeași măsură se vorbește de o tonalitate afectivă difuză care ar caracteriza creațiile lor, de acea *stare de suflet* sau *viziune temperamentală*, de un simbolism mai puțin nuanțat, un simbolism care face trimitere la subconștientul însuși. Din acest punct de vedere, arta impresionistă semnifică acea privire fugară aruncată peste marginea abisului uman. Artistul impresionist este conștient de prezența lui însă refuză să-l configureze ca obiect al artei lui.

De asemenea, se vorbește de *hedonismul* artei impresioniste, de viziunea optimistă asupra realității, în contrast cu alții pentru care tocmai această stare superficială dospește forma de pesimism care va exploda în limitele artei expresioniste.

În aceeași măsură în care se vorbește de puritatea, naturalețea și frăgezimea pânzelor impresioniste se amintește și de violența și caracterul agresiv al artei impresioniste, prin faptul că urmărește să imprime sentimente, printr-un tip de seducție senzuală, conștient cultivată de pictorii impresionisti.

Existența acestor raporturi contradictorii poate crea un fel de derută în aprecierea artei impresioniste. Acest lucru poate fi depășit, pe de o parte, prin conștientizarea că astfel de afirmații sunt rezultatul declarațiilor uneori contradictorii ale pictorilor impresionisti – fapt care se poate explica printr-o inadvertență între construcția teoretică și partea de creație artistică, pe de altă parte, prin faptul că, teoriile despre impresionism, surprind un adevăr sau altul situându-ne în diverse poziții și perspective epistemologice.

Capitolul II

Priviri comparative

Impresionismul ca artă nu s-a născut fără nici o legătură cu contextul cultural, cu mediul literar și filosofic al timpului. El nu este un accident în cursul evoluției istorice a stilurilor. El se încadrează firesc în sensibilitatea și mentalitatea unei anumite epoci, ia atitudine împotriva unor obișnuințe artistice, a rutinei și a academismului, nu poate să nu fie receptiv la spiritul aceluia timp, la schimbările care au marcat alte domenii ale spiritului cum ar fi știința, filosofia, literatura. Este necesar, de aceea, a face unele delimitări dar și conexiuni între diversele curente artistice care, fie au evoluat aproape simultan, fie au succedat impresionismului printr-o estetică asemănătoare sau total diferită ce impune unele distincții sau analogii.

Legătura cea mai strânsă este cea dintre impresionism și neoimpresionism. Această legătură se păstrează între impresionism și simbolism - Lucian Blaga nefiind singurul care consideră simbolismul drept varianta literară a impresionismului - pentru ca să se dizolve atunci când este vorba de impresionism și expresionism, stiluri primate adeseori prin prisma unei relații antagonice.

1. Impresionismul și neoimpresionismul

Firesc ni se pare ca mai întâi să dezbatem problema raportului dintre arta impresionistă și cea neoimpresionistă datorită faptului că ne aflăm în continuare în interiorul acelei matrici spirituale care a marcat arta impresionistă. Ele decurg din același filon estetic însă diferă prin modul de raportare față de rațiune. Una înseamnă intuiție, în care rațiunea nu este suprimată ci subordonată actului instantaneu de contemplare estetică, în timp ce cealaltă adoptă o atitudine pozitivă, care preia tehnica impresionistă și o conduce la ultimele sale consecințe, și care este preocupată să construiască rațional realitatea, transformând intuiția afectivă într-o intuiție rațională. Seurat spera să cuantifice orice sentiment pe pânzele sale printr-un control rațional extrem de riguros, transformând fiecare culoare pulverizată prin tehnica pointilistă într-un simbol care descrie o anumită stare afectivă.

Dacă ne este permisă o metaforă atunci când comparăm arta impresionistă cu cea neoimpresionistă, acest raport este același ca asemănarea și distincția dintre picăturile de ploaie și fulgii de zăpadă. În primul caz imaginația își păstrează caracterul fluid în timp ce în al doilea caz ea îngheață în raționalitate. De aceea se vorbește de două faze ale impresionismului, la fel ca și picăturile de apă care cunosc starea lichidă sau cea solidă.

Impresionismul cunoaște două faze: una pornită din instinct și o a doua teoretică. În prima fază artiștii fac *impresionism* fără să se gândească prea mult la teorie și, mai ales, fără să sistematizeze. În faza a doua, ei își raționează mijloacele de care se servesc, fac o artă mai puțin spontană, care are mai mult un caracter constructivist. În prima fază este vorba de o perioadă în care pictorii impresionisti s-au legat între ei, și-au dezvoltat vederile și s-au consacrat unei noi concepții asupra lumii vizuale. Această perioadă urmărește evoluția pictorilor impresionisti de la debut și până la încununarea eforturilor lor în 1874, și mai ales traiectoria celor opt expoziții comune pe care aceștia le-au organizat, perioadă care se încheie în mod virtual cu anul 1886, unde ultima expoziție a grupului coincide cu dispersarea definitivă a prietenilor și cu abandonarea mai mult sau mai puțin completă, de către ei, a impresionismului. Cea de-a doua fază corespunde perioadei neoimpresioniste în care pictorii caută a da un caracter mai riguros și mai sistematic cercetărilor asupra luminii; demersul lor are o orientare științifică, căci se bazează pe cercetările conduse în domeniul opticii și al psihologiei culorilor realizată de Helmholtz și Chevreul. Această nouă orientare în sânul impresionismului îi are ca reprezentanți pe Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat și Signac.

2. Impresionismul și simbolismul

Adrian Marino constată că la sfârșitul secolului al XIX-lea „nu se făcea din motive polemice sau entuziasm inovator, în literaturile occidentale, nici o diferență precisă între *estetism*, *simbolism*, *impresionism*, și *decadentism*...”²⁹ Utilizarea abuzivă sau confuză a acestor termeni avea să conducă la asocieri care nouă astăzi ni se par cel puțin bizare. Nu vom insista asupra acestui lucru. Este adevărat că inițial Jean Moréas se autointitula drept un *decadent*, termen văzut ca un derivat al termenului simbol, care va deveni mijlocul principal prin care se vor realiza planurile poetice sugestive, aluzive, cu aspirația de a exprima inefabilul. Ulterior însă, termenii amintiți vor căpăta individualitate semantică precisă. Simbolismul va desemna un curent literar, în timp ce impresionismul va desemna un curent care aparține artelor plastice. Cu toate acestea nu este greșit să căutăm corespondențe între cele două mișcări

²⁹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 505-506.

artistice, chiar dacă fiecare utilizează tehnici și procedee specifice artei lor, la fel cum nu ni se pare abuziv a vorbi de impresionism în arta literară sau de simbolism în arta picturală. Există o strânsă apropiere între impresionism și simbolism, chiar și numai prin faptul că au defilat sub același stindard. Aminteam mai devreme faptul că Lucian Blaga considera atât impresionismul cât și simbolismul arte identice care diferă însă prin domeniul în care se manifestă fiecare. Vorbind despre arta lui Verlaine, căreia îi atribuie caracteristici specifice impresionismului, Blaga constată că „*simbolismul* nu e decât o variantă *poetică* a impresionismului.”³⁰ Despre aceeași apropiere dintre simbolism și impresionism vorbește și Pierre Francastel atunci când îl citează pe Lote, operând o comparație între estetica lui Mallarmé și Laforgue cu estetica lui Monet: „poetul fiind cel care definește în mod admirabil sentimentul său profund atunci când vorbește de poezie care este *un cântec al sufletului*, sau când îndeamnă la viață *care începe și sfârșește generalul*, dar care se contopește cu noul și conduce la adevăr pe căile *divinei și dureroasei imperfecțiuni, dar încălciată și incoerentă*.”³¹

2.1. Apariția și esența simbolismului

Anul 1886 coincide și cu o reacție la adresa parnasianismului și a naturalismului în literatură, în care, o dată cu publicarea *Manifestului* lui Jean Moréas în suplimentul literar al cotidianului *Le Figaro*, din 18 septembrie, se preconiza o nouă formulă poetică în cadrul noii școli pe care acesta o numea *simbolistă*, și care îl considera pe Baudelaire tată al simbolismului. Este anul în care apare și revista *La symbolisme* care îi proclamă ca maeștri ai noii poezii pe Verlaine și Mallarmé.

Simbolismul este o atitudine care promovează o reacție adversă celor trei tipuri de estetici dominante în epocă: *estetica romantică*, provenită în parte din spațiul german, caracterizată de exces emotiv, de construcții utopice și metafizice, de viziuni mitologice și apocaliptice, căreia îi opune expresia lirică reținută, tonul poetic lipsit de emfază declamatorie; *estetica parnasiană*, cu viziunea formală asupra frumosului și ținuta glacială a poeziei, căreia îi opune expresia exclusivă a sensibilității; și *estetica naturalistă*, cu primatul rațiunii și adoptarea unei atitudini științifice în actul de creație, căreia îi opune cunoașterea bazată pe intuiție.

Esența simbolismului constă în conștientizarea unei corelații între lumea sensibilă și lumea spirituală, corelație mediată de facultatea intuitivă. Poetul este purtătorul acestei facultăți și cel care revelează lumea profundă a

³⁰ Lucian Blaga, *op. cit.*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 128.

³¹ apud Pierre Francastel, *op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 155.

spiritului. Pentru aceasta el apelează la simbol, văzut ca o modalitate de a comunica, prin intermediul lumii exterioare și a formelor ei contingente, activitatea sufletului, realitatea autentică surprinsă de simțul poetic.

Caracterul esențial al artei simboliste constă în a nu merge niciodată până la conceperea ideii în sine. El urmărește să elimine din poezie mărturisirea directă a unei stări conștiente, sau pledoaria pentru o idee, având ca obiect numai stările sufletești confuze și de obicei negative: melancolia, plictiseala, angoasa, disperarea etc. Aceste stări sufletești nediferențiate și nedeterminate - care formează însăși materia poeziei simboliste - , aceste tendințe surde, ecouri confuze, amalgam de gânduri și sentimente, nefiind formulate clar, nu vor putea fi transmise cititorului decât pe calea sugestiei. Acest lucru era realizat prin cultivarea impreciziei voite, prin utilizarea simbolului, prin tehnica sinesteziei sau a evidențierii muzicalității versurilor, a sonorității verbale capabilă să sugereze ceea ce poetul nu poate sau nu vrea să exprime clar.

„Arta adevărată este totdeauna aproape incomprehensibilă. O dată înțeleasă, ea încetează a mai fi artă pură” - scrie un teoretician simbolist. „A numi un obiect, înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru”, declară simbolistul Mallarmé, iar Verlaine: „Versul tău să fie ceva care zboară”.³² Simboliștii erau conștienți de faptul că opera de artă este purtătoare de multiple semnificații spirituale, că ea este capabilă de a viețui într-un mod unic și irepetabil în conștiința fiecărui cititor. Cultivarea impreciziei voite permitea o mai strânsă comuniune între poet și cititor, cititorul fiind pus în conjunctura de a-și grefa visul lui peste visul poetului, de a întregi imaginea operei de artă conlucrând în felul acesta cu poetul la finalizarea uneia din variantele ei. În felul acesta se manifestă tendința de a sfârâma realismul pozitivist al concepției despre lume specific societății de atunci, în care artiști trăiesc chinuți de problema propriei lor existențe.

Pentru a determina esența simbolismului este necesar să se facă deosebirea dintre *arta simbolică* și *arta simbolistă*. Admițând faptul că arta simbolică apare în orice epocă, arta simbolistă ridică la rang de principiu metodologic simbolul în artă. Poezii simboliști căutau să interpreteze prin simboluri lumea reală. Poezia simbolistă cultivă simbolul nu în mod accidental, ca în trecut, ci programatic, nu periferic, ci central, simbolul constituind pivotul poeziei. Simbolul se dezvoltă prin două elemente: starea psihologică și corespondentul său imagistic. În simbolism, simbolul devine un țel al artei, nu un mijloc al ei. Opera de artă simbolică e o explozie emotivă, și adevărul corespondenței sale cu simțirea artistului își află justificare în însăși simțirea care determină propria ei întrupare.

³² apud Ovidiu Drîmba, *Istoria literaturii universale*, vol. II, Ed. Saeculum I.O.& Vestala, București, 2002, p. 415-416.

Muzicalitatea versului, sonoritatea verbală constituie o altă modalitate de a reda mișcarea sufletească privită în sine, în fluiditatea interioară a *eului*. Prin revelarea acestei noi dimensiuni a versului poetic, conținutul rațional al poeziei este subjugat senzațiilor auditive, poezia devine o impresie auditivă a acestei muzicalități în care însăși muzicalitatea versului este ridicată la rangul de simbol ce dezvăluie realitatea tănuită a sufletului.

Intuind capacitatea de sugestie pe care o provoacă stimularea în plan poetic a unui singur simț, simbolistii vor căuta potențarea acestui procedeu prin corelarea lor, a impresiilor tactile, olfactive, auditive, vizuale și gustative, făcând apel la tehnica sinesteziei. Această tehnică urmărea transpunerea unei senzații în planul unei alte senzații, sau două-trei senzații fiind determinate de o singură impresie exterioară. Astfel, cititorul are acces prin toate căile la realitatea sufletească a poetului. El participă la această viață interioară care, în fond, devine a lui, fiind intermediată de aceste vehicule materializatoare ale dinamicii sufletului. În concepția simbolistilor numai *eul* există, realitatea nu e decât un complex de senzații. Pentru aceștia senzația nu permite a cuprinde decât aparența lucrurilor, nu ne oferă fața lor ascunsă, adică esențialul. Datele lumii sensibile trebuie să fie nu simplu înregistrate, brut și nemijlocit, ci interpretate ca semne, ca simboluri ale realității invizibile, și numai cu această condiție ea va putea fi dacă nu cunoscută, cel puțin apropiată și întrevăzută. Simbolismul aspiră a regăsi prin toate mijloacele posibile această realitate care e dincolo de vizibil, s-o exprime și s-o difuzeze pentru a o face sensibilă oamenilor.

Simbolul este un purtător de semnificații ce-l transcend. El poate ființa peste tot în lumea înconjurătoare, de la cel mai neînsemnat lucru până la cele mai impresionante creații ale acesteia. „Poetul vede în natură nu o realitate existând în sine și pentru sine, ci un uriaș rezervor de analogii, un templu prin care omul intră în comuniune cu lumea spirituală, un loc al inițierii în *păduri de simboluri* care toate traduc o realitate spirituală.”³³

2.2. Afinități și distincții

Până la un punct paralel simbolismului și echivalent, într-un sens, acestui curent ce îngloba sub egida unei mișcări literare între 1891-1897 și pictori grupați sub emblema de *pictori impresionisti și simbolisti*, impresionismul se rezumă doar la a reda datele sensibile ale realității, cucerind, în acest sens, o tehnică din ce în ce mai perfecționată și performantă. Opera de artă devine un *ochi uriaș* care surprinde cu ingenuitate ceea ce vede și transcrie

³³ Alexandru Husar, *op. cit.*, p. 141.

imediat pe pânză frăgezimea și spontaneitatea primei senzații vizuale. „În fața materialității dure, palpabile, a lumii perceptibile, impresioniștii nu vor să redea ceea ce le mijlocește propria experiență bazată pe obișnuință, ci să transpună pe pânză ceea ce cuprinde actul spontan, necălăuzit de conștiință, al percepției vizuale, o impresie a lumii; deci o imagine de început, originară, cât mai pură și mai nemijlocită.”³⁴ Rațiunea nu însoțește nicidecum acest act spontan de contemplare a realității, fiind concepută ca un element care ar fi putut să denatureze calitatea acestor impresii. I se refuză dreptul de a sonda realitatea lăsându-se în prim plan să se manifeste numai intuiția vie a lumii exterioare.

Poziția pe care și-o rezervă poeții simbolişti față de rațiune coincide cu atitudinea pictorilor impresioniști, în ambele cazuri rațiunea jucând un rol secundar în cadrul actului artistic. Așa cum aminteam, pentru simbolişti, a încerca să faci artă bazându-te pe demersurile rațiunii, în felul în care făceau scriitorii realiști și naturaliști, însemna să suprimi o mare parte din emoția ce stătea la baza nașterii operei de artă. Pentru impresioniști, ea era elementul care stânjenea declanșarea emoției și sensibilității pure.

Unul din aspectele esențiale care diferențiază arta impresionistă de cea simbolistă, este alegerea suportului tematic. Impresionismul își extrage resursele artistice din contemplația naturii, dintr-o nouă viziune a pictorilor în fața acesteia. În ce constă această nouă viziune? În faptul că artistul este preocupat să fixeze mișcările și schimbătoarele aparențe ale realității, insistă asupra aspectelor fluide și tranzitorii, vizând fugarul și nu permanentul, urmărind mirajele scilpitoare ale luminii, oglindirile și irizările ei pe apele râurilor, printre frunzișuri, fumegări, aburi sau brume, feeriile atmosferice. Lumina devine personajul principal în orice tablou de factură impresionistă, raporturile ei cu forma și culoarea constituind obiectul muncii lor în pictură. Aspectul sub care se înfățișează natura se află în perpetuă schimbare, această schimbare depinzând în primul rând de lumină, care la rândul ei depinde de anotimp, de starea vremii, de ora zilei etc. Redarea impresiilor de moment, a senzației efemere a artistului, căutând să reprezinte efectul mai mult sau mai puțin pronunțat produs de acțiunea obiectelor exterioare asupra organelor sale de simț, în efortul său de a picta, duce la o nouă viziune asupra naturii.

Contemplația *impresionistă* a naturii, evocarea ei și transpoziția subsecventă a emoției directe sau a emoției rememorate într-un tablou care „nu mai e reprezentarea naturii, ci supraviețuirea ei, metamorfoza ei într-o creație autonomă, impregnată de lecția și de emoția primite în contact cu natura”³⁵, distinge impresionismul în esența sa. Din această cauză impresionismul nu va urmări niciodată redarea sentimentelor negative, chiar și atunci când peisajul

³⁴ Werner Hoffman, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 209-210.

³⁵ Marcel Brion, *Art abstract*, Paris, 1956, p. 202.

surprins pe pânză reprezintă o calamitate naturală, cum este cazul lui Alfred Sisley cu tabloul *Inundație la Port-Marly*. Starea sufletească a artistului impresionist este regenerată de contactul cu natura, de participarea lui la freamătul vieții universale. „În efectul general al picturii impresioniste predomină strălucirea, veselia, buna dispoziție, asupra apăsătorului și mohorâtului.”³⁶ Tonul imprimat pânzelor impresioniste este unul de optimism, de caldă îmbrățișare a naturii, fapt care îl ferește de nuanțele pesimiste cultivate de lirica simbolistă care-și căuta resurse doar în experiența de viață dominată de ideea resemnării în fața soartei, de concepția fatalistă privind destinul uman.

De aici opțiunea lui Rimbaud la 19 ani, dezamăgit de faptul că nici poezia nu-l poate ajuta să-și depășească limitele, sufocanta-i condiție umană, să abandoneze definitiv scrisul pentru a se îndeletnici cu cariera militară sau de a face comerț cu fildeș și cafea, dar și trafic cu arme și comerț de sclavi. Pentru el poetul este un vizionar constrâns să acceadă la această stare nu dintr-un îndemn natural ci, mai degrabă, dintr-un refugiu în sine însuși provocat de toate opiatele simțurilor și rațiunii. El vrea să ajungă la necunoscut violând și degradând propriile resurse sufletești.

Din aceeași concepție, Friedrich H considera că „lirica lui Mallarmé întruhidează singurătatea totală. Nu are nici o aspirație către tradiția creștină, umanistă, literară. Nu își permite nici o imixtiune în prezent. Îl respinge pe cititor și refuză să fie umană (...) Realitatea i se dezvăluie ca insuficiență, transcendența ca neant (...). Opera sa este edificiul cel mai abscons pe care lirica modernă l-a ridicat vreodată.”³⁷

Simbolistii exclud elementul intelectual sau spectacolul exterior. Incapabil să se adapteze lumii din afară, Verlaine va cultiva aceleași sentimente deprimante, monotonie, spleenul, tristețea neînțeleasă, toate născute din îngrijorări obscure, din tentații trupești, din naive elanuri mistice sau din aspirații nostalgice spre o stare de mulțumire calmă.

Impresioniștii se rezumă la a reda doar lumea bidimensională a aparențelor, ignorând conștient celelalte dimensiuni legate de profunzimea psihologică și de implicarea afectivă. Ei se îmbată de lumină, văd lumea ca pe o mulțime de oglinzi ce răsfrâng un caleidoscop de culori și de intensități luminoase, ei trăiesc într-o lume vizuală de reflectări, nu de substanțe. Prin urmare, și pictorii impresionisti, și poeții simbolisti sunt într-un fel cufundați în lumea lor, unii seduși de promovarea unei frumuseți superficiale, ceilalți îmbătați de redarea nuanțelor intangibile ale sufletului, ambele direcții evoluând, în general, prin valori polare. Trunchiul ideologic este comun atât impresioniștilor, cât și simbolistilor, aceștia adoptând o atitudine pasivă în fața vieții. Dacă acest lucru este mai evident în cazul poezilor simbolisti, cum

³⁶ William Fleming, *op. cit.*, p.247.

³⁷ apud Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, p.421.

aminteam mai devreme, în cazul pictorilor impresionisti faptul se face mai puțin remarcabil. În cazul lor, „atât artistul cât și spectatorul renunțaseră la un rol activ pentru cel de observator distant al vieții, care lasă râul experienței să treacă pe lângă el, fără a încerca să-i abată cursul în vreo direcție semnificativă.”³⁸ Faptul că îmbrățișează natura în toate înfățișările ei, în special sub aspecte care până atunci erau considerate nedemne de domeniul artei picturale, cum ar fi: peisajul marin, lacul cu nuferi, spectacolul străzii, căpițele cu fân, câmpul de maci, balta cu rațe, peisajul de iarnă; menține în sfera stărilor pozitive tonusul afectiv al artistului impresionist. Chiar dacă s-a spus că în arta impresionistă nu răzbate problematica umană, că omul este absent din spațiul artistic, în cadrul fiecărui tablou respiră o *stare de suflet*, impresiile, jocul de senzații, energiile spirituale fiind expresia intimă a unui temperament marcat de plenitudine solară. Pentru impresionisti arta este așa cum spunea Emile Zola „un colț al naturii văzut printr-un temperament.”³⁹

În simbolism, arta ca natură, specifică curentelor artistice anterioare, este înlocuită de arta ca simbol. Noutatea simbolismului este ideea că fiecare formă reprezentată în opera de artă nu se exprimă doar pe sine, ci posedă infinite semnificații dincolo de sine, instituind un raport între *văzut* și ceea ce este dincolo de actul *a vedea*. Cuvântul *simbol*, provenit din grecescul συμβόλλειν (a pune împreună), înseamnă într-adevăr, ceva care se leagă de altceva, sugerând totodată ceva diferit de sine.

Sfârșitul de secol al XIX-lea este marcat de o recrudescență a idealismului, de o reîntoarcere la idealismul filosofic de altă dată, ca urmare a deziluziilor provocate de încrederea nețărnută a oamenilor în capacitatea rațiunii de a rezolva probleme de natură socială, psihologică, morală sau religioasă. Arta va suferi și ea schimbări majore. E.A.Poe pune în lumină distincția dintre poezie și știință, Rimbaud afirma că „palida rațiune ne ascunde infinitul”, în timp ce Jules Laforgue proclamă: „La arme, cetățeni! Nu mai există rațiune.”⁴⁰ Estetica sentimentului specifică preromantismului și romantismului este înlocuită de o estetică a intuiției, intuiția devenind factorul primordial cu ajutorul căruia artistul penetrează realitatea materială pentru a explora *eul poetic* surprins în formă de vis sau de activitate inconștientă. Este momentul în care este tradusă în Franța lucrarea lui Hartmann, *Filosofia inconștientului* (1877), când H. Bergson lansează *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* (1889), când Freud începe să pună la punct metoda psihanalizei cu studii asupra istoriei (1895) și asupra visului (1900).

Prin însăși natura limbajului său de a opera cu concepte, arta poetică simbolistă va cunoaște o elaborare amplă a resurselor lirice, o conturare și o

³⁸ William Fleming, *op. cit.*, p.247-248.

³⁹ apud Alexandru Husar, *op. cit.*, p.171.

⁴⁰ idem, p. 151.

justificare a doctrinei promovate, în contrast cu arta impresionistă la care preocuparea pentru filosofie sau pentru programul care fundamentează această mișcare se manifestă mai puțin. Artistul este într-un fel sclavul limbajului său. Prin urmare, dacă el s-a specializat în a se exprima prin culori sau sunete, va simți mai puțin înclinația de a-și argumenta din punct de vedere estetic arta sa. De aceea, arta simbolistă cunoaște un surplus de repere de natură doctrinară, fiind avantajată de limbajul verbal comun celor două modalități de expresie: poezia și estetica ei. Am ținut să facem această precizare întrucât, față de impresionism, simbolismul consimte a se structura într-o școală de creație care este pe deplin fundamentată istoric și estetic.

Elementul comun dintre arta impresionistă și cea simbolistă constă în faptul că ambele restaurează rolul și ponderea imaginii în cadrul culturii occidentale dominate de rațiunea critică. Distincția dintre impresionism și simbolism rezidă în faptul că impresionismul se rezumă în cea mai mare parte a manifestării lui la senzația luminoasă, în timp ce simbolismul diversifică senzațiile ajungând la o încorporare a domeniului imaginativ în perimetrul senzorialului.

3. Impresionismul și expresionismul

Pentru a clarifica și mai mult esența impresionismului ne-am propus a-l privi și în relație cu unul din curentele artistice care-i urmează nu numai din punct de vedere temporal dar și estetic. Legea contrastelor permite o mai bună vizualizare a ambelor mișcări artistice dacă ne permitem să le apropiem la nivel conceptual și să operăm asupra lor cu mijloacele rațiunii pentru a remarca ceea ce le apropie și, mai ales, le separă. Atunci când este definit expresionismul se are în vedere desprinderea acestuia de estetica impresionistă în încercarea de a o depăși prin axarea accentului pe valorile care aparțin de universul subiectiv, pe afecte, pe expresie, pe tot ceea ce ține de interioritate sufletească. Expresionismul continuă lirica romantică exacerband tot ceea ce aparține de emoție. În expresionism, artistul este stăpânit de sentimentul tragic al lumii în care trăiește, sentiment neîntâlnit în universul romantic și, cu atât mai puțin, în lumea artei impresioniste.

Am putea atribui expresionismului un caracter masculin întrucât determină afirmarea unor principii profund vitaliste care din această cauză propagă ideea de moarte, în timp ce impresionismul angajează latura feminină a naturii umane devenind astfel purtător de viață. Sufletul este un amestec de principii masculine și feminine, fiecare dintre aceste principii pronunțându-se mai accentuat în cadrul celor două stiluri amintite.

Exacerbarea liricii romantice va determina în definitiv o schimbare calitativă a tuturor facultăților care aparțin de universul interior al omului. Visul

devine coșmar, idealul utopie, melancolia angoasă, ironia sarcasm, revolta ură și îndemn la luptă indiferent de consecințe. Chiar dacă este caracteristic mai mult țărilor nordice, expresionismul își găsește o mică susținere în Franța. Impresionismul va fi urmat de fauviști și cubiști, curente picturale care vor reflecta mai bine spiritul francez al acelor vremuri.

3.1. Izvoarele expresionismului

Arta expresionistă ia naștere și se dezvoltă în special în spațiul austro-german la începutul secolului al XX-lea ca o continuare a liniei inițiate de romantism și printr-o reacție adversă impresionismului. Ea promovează descătușarea emoției în artă indiferent de intensitatea acesteia și de consecințele pe care le provoacă în planul mutațiilor care survin în fondul stilistic al artei. În sens restrâns, expresionismul se referă la comunitatea de artiști numită *Die Brücke (Podul)* întemeiată la Dresda în 1905, ce-i are ca figuri de referință pe Ernst Ludwig Kirchner și pentru o perioadă mai scurtă pe Emil Nolde, și la mișcarea *Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru)* apărută la München în jurul anului 1910, care-l are ca figură centrală pe pictorul Vasili Kandinsky. Părinții direcți ai expresionismului sunt pictorii Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Paul Gauguin ce aveau drept bază ideologică filosofia lui Kierkegaard.

În perioada imediat următoare primului război mondial, ideile expresioniste continuă să-și exercite influența atât în artele plastice cât și în literatură, în muzică și în cinematografie. Tendințe expresioniste se regăsesc în creația lui Alberto Giacometti, Marc Chagall, Amedeo Modigliani etc.

Expresionismul apare ca o previziune a suferinței celor mulți, a holocaustului declanșat de primul și al doilea război mondial. Plutea în aer un sentiment de nelămurită neliniște declanșat de răsturnarea oricărei ierarhii valorice sau mai bine spus de relativizarea lor, de asumarea unei libertăți absolute care fascina și strivea ontologia umană. Omul devenea conștient de propria lui devenire, de propriile lui limite, fiind marcat la orice pas de iminența morții, de sentimentul de vină, de suferința lui neîntreruptă. Neputând să le înfrunte cu mijloace umane, va goli de conținut orice ideologie care până atunci clădea echilibrul lui interior, centrându-și existența în jurul acestor spaime pe care le va ridica la nivelul unor categorii filosofice. Atunci își va inaugura propria lui religie axată pe teroare, pe sentimentul puterii, pe dominarea despotică a celorlalți, pe satisfacția prilejuită de strivirea lor, pe haosul instinctelor primare. Numai el ca individualitate luciferică putea garanta temelia universului fizic, moral sau metafizic.

Suferința oamenilor devenea o simplă statistică, interesul lui primordialitate funciară, egoismul virtute teologală. Iată-l dezgolit de orice

spiritualitate, bântuit de demonii conștiinței, înfierând cea mai mică slăbiciune a celorlalți. Supraomul nietzscheean se autoproclama regele universului și al propriei conștiințe pe care în felul acesta o dezavua. Era asemenea unui faraon mutilat de orice fărâma de umanitate, în care slăbiciunile sale deveneau coșmaruri ce mușcau din albia secată a ființei lui, cavernă în care amintirea morții celor mulți amplifică strigătul acestora într-o disperată angoasă.

Omul modern, omul începutului de secol XX, pare a fi căzut pradă haosului, instinctelor descătușate, afirmă Karl Jaspers. Preocupat de pura instantaneitate prin desprindere de trecut și de tot ce înseamnă tradiție umanistă, el devine o ființă solitară, expusă întâmplării, la cheremul forțelor oarbe care compun mecanismul universului. Plecând de la această concepție egocentrică asupra lumii pe care o vede deservită propriilor interese, va ajunge cu timpul să fie stăpânit de teamă față de aceasta, să o privească drept un oponent al său, o realitate care amenință ființa lui. Sentimentul de înstrăinare va marca însăși viziunea lui în relațiile cu ceilalți semenii ai săi. Acaparată de singularitatea lui, incapabil să se dăruiască lor, își va crea religia lui în care iadul va fi fundamentat pe existența celorlalți. *Ceilalți, iată iadul!* confirmă un tip de ființare în care gradul de izolare capătă dimensiuni paroxistice. Omul pare să înainteze către neant. Cuprins de acest elan distructiv, el contemplă disperat dar și trufaș posibilitățile sale existențiale de a decide sinuciderea sa, de a se arunca în neantul unei libertăți absolute. Sub pretextul că cercetează aceste forțe izbucnite din subconștient, psihologia modernă va justifica în mod tacit această neorânduială de elemente anarhice, de pierdere a unei unități interioare pe care de la Freud încoace omul nu și-o va mai recăpăta.

Artistul expresionist devine sensibil la toate aceste semne ale timpului său și încearcă să-și atenționeze semenii printr-o artă dominată de exces de emotivitate, într-o încercare disperată de a umple hăul spiritual căscat la picioarele sale. El devine barometrul care înregistrează cu acuitate datele pe care i le oferă realitatea umană, exacerband expresia tocmai pentru a face vizibilă această realitate. În artă își va permite orice abatere de la cursul firesc al ei de până atunci, biciuind conștiința surdă a oamenilor, orbirea lor. Ea va fi străbătută de un puternic substrat social declarând război stărilor de fapt care marceau societatea contemporană, proiectând în viitor imagini utopice ale unor renașteri spirituale. Înșelarea așteptărilor provocată de încrederea în rațiune îl va orienta pe artist către o atitudine subiectivă ce valoriza nuanțele propriilor lui trăiri.

Expresionismul reprezintă ecoul artistic al existențialismului. Oglindind experiența umană în adâncime artistul redă de fapt propria lui decădere, acel implacabil marasm interior. Pesimismul filosofiei existențialiste va marca estetica expresionistă provocând mutații la nivelul mijloacelor de expresie. Și pentru unii și pentru alții *subiectul* se află în centrul preocupărilor

lor, subiectul care nu mai este nici măcar obiect al cunoașterii, ci un individ surprins în existența lui concretă. Evoluția alertă a tehnologiei precum și evenimentele social-politice vor declanșa în sânul mișcărilor ideologice și artistice de la începutul secolului XX o reacție de recul față de rațiune, idealism, sistem, gândire. Manifestările trupului, pasiunile, simțurile, nevoile primare dar și nevoia de praxis, faptele lui, ceea ce-l determină și formează pe individ, libertatea lui de decizie și responsabilitatea, toate acestea caracterizează persoana umană, clădesc existența lui. Considerați părinți ai existențialismului, Kierkegaard și Nietzsche vor detrona imperiul filosofiilor idealiste, gândirea lor fiind dusă mai departe de Heidegger, Sartre, Camus, Jaspers, fiecare oferind soluții și perspective noi la problematica umană. Sentimentul absurdului, al unei înstrăinări profunde între om și viața sa, vidul spiritual care transformă lumea într-o infinitate de cioburi scânteietoare, situațiile limită, singurătatea, angoasa, durerea, bătrânețea, spectrul păcatului și moartea vor constitui subiecte predilecte ale filosofiei existențialiste. Toate acestea vor clădi viziunea artistică a expresionismului.

Amelia Pavel descrie expresionismul ca decurgând dintr-o experiență contradictorie, fiind în același timp abstracție, ca o sărăcire sau depășire a concretului, din punct de vedere al limbajului, și empatie, ca o îmbogățire a experienței concretului, din punct de vedere al conținutului, al substanței ideologice, de reprezentanții curentelor revoluționare. Expresionismul va însemna o permanentă risipă de o asemenea intensitate încât ceea ce va mai rămâne va corespunde doar emoțiilor instinctuale, sau dimpotrivă, o permanentă abstractizare a emoțiilor, o cerebralizare a lor până când se va pierde substanța emotivă a acestora. Ambele atitudini promovate nu fac decât să nege realitatea emoțiilor. Pe de o parte ne vom confrunta cu spaime existențiale, convulsii metafizice care vor genera o artă nonfigurativă, pe de altă parte vom avea încercarea de a explica tot în dauna fondului emotiv, o estetică ezoterică ce acaparează sentimentele umane și le desfigurează. Trăind în mod acut acea sfâșiere interioară între „abstract și ascetic în măsura în care izvorăște dintr-o experiență de zbucium, de spaime existențiale și istorice presimțite și prevestite; carnal și armonic în măsura în care are conștiința, amintirea și năzuința contopirii și înțelegerii euforice a omului cu universul în care trăiește și a cărui istorie o face”⁴¹, artistul expresionist va îmbrățișa o estetică ce va avea la bază aspirația către unitate, o unitate născută din contopirea contrariilor, sperând să realizeze ceea mult râvnită *coincidentia oppositorum* la nivel artistic. Experiența spirituală se va manifesta cu violență în limitele unui limbaj care se va exprima în mod frenetic promovând tonalitățile cele mai ostile, tensiunea

⁴¹ Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 18.

ascuțită a contrastului, extremele cele mai îndepărtate aduse laolaltă căutând descătușarea oricărui balast emotiv.

Această dizolvare a unității interioare se va transfera și în sfera artei muzicale. Wagner va influența crucial făgașul pe care va evolua muzica. Uimitoarea amplificare a expresivității limbajului muzical care va fi promovată de acesta în opera Tristan și Isolda va determina noi experimentări ce vor contura manifestul nedeclarat al postromantismului. Trezită în mijlocul haosului biologic declanșat de expediția nechibzuită către aflarea forului interior al energiilor sufletești, conștiința, sfâșiata de contradicții, va începe „să oscileze dramatic între tragismul resemnat (*Cântecul pământului*, de Mahler) și nădejdiile utopice (*Poemul extazului*, de Skriabin), între senzualitatea pătimașă (*Salomeea* și *Elektra*, de R. Strauss) și elevația cea mai spiritualizată (simfoniile lui Brukner).”⁴² Exacerbarea subiectivității și adoptarea unei psihologii sectare vor adânci problema valorizării proprii arte. „Surprinzând paradoxul schönbergian al acuității afective dublate de o extremă luciditate, mai mult chiar, servite, subliniate de rigorile organizării muzicale – dodecafonice și chiar antedodecafonice – Adorno îl explică prin aceea că expresionismul schönbergian preia subiectivitatea romantică dar o *încremenește*, o îngheață în construcție, muzica încetând astfel să fie *expresivă* și devenind de fapt *protocol al expresiei*; fixat fără puțință de echivoc în stricte organizări sonore, conținutul subiectiv s-ar transforma deci în contrariul său, ar deveni, adică, obiectivitate.”⁴³

Artistul expresionist devine conștient de unicitatea și caracterul inefabil al emoției dar și de incapacitatea acestuia de a o comunica. O barieră de nepătruns pare să despartă indivizii între ei făcând imposibilă comunicarea dintre aceștia. Nu am în vedere transmiterea emoțiilor definite în general prin bucurie, iubire, neliniște, ci incapacitatea de a transmite caracterul particular al acestora. Bucuria mea este diferită de bucuria celui alt prin faptul că în ea se răsfrânge o experiență de viață distinctă. Această însingurare devine caracteristică artei expresioniste. De aici poate incapacitatea noastră de a gusta și înțelege arta expresionistă. Singurul lucru, afirmă arta expresionistă, care unește destinele noastre este conștiința proprii noastre singurătăți. „Sunt singur, pare să spună lucrul, deci prins într-o necesitate împotriva căreia nu puteți face nimic...deoarece sunt ceea ce sunt fără păreri preconcepute, singurătatea mea știe de singurătatea voastră.”⁴⁴

⁴² George Bălan, *Muzica - temă de meditație filosofică*, Ed. Științifică, București, 1965, p. 235.

⁴³ apud Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante - și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 31.

⁴⁴ Maria Fürst; Jürgen Trinks, *Manual de filozofie*, trad. Ioana Constantin, Ed. Humanitas, 1997, p. 157.

Dumnezeu este singurul care poate face posibilă comunicarea plenară. Nu rațiunea, nu noțiunile și limbajul articulat, nu empatia sau arta, ci doar Dumnezeu. Când vorbesc în acest context de comunicare mă refer la acel tip de comunicare deplină, netrunchiată și nefărămitată, cu sens mai degrabă de comuniune. Prin păcat, omul pierde această facultate de a comunica. Păcatul înseamnă îndepărtarea lui Dumnezeu din viața noastră, înstrăinarea și însingurarea noastră. Păcatul îl redă pe om neantului. Filosofia existențialistă nu este decât un preambul la suma de orori care vor defila pe podiumul istoriei. Arta, rațiunea, limbajul sunt urmări ale păcatului, sunt modalități permise de Dumnezeu pentru a face față abisului dintre noi. Arta este expresia milei lui Dumnezeu care nu permite să rătăcim într-o însingurare totală. Chiar dacă imperfecte, aceste modalități de comunicare reușesc parțial să instituie un climat de comuniune. Omul l-a refuzat pe Dumnezeu, însă Dumnezeu nu-l refuză pe om, ci lasă la îndemâna lui aceste *sacramente*. Ele fac posibilă comunicarea dintre oameni și, oricât de mult și-ar dori uneori omul, nu pot înlocui pe deplin absența Lui. Acestea nu sunt decât ruinele a ceea ce cândva a însemnat prezența lui Dumnezeu.

3.2. Afinități și distincții

Deosebirea esențială dintre arta impresionistă și cea expresionistă rezidă chiar în distincția dintre impresie și expresie. Impresia rămâne un fapt de suprafață care nu afectează încă în vreun fel psihologia umană. În impresionism se urmărește expresia reținută echivalentă aici oarecum cu impresia și se înlătură tot ceea ce ar putea exacerba latura pasională a omului. Expresia presupune deja o decantare a impresiilor și realizarea unor sinteze la nivel cognitiv-afectiv. Impresia înseamnă stadiul incipient al analizei în timp ce expresia presupune stadiul final al sintezei. Una înseamnă exterioritate, cealaltă interioritate. Impresionismul asociază impresia intuiției, percepției sau senzației. De la impresii pleacă cristalizarea expresiilor, între cele două existând o legătură. Asupra impresiilor, văzute ca și conținut al sensibilității umane, intervine acțiunea modelatoare a spiritului care le conturează în expresii, le dă o formă stabilă care se întrupează într-un obiect sensibil căpătând în felul acesta o componentă fizică. Putem afirma, fără să exagerăm, că obiectul artei impresioniste este impresia, la fel cum obiectul artei expresioniste este expresia.

Un alt lucru care delimitează arta impresionistă de cea expresionistă este faptul că problematica socio-umanului lipsește aproape cu desăvârșire din sfera artei impresioniste. Ea nu împărtășește sau nu acordă vreo atenție naturii umane și relațiilor sociale pe care le desconsideră. În ambele cazuri însă, tendința este de a dizolva în anonim orice personalitate umană, cu accentuare

mai mare în expresionism. În acest sens impresionismul inspiră expresionismul prin faptul că se va căuta dezmembrarea personalităților, fie în ansamblul tabloului, cum se întâmplă în multe dintre creațiile impresioniste, fie prin înecarea lor în ansamblul gesturilor și a reacțiilor umane, cum se întâmplă în literatura și teatrul expresionist sau prin lipsa conturării vreunui detaliu în arta plastică expresionistă. Prin urmare, dacă arta impresionistă aduce în mod accidental omul în limitele preocupărilor sale așa cum se întâmplă la Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Berthe Morisot, Edgar Degas, Camille Pissarro acest lucru se petrece ca și cum el a fost reținut preț de o clipă pentru a i se face o fotografie. Atitudinea sobră și rece a pictorului impresionist este cea caracteristică unui fotograf care pleacă în grabă pentru a executa următoarea comandă. Impresionismul cultivă detaliul într-o foarte mică proporție, urmărește expresia superficială și dulceagă fapt care decurge din refuz și neimplicare psihologică. Tablourile impresioniste dau impresia că sunt lăsate în mod voit neterminate, fiind departe de a urmări exactitatea și precizia unei fotografii. Impresionismul este încă moștenitorul tradiției clasice, la care se întrevește dorința de a se desprinde definitiv de aceasta. Această ruptură de moștenirea clasică avea să fie realizată deplin de arta expresionistă prin ancorarea în nonfigurativ.

Expresionismul ia naștere din interpretarea unei nemulțumiri colective, din sentimentul iminent al unei crize fără precedent. De aici impresia inutilității oricărei viziuni decorative. Omul devine prezent prin problematica lui însă reprezentarea și personalitatea lui sunt cufundate în planul abstracțiunilor și generalităților. „Tematica socială, angajarea conștiințelor în lupta contra iraționalității războiului, în general a durerilor suferite de umanitate, duc la întărirea unui filon expresionist vehement formulat.”⁴⁵ Din acest punct de vedere, expresionismul se distinge de impresionism printr-o mai mare conștiință de sine, prin capacitatea de a-și formula sub forma unor norme idealurile artistice. Au existat nenumărate grupări expresioniste dintre care cele mai importante au fost amintite mai devreme, care și-au formulat crezul estetic și chiar l-au publicat, spre deosebire de impresionism unde nu există o astfel de preocupare nici măcar în privința realizării unei unități sau a unei coeziuni a grupului care a expus în 1874.

Subiectul predilect pe care îl va urmări arta expresionistă va fi omul, dar nu în calitatea lui de ființă rațională și echilibrată, ci omul cufundat în adâncul patimilor sale cele mai mizere și mai bizare, remarcate de psihanaliza freudiană, omul care și-a pierdut pe deplin și definitiv echilibrul interior. Tocmai acest demers de adâncire în tumultul patimilor provoacă depersonalizarea ființei umane. Wozzek, din opera cu același nume a

⁴⁵ Constantin Prut, *op. cit.*, Ed. Albatros, București, 1982, p. 142.

compozitorului german de orientare expresionistă, Alban Berg, devine prototipul individului care se lasă acaparat de spectrul geloziei asemenea personajului din tabloul *Gelozie* de Edvard Munch, personaj a cărui tulburare interioară răzbate cu toată intensitatea la suprafață. Consimțământul că omul este doar un animal va proveni de acum înainte nu numai din rândul psihanalizei ci și din sfera artei expresioniste. Artă expresionistă va promova pasiunile tulburi, stările care au depășit de mult valorile patologicului. Nevrozele și stările de anxietate sau stările morbide, disoluția dintre conștient și inconștient sunt permanent întâlnite în artă expresionistă.

Impresionismul își trăiește viața din reproducerea și copierea naturii, din contactul cu natura. Tablourile impresioniste împrumută viață din freamătul universal al naturii. Din acest punct de vedere artă impresionistă rămâne o artă naturalistă, în sensul că ea copiază fără să intervină creator în ordinea firească a lucrurilor. Impresionismul revoluționează doar atitudinea artistului ca intuiție fizică nemijlocită în fața naturii. Expresionismul răstoarnă tabla de valori impusă de artă impresionistă. El preia anumite efecte de culoare din artă impresionistă însă trasează cu mișcări energice de penel o intuiție deformată a realității. Tablourile expresioniste sunt îmbibate de sufletul artistului, ele surprind și copiază dezechilibrul emotiv al lui. Natura reprezentată în tablou nu-și mai duce viața ei ci viața interioară a artistului, ea este stăpânită de delirul său interior.

Dacă artă impresionistă urmărea să surprindă mișcarea elementelor naturii, artă expresionistă redă cu intensitate maximă dinamica lăuntrică a emoțiilor de care este stăpânit sufletul artistului. În artă expresionistă nu există moment de pauză sau contemplare. Spiritul ia forma unei fiare care caută permanent să străpungă carcasa trupului. Natura exprimă nebunia artistului, neîmpăcarea cu sine, starea unui spirit dezmoștenit de zestrea universală a păcii și mântuirii. Copacii devin torțe ridicate spre cer, aerul devine incandescent și irespirabil, pământul se transformă în lava unui imens vulcan. Starea psihologică a artistului expresionist invadează cu violență pânza tabloului, transformând-o într-o viziune dantescă a infernului. Mulți dintre cei care priveau pânzele lui Van Gogh sau Munch confirmau instalarea unei nebulii trecătoare în spiritul lor.

Dacă artistul impresionist de transformă într-o peliculă fotografică care primește resemnat stimulii senzoriali din afară, artistul expresionist realizează o răsturnare copernicană în conceperea tabloului său. El intervine în ordinea firească a lumii, strămutând-o din statornicia ei, o scoate din albia naturalismului pentru a o transforma în lumea lui interioară. Este o lume bântuită de sentimentul dizolvării în neant, de credința că scăparea se află în afara sa. El bruscăază resorturile lumii, violează natura stăpânită de o necontrolată senzualitate pătimașă, instaurează noi arhetipuri în conștiința și

sensibilitatea artistică. Sentimentul cosmicului dispare, arhitectonica lumii se năruie, imaginația o ia la sănătoasa în nesfârșite cavalcade apocaliptice. Poate că nimeni nu surprinde mai bine decât Lucian Blaga această paralelă dintre arta impresionistă și arta lui Van Gogh, unul din precursorii artei expresioniste: „Artistul împrumută parcă naturii propriul său suflet. Linia nu mai redă un contur real, ci devine simbolul unei mișcări, traiectoria unui gest. Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfece ascuțite după forma lucrurilor, ci proiecția unui suflet interior.

În *peisajele cu pomi* ale pictorului, plantele și-au pierdut ființa vegetală, schimbându-se într-un fel de animale ciudate, în polipi ce-și înalță brațele, zvârcolindu-se în luptă cu natura. Se poate vorbi la Van Gogh de chinul profund al pomilor, pe care nu vântul îl mișcă, ci propriul lor suflet blestemat.

În unele tablouri ale lui Van Gogh ni se prezintă câmpuri cu lanuri, sămănături, tufe, arbori de-o înflăcărată înfățișare. Liniile ce mărginesc lanurile o iau la goană, îndesând tot mai mult spațiu între ele și luând în curgerea lor pământul de sub picioarele privitorului. Mișcare violentă, ce adâncește în perspective cosmice niște simple ierburi sau câmpuri de varză, te prinde în tumultul ei și te tulbură mai adânc decât orice dramă a omului.

Van Gogh nu concepe repaosul și contemplarea. Ochiul său nu e o simplă rețină bucurasă de imagini. Un suflet clocotitor silește toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară. Chiparoșii își pierd caracterul botanic, devenind mănunchiuri de linii șerpuitoare, simboluri pur sufletești. Dealurile se mișcă la fel cu valurile unei mări, iar peste orașul în noapte, peste valurile de pământ, stelele se învârtesc în cercuri de lumină – parcă ar fi pietre aruncate într-un lac de foc. Ceea ce prin veacuri a fost un semn al eternei neclintiri: stelele, chiar și ele încep să rotească, împărțindu-și undele luminoase Marelui Tot, ca într-o amețitoare viziune apocaliptică.”⁴⁶

⁴⁶ Lucian Blaga, *op. cit.*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 36-37.

Capitolul III

Simbolismul și impresionismul în diferite arte

Demersul nostru ulterior va fi acela de a urmări răspândirea și în perimetrul celorlalte arte, acolo unde poate fi cazul, a celor două stiluri principale caracteristice sfârșitului de secol XIX, simbolismul și impresionismul, pentru a reliefa caracteristicile particulare pe care acestea le îmbracă, pentru a scoate în evidență specificul fiecărui stil în parte, evitând în felul acesta riscul de a le mai suprapune unul altuia. Numai procedând în felul acesta vom putea construi imaginea totalizatoare a stilurilor amintite, vom constata multiplele înfățișări sub care acestea pot să apară în diverse contexte culturale. Caracterul diacronic al artei se împletește cu cel sincron de dezvăluind din partea celor două stiluri suprapuneri parțiale sau aparente, juxtapuneri, perspective vizionare, sinteze sau simbioze, forme complexe și tendințe eteronome.

1. Simbolismul în pictură

După 1895, când poezii numindu-se *simboliști* - în Franța și în Belgia - atrag și pe pictorii nemulțumiți de atitudinea impresionistă, simbolismul se extinde și în artele plastice. Pentru pictorul simbolist opera de artă devine un univers în sine destinat să-i stimuleze imaginația senzuală, să-i satisfacă gusturile rafinate. Temele tradiționale sunt îmbogățite de astă dată de aluzii ezoterice, peste care plutește o atmosferă de prețiozitate și mister. Puvis de Chavannes, un precursor și totodată un actor al mișcării simboliste, anunță această orientare. Pictori ca Munch și Klimt creează lucrări saturate de semnificații simbolice, profund legate de domeniul imaginarului, a căror corespondență cu lumea realului este tot mai estompată. Opera lui Gustave Moreau manifestă opera unui simbolism pictural complet și original, în care creează un climat senzual și totodată mistic, cu o fină împletire a elementului istoric și mitologic. Pictori ca Van Gogh, cu lumea tablourilor sale răsturnate amenințător deasupra sa, și Gauguin, al cărui obiectiv era de a depăși limita senzorială a impresionismului, chiar Rousseau-Vameșul, veșnic sedus de o mentalitate naiv-picturală, în Anglia, prerafaeliștii cu Dante Gabriel Rossetti și John Everett Millais, preocupați să redea artei lor spiritul simplității stilistice, a purității și a sentimentului naturii preluat din arta prerenașcentistă italiană, în

țările germanice Arnold Böcklin, la care amestecul de mit și realitate, trecut și prezent, expresia poetică ce lasă impresia unei piese muzicale, amintesc de sinteza wagneriană a artelor, sunt adesea trecuți printre simbolişti. Odilon Redon intră în simbolismul fantastic. Maurice Denis, precursor al așa zișilor *nabis* (*profeții*), Bonnard, Vuillard, Roussel etc, compun grupul artistic al următoarelor generații simboliste.

2. Simbolismul în muzică

În muzică simbolismul cunoaște o paletă mai extinsă și mai diversă, deși niciodată nu s-a numit așa. Simbolismul este asimilat în muzică cu *programatismul și tehnica leit-motivelor*. Începând cu Schumann și Franz Liszt care definesc pentru prima dată programatismul ca fiind o modalitate de a ilustra cu mijloace strict muzicale realități extramuzicale, *simbolismul muzical* capătă o întrebuințare din ce în ce mai asiduă printre compozitorii romantici, cunoscând multiple variante de abordare ce definesc matricea stilistică a fiecărui compozitor, și culminând în creația lui Richard Wagner la care „drama însăși devine ilustrarea - simbolul - unei realități mai înalte și mai generale care se situează în afara contingențelor evenimentului și are un caracter într-un fel mitic.”⁴⁷ Preferința pentru subiecte mitologice sau pentru teme desprinse din legende și fapte istorice, mai mult sau mai puțin reale, o anumită senzualitate a armoniei care amintește de decorurile și ambianța luxuriantă specific orientală, concepția despre teatru și dramaturgia scenică, viziunea sincretică asupra artelor, utilizarea tehnicii leitmotivelor cu intenția de descoperi prin mijloace muzicale transformările care se petrec în sufletul personajelor, o anumită mentalitate pesimistă asupra vieții hrănită de filosofia lui Schopenhauer, toate acestea împreună cu misticismul vizionar din ultima sa operă, *Parsifal*, constituie elemente de o pronunțată orientare simbolistă. Este imposibil să ne imaginăm că Wagner ar fi putut să pactizeze cu o anumită mișcare artistică și să subordoneze inspirația lui unor interese artistice de grup. Wagner nu a creat niciodată o școală, deși inovațiile lui au fost preluate cu admirație și uneori din spirit epigonic de mulți compozitori europeni, și, deși și-a exprimat în scris concepțiile sale estetice, nu a rămas fidel niciodată acesteia, viziunea lui, ca și limbajul său muzical, fiind supus unei evoluții perpetue. Mai mult, anul în care acesta a murit, 1883, va preceda cu doar trei ani anul nașterii oficiale a simbolismului în arta literară, astfel că, din punct de vedere temporal, activitatea lui creatoare nu se suprapune deloc cu activitatea noii orientări din

⁴⁷ apud Alexandru Husar, *op. cit.*, p. 134.

artă. Însă, pe drept cuvânt, el poate fi considerat un precursor al acestora prin elementele anterior amintite, știut fiind faptul că activitatea lui va influența nu numai domeniul muzicii, ci și domeniul celorlalte arte. Cazul Baudelaire este unul dintre cele mai cunoscute exemple în care admirația pentru arta wagneriană și artistul Wagner se vor împleti cu demersurile poetice ulterioare ale acestuia.

Se impune să facem o precizare. Am făcut mai devreme distincția dintre arta simbolică și arta simbolistă, diferența dintre acestea fiind aceea că simbolismul alege ca unic mijloc de expresie simbolul ce are capacitatea de a destăinui emoțiile și trăirile poetului, în timp ce arta simbolică îl cultivă accidental, fără să-l constituie vreodată ca prioritate în fața altor mijloace de expresie. În acest fel putem vorbi de artă simbolică în arhitectura gotică, în pictura lui Giotto și terținele lui Dante, în muzica neerlandezilor și la maeștrii Renașterii din cinquecento, de simbolică numerelor la Bach etc. În romantism este cultivat simbolul profan, astfel că artiștii romantici creează ei înșiși simboluri noi, abătându-se de la linia tradițională a secolelor anterioare. Artă romantică reprezintă simbolic infinitul, iar semnificației simbolice au a-i servi toate elementele izolate ale operei. Poezia în concepția romanticilor era expresia desăvârșită a frumosului în orice creație literară, iar muzica, în viziunea ei romantică, cea mai înaltă formă a poeziei. În simbolism artistul caută ceva dedesubtul aparențelor, un simbol plastic mai semnificativ decât poate fi o reproducere exactă a realității, și substituie descriptivul cu simbolicul.

Muzica însăși reprezintă o artă simbolică prin excelență, raporturile sonore neavând nici un corespondent în realitate, cu excepția cazului în care se cultivă limbajul onomatopeic. Ea este artă pură și, doar atunci când fuzionează cu celelalte arte, lasă loc în câmpul de semnificație al acestora și unor imagini plastice. De aceea nu s-a încetățenit termenul de simbolism în muzică, întrucât aici este întâlnit sub o accepțiune prea largă.

3. Impresionismul în literatură

O orientare nouă, caracterizată de un anumit conținut normativ, care urmărește realizarea anumitor idealuri estetice printr-o tehnică inovatoare în ceea ce privește modelarea substanței pasibile de a fi investită cu semnificații artistice, nu s-a limitat niciodată doar la domeniul artei în care a apărut. Simbolismul poetic va afecta și celelalte arii artistice așa cum și impresionismul va influența pe rând literatura, sculptura sau arta muzicală. Faptul că în secolul al XX-lea, dintr-un anumit curent poate să decurgă un filon care să nu mai poată depăși granițele artei în cadrul căreia s-a născut, este unul din semnele distinctive ale acestui secol. Fiecare grupare ia naștere și moare în limitele individualismului său. De aici imposibilitatea sau mai degrabă refuzul de a

generaliza al artiștilor acestui secol. Fovismul, nabismul sau orfismul se restrâng la domeniul artelor plastice fără să aibă capacitatea de a penetra propriile limite.

În ce măsură putem vorbi de impresionism sau simbolism în sfera de cuprindere a altor arte, este o problemă cu totul aparte. Totuși, din start, ideea poate supraviețui prin faptul că ambele cazuri nu se rezumă doar la o tehnică originală, ci aceasta este subsumată unor idealuri de creație care întregesc aria de investigație umană. O dată cu apariția impresionismului, realitatea, în modul în care este ea redată, își pierde din caracterul material, mecanicist sau grosier de până atunci, în timp ce simbolismul merge mai departe, preocupându-se de capacitatea acesteia de a dezvălui lucruri tănuite, caută să investească anumite sunete, culori sau peisaje cu o anumită semnificație afectiv-ocultă dincolo de aspectul acestora în sine.

Puterea de abstractizare și de generalizare al unui curent estetic îi asigură acestuia capacitatea de a cuprinde diversele manifestări ale artelor, de a repera tendințe comune ce aspiră la universalitate, de a-i imprima un caracter peren. Însă acest lucru este posibil doar printr-o permanentă și vie receptivitate la gustul și sensibilibilitatea unui public, printr-un acord afectiv și intelectual la tendința dominantă în epocă, acord care realizează legătura între artiști, pe de o parte, pe de altă parte, care încearcă să întrezărească și să propună modele noi, cu caracter predictiv privind gradul de receptivitate al celor care gustă arta.

Impresionismul nu-și restrânge aria de influență numai la pictură. Într-adevăr, curentul impresionist este și rămâne în esență pictural, rolul picturii fiind primordial. Ca reflex al unei anumite concepții despre viață și despre artă, impresionismul se impune, chiar dacă cu o pondere mult mai mică, și în literatură, sculptură și muzică.

În literatură, termenul de impresionism desemnează o manieră a scriitorilor care urmăresc să exprime „impresiile fugitive, senzațiile vagi, nuanțele cele mai fine ale sentimentului, fără să efectueze analize psihologice. Mai rar întâlnit în literatură, fiind, în mare, echivalent cu simbolismul, impresionismul este ilustrat de scriitori ca frații Goncourt, A. France, Pierre Loti, iar la noi, de B. Delavrancea și mai ales de D. Anghel.”⁴⁸

Același lucru îl remarcă Alexandru Husar afirmând că se poate vorbi de impresionism „la frații Goncourt, la Huysmans, dar mai ales la prozatori ca Loti, la poeți ca Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, privind o orientare profundă a viziunii și a sentimentului, analiștii descoperă *o anumită calitate a stilului care rezidă în risipirea notațiilor, fluturarea cuvintelor, sclipirea frazei, interes pentru nuanțe, atmosferă, fluiditatea senzațiilor*, modalitate (în fond neoromantică) impresionistă de zăgrăvire a realității prin notația vie, rapidă a

⁴⁸ coord. Al. Săndulescu, *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei, București, 1976, p. 212-213.

unor stări sufletești - senzații, impresii, stări emotive - resimțite de artist în semnificația lor imediată, directă.”⁴⁹ Ei refuză regularitatea frazei și continuitatea descripțiilor și analizelor, pentru că ei vor ca scrisul lor să traducă fidel ceea ce se află în spatele detaliilor pitorești și schimbărilor perpetue ale lucrurilor vieții.

În afară de domeniul artei literare, impresionismul cunoaște adevărata lui consacrare în critica literară reprezentând, așa cum afirmă Al. Săndulescu, „o metodă și o mișcare critică ce apelează în primul rând la impresia, gustul, vocația, talentul literar și puterea de invenție a criticului, afirmând ideea de relativizare, de aproximare a judecății de valoare, de elasticitate a criteriilor și de variație infinită a punctelor de vedere despre operă. Impresioniștii resping ideea de obiectivitate și de doctrină (A. France) și susțin că opera este o invenție a criticului (Jules Lemaître).”⁵⁰ În continuare el subliniază rolul pe care l-a avut întrebuintarea metodei impresioniste în câmpul artei literare care a dus la o apropiere între critică și artă, renunțarea la aspectul doctrinar și arid al criticii literare, însemnătatea pe care a avut-o această metodă în reliefaarea capacității de percepție estetică a criticului, dar și valorizarea capacității de expresie a acestuia.

Interesant este faptul că se specifică și un sens al acestui termen care denunță atitudinea frivolă și lipsa de criterii și de puncte de referință istorice, care acuză atitudinea celui care absolutizează impresia fugară, superficială și care ignoră scara de valori a timpului și contextul istoric prin minimalizarea celorlalte domenii de activitate ale spiritului uman.

4. Impresionismul în sculptură

Sculptura este una din artele care utilizează un material inert, greoi precum marmura, bronzul, metalul, lemnul sau lutul care impune operei de artă un caracter dominant static. Lipsa de mobilitate specifică acestei arte pare să nu fie compatibilă cu ideea de sugestie promovată de arta impresionistă. Rodin descoperă capacitatea artei sculpturale de a pune în valoare nuanțele luminii, pulsul vieții și stările subiective, sentimentul plener al bucuriei de a trăi. Alexandru Husar este unul dintre puținii care asociază numele lui Rodin cu arta impresionistă. „Sugerând cu motive ale mișcării viața, vivacitatea ei, prin lumina fluidă, modelată în bronz, milita și el (Rodin) pentru forme mai expresive, mai bogat nuanțate, mai vibrante de viață, simpatiza cu acele aspecte ale impresionismului care erau bazate pe *adevărul lăuntric*, pe emoția adâncă a artistului. La întrebarea: *În operele dumneavoastră nu evocați natura așa cum o*

⁴⁹ Alexandru Husar, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁰ coord. Al. Săndulescu, *op.cit.*, p. 213.

vedeți?, Rodin răspunde: *Ba da, așa cum o văd*. De acord că artistul nu vede natura așa cum apare ea celor de rând (fiindcă *emoția lui îi destăinuie adevărurile lăuntrice, ascunse sub aparențe*), el admite că *singurul principiu în artă este de a copia ceea ce vezi*. Omul de rând, deși privește, nu vede. Artistul adevărat, însă, vede, căci *ochiul său unit cu sufletul, citește adânc în sufletul naturii*. În orice lucru și în orice ființă ochiul său pătrunzător va desluși caracterul, adică adevărul lăuntric; formele, culorile *traducând sentimente*. Artistul exprimă deci ceea ce simte: *Nu ezitați niciodată să exprimați ceea ce simțiți, chiar atunci când vă aflați în contradicție cu ideile preponderente*, spunea el, punând deci în prim plan emoția artistului. *Esențialul este să ai emoții, să iubești, să nădăduiești*. Făcând apel la om (*să fii om înainte de a fi artist*) – și în concepția sa – arta devine revelația unei conștiințe, a spiritului. Artistul demn de acest nume, ascultă spiritul răspunzând spiritului său. Artă exprimă *tot ce resimte geniul în fața naturii*. Operele sale sunt *tresăriri ale sufletului*, ca și acelea ale marilor impresioniști.”⁵¹

5. Impresionismul în muzică

În muzică, impresionismul este numele dat unei tendințe care se cristalizează în Franța, în ultima decadă din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, când impresionismul pictural se dezintegrase deja. Marc Vignal afirmă că „singurii compozitori care au fost fără îndoială și în mod fundamental impresioniști în acea epocă au fost Claude Debussy și Déodat de Séverac.”⁵² El amintește și alți compozitori care adesea sunt clasificați ca făcând parte din același curent doar prin anumite aspecte particulare ale stilului sau ale lucrărilor lor, cum ar fi: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Paul Dukas, Charles Koechlin, Roland-Manuel, André Caplet etc.

În general, anul 1894 este luat ca dată oficială de naștere a impresionismului muzical, dată marcată de nașterea primei creații modal-impresioniste, *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Claude Debussy. Este lucrarea care-l consacră pe Claude Debussy unei celebrități antume. Această operă marchează o dublă întorsătură: reacția împotriva formelor clasice și destabilizarea atracției tonale, fapt care reprezintă o grea lovitură dată esteticii wagneriene considerată cea mai avansată pentru acele timpuri. Patosul cedează locul registrului senzual și poetic, nuanței și sugestiei. Compozitorul inventează un echivalent muzical poeziei simboliste.

⁵¹ apud Alexandru Husar, *op. cit.*, p. 175-176.

⁵² Marc Vignal, *Larrousse - Dictionnaire de la musique - la musique des origines à nos jours*, Paris, 1987, p. 382.

Despre o școală impresionistă în muzică nu poate fi vorba. O școală de creație presupune din partea membrilor ei adoptarea unor tehnici comune de compoziție, publicarea unui manifest, a unui program care să exprime viziunea estetică a acestora, formularea unor principii care dinamizează și organizează întreaga lor creație, a unui acord preferențial de concepții și idealuri. O astfel de școală se formează în jurul unor indivizi care păstrează permanente legături, care discută și-și clarifică viziunile pe care le promovează în artă. Ea este strâns legată și de o anumită arie geografică, exprimând sensibilitatea și mentalitatea unei anumite etnii sau comunități.

Or, Debussy n-a fost preocupat să încremenească elanul creator în formule de compoziție care i-ar fi stârnit disprețul. Estetica lui Debussy contravine din start viziunii de școală sau de sistem. El n-ar fi suportat să încercereze inspirația în limitele unor tehnici. Asta ar fi însemnat să procedeze în aceeași manieră în care promotorii artei academice și oficiale o făcuseră deja. Noutatea lui era aceea de a propune o artă care să nu se lase îngrădită de nici un set de canoane, de a lăsa inspirația să decurgă în mod firesc din manifestarea sensibilității sale. „Sistemul meu este acela de a nu avea nici un sistem”⁵³ afirma Claude Debussy. Acest lucru nu căuta să justifice lipsa de pregătire a aspirantului la arta compoziției muzicale.

Au existat, în schimb, o serie de pretendenți care s-au auto-numit *pro-debussyști*, și care își atribuiau cu aroganță rolul de a perpetua gândirea maestrului. În realitate, ei în loc să preia gândirea componistică a lui Debussy ca suport pentru formarea și delimitarea unui stil propriu, o transformau într-un model de la care nu exista linie de abatere, o tratau ca pe un scop în sine, adoptând un tip de atitudine sectară foarte asemănătoare cu cea pe care o promovau membrii artei academice. Nu o dată s-a plâns Debussy în privința lor văzând cum este prost înțeles și cum aceștia se transformă în simpli epigoni.

Au existat și tendințe în care *pro-debussyștii* și-au acordat o libertate prea mare fără să mai existe preocupare pentru cizelarea formei până la cel mai mic detaliu, fără să se urmărească o justificare muzicală a fluxului inspirator. Ești compozitor în măsura în care reușești să dezvolți o exigență cu tine însuși, un spirit autocritic care să denunțe slăbiciunile tale. Acest lucru se pare că l-au neglijat cei care făcea multă zarvă în jurul maestrului determinându-l pe acesta să afirme în repetate rânduri reacția de repulsie stârmită de atitudinea *pro-debussyștilor*.

Debussy rămâne un pictor al impresiilor stăpânite de incandescența imaginației creatoare, limbajul muzical abordat de el fiind, în consecință, unul cu totul nou, care păstrează extrem de puține caracteristici comune cu tradiția. Aceste lucru nu avea să se petreacă deodată, un stil melodic aparte, un colorit

⁵³ apud Romeo Alexandrescu, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 100.

armonic specific prefigurându-l și în creațiile de tinerețe ale lui. Totuși, primele lui lucrări considerate impresioniste vor determina din partea publicului o reacție contrară celei pe care au avut-o privitorii primelor expoziții impresioniste. Pe de o parte seducție și toropeală psihică declanșată de cromatismul descendent al flautului din *Preludiu la După-amiaza unui faun*, pe de altă parte, nebunie și delir în reacția criticilor la vederea tabloului *Câmp arat* al lui Sisley sau a *Livezii* lui Pissaro.

În realitate, reacțiile au fost numai aparent contrare. La Debussy, o formă de respingere avea să survină mai târziu în persoana *anti-debussyștilor*, care îl vor învinui pe acesta de același lucru de care au fost învinuiți pictorii impresionisti, de stricarea tradiției, de nerespectarea normelor de creație, de promovarea unei estetici bizare, de lipsa formei și de promovare a unei arte fluide, estompatе, amorfе, monotone, lipsită de ritm și de melodie, care generează armonii incorecte, scriitură anarhică etc. Și la pictori a existat o reacție de adeziune din partea criticilor, redată de autorul articolului defăimător sub forma unei ironii care ascunde o admirație tacită, un spirit subjugat de sinceritatea și prospețimea emoțiilor imprimate pe pânză, conștiința faptului că ceea ce s-a petrecut în laboratorul lui Nadar avea să rămână înscris în istoria artei picturale. Există, din acest unghi de vedere, o asemănare între reacțiile consemnate, fapt care ar trebui să ne ducă cu gândul la echivalența existentă, în definitiv, între limbajul lui Debussy și limbajul pictorilor impresionisti.

De asemenea, compozitori de primă mărime au știut să valorifice moștenirea lăsată de Debussy. Dintre aceștia amintim: Zoltan Kodály, Béla Bartók în Ungaria, Manuel de Falla în Spania, Heitor Villa-Lobos în Brazilia, Leoš Janáček, Bohuslav Martinu în Cehia, Karol Szymanowski în Polonia, Ottorino Respighi, Francesco Malipiero în Italia, Richard Strauss în Austria, Igor Stravinski, Arseni Korecenko, Nikolai Nikolaevici Cerepnin în Rusia, Franck Delius în Anglia, care lasă să se întrevadă în opusurile lor valențele creatoare ale limbajului muzical promovat de Claude Debussy.

Există și în muzica românească din prima jumătate a secolului al XX-lea compozitori precum Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Nottara, Alfred Alesandrescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, George Enescu în care se întrezăresc elemente din impresionismul lui Claude Debussy.

Capitolul IV

Îndoieli privind apartenența lui Debussy la curentul impresionist

Poate părea redundantă toată această expunere pe care am făcut-o în introducere însă ea este pe cât de necesară, pe atât de utilă, întrucât deseori numele lui Claude Debussy este asociat cu prea mare ușurință curentului impresionist fără a se studia în profunzime originile și dezvoltarea acestuia, raporturile lui cu celelalte mișcări artistice, precum și influența pe care a exercitat-o asupra celorlalte domenii ale artei. De asemenea, atunci când sunt corelate și privite comparativ cele două forme de expresie ale artei picturale și ale artei muzicale, se trece aproape imediat la analiza amănunțită a limbajului muzical specific lui Debussy fără a se insista pe anumite similitudini sau analogii de natură formală, am putea spune, care înrutesc la nivel intim cele două arte, făcând astfel apropierea lor mai veridică. Întrebări de genul *Este posibil să vorbim despre un limbaj impresionist în muzică?* sau *În ce fel se întrepătrunde gândirea lui Claude Debussy despre artă cu cea a pictorilor, a poezilor impresionisti sau simbolisti?* sunt întrebări care pot crea confuzie sau derută întrucât se știe că pictura, poezia sau muzica operează cu categorii estetice și cu sisteme semiotice distincte. Astfel de întrebări pot lesne a fi catalogate drept aporii însă, tocmai faptul că arta nu vehiculează niciodată cu adevăruri necesare și universal valabile, așa cum procedează științele raționale ci, mai degrabă, ea introduce în ecuația cunoașterii principiul indeterminismului, care refuză relațiile apodictice, interpretările exclusiviste și globale ne determină să acceptăm o astfel de provocare. De altfel, specificul sfârșitului de secol al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea este caracterizat de viziunea *analogiilor estetice* în cadrul artelor sau de „analogiile spațiu-timp.”⁵⁴ Se renunță la acea împărțire rigidă a artelor în *spatiale* și *temporale*, realitatea însăși fiind privită ca o conjugare a celor 3+1 dimensiuni, expresia *continuum spațio-temporal* având un mare răsunet în epocă. Sintagme precum: *muzicalitatea artelor, ut pictura poesis, totalitate complexă și indivizibilă a artelor* consimt ideii că nu există granițe între arte, că nu există arte pur spațiale sau arte pur temporale, ci doar arte în care cele două coordonate sunt complementare.

⁵⁴ Șerban C Andronescu, *Analogii estetice - Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Ed. Fundației „România de Măine”, București, 1998.

Muzica este definită, conform simțului comun, drept artă temporală, astfel că, în lumina celor de mai sus „va trebui să renunțăm la acest punct de vedere și să o definim dinamic, drept artă cinetică, a mișcării”⁵⁵ care presupune o formă specială de ființare a componentei spațiale a cărei intuiție se produce direct în conștiință. Ca o confirmare a celor expuse, Gisèle Brelet „consideră timpul muzical nu doar la nivel epistemologic (muzica = artă temporală) ci ca pe o derulare interioară a tuturor elementelor interioare ale muzicii și ca pe o proiecție corespunzătoare a acestuia în psihicul receptorului”⁵⁶ care capătă un anumit tipic ce declanșează reprezentări spațiale. Fără a insista asupra acestei probleme, vom încerca să construim într-un alt capitol al acestei lucrări o corelație (*sinestezie voită*) între parametrii picturali și parametrii muzicali din punctul de vedere al opțiiei impresioniste, pornind de la analiza expresiilor cu referință la arta muzicală și anume: *artă picturală, spațiu sonor, culoare a sunetului, pictură pentru urechi*, în care se admite coexistența lingvistică a unor termeni ce desemnează realități aparent eteronome (spațiu și timp), a unor categorii ale sensibilității ce declanșează reprezentări din partea unor analizatori distincți (vizual și auditiv).

1. Începuturile creației muzicale debussyste

Claude Achille Debussy s-a născut în Saint-Germain en Laye la data de 22 august 1862. Este anul când Wagner începe să compună *Maestrul cântăreți*, după ce scrisese *Tristan și Isolde* și trasează primele schițe din Parsifal; anul când tânărul Mussorgsky este sigur că simfonia sau sonata sunt genurile cele mai puțin apropiate geniului său sau epocii sale, și Anton Rubinstein înființează Conservatorul din St. Petersburg unde, în același an, se înscrie P. I. Ceaikovski; anul când semnătura lui Mallarmé apare pentru prima dată într-o publicație iar Verlaine termină liceul; săptămâna înainte de nașterea lui Maeterlinck și câteva luni înainte de *Dejun pe iarbă*. Mulțumită unchiului său, pictorul Achille Arosa, Debussy vede pentru prima dată, la vârsta de șase ani, țărmul Mediteranei. Același unchi îl inițiază în arta picturii, artă în care copilul Debussy manifesta înclinație.

La vârsta de nouă ani ia lecții de pian cu o fostă elevă a lui Chopin, Maria Mauté de Fleureville, a cărei fiică se va căsători cu Paul Verlaine. După un an de studii, Debussy este admis la Conservatorul din Paris. Este perioada în care se formează pe deplin ca muzician: se familiarizează cu diverse partituri nu numai din domeniul pianistic, pe care obișnuia să le citească la pian făcând

⁵⁵ Zeno Vancea, coord. științific, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, vezi articolul „Fenomenologia muzicii” de Constantin Bugeanu (C.B.), p. 178.

⁵⁶ idem, vezi articolul „Timp” de Gheorghe Firca (G.F.), p. 484.

direct reducăia din partitura generală, își desăvârșește arta interpretativă, câștigă diverse premii la teorie și solfegiu, la acompaniament și transpoziție, la pian, schițează primele sale compoziții. Simțind atracție pentru compoziție, Debussy începe studiul propriu-zis al acestei discipline alegând clasa lui Ernest Guiraud.

Cele două călătorii în Rusia îi prilejuiesc lui Debussy contactul cu pagini din creația lui Ceaikovski, Mussorgski, Borodin, Korsakov sau Balakirev, în muzica populară rusă recunoscând o vitalitate neîntâlnită, o forță regenerativă și sălbatică originară care îl fascinează.

O dată cu studiile muzicale propriu-zise încheiate, lui Debussy îi rămâne perspectiva cuceririi faimosului Premiu al Romei. Anul 1883 este anul primei încercări când, participând cu cantata pentru cor și orchestră, *Gladiatorul*, pe text de Emile Moreau, va primi premiul secund. Următorul an candidează cu o altă cantată, *Fiul risipitor*, pe un text de Eduard Guinand, cantată care îi va aduce mult râvnitul premiu I. În această perioadă citește foarte mult cărți de literatură, de filozofie, teatru, în special Shakespeare. Tot astfel, numeroase reviste literare ce vin din Paris îi măresc predilecția pentru arta simbolistilor de care va continua să se apropie la întoarcerea în Franța, mult mai mult decât de pictura impresionistă.

Una din obligațiile celui care câștiga Premiul Romei era să trimită periodic, timp de trei ani de la obținerea lui, partiturile noilor compoziții pentru a fi supuse unei expertize muzicale din partea comisiei de specialitate. Aici, se pare, este asociat pentru prima dată numele lui Debussy cu impresionismul, deși termenul desemna în concepția comisiei nu un curent stilistic recunoscut, așa cum reiese din nota critică, ci mai degrabă o tehnică de compoziție care scotea în evidență predilecția lui Debussy de a realiza combinații armonice și timbrale neobișnuite pentru viziunea lor. „D-l Debussy nu păcătuiește, desigur, nici prin platitudine, nici prin banalitate. El are, dimpotrivă, o tendință pronunțată, prea pronunțată chiar, înspre căutarea straniului. I se recunoaște un sentiment al coloritului muzical a cărui exagerare îl face cu ușurință să uite importanța desenului și a formei. Ar fi de dorit să se pună în gardă în contra acestui impresionism vag, care este unul dintre cei mai primejdioși dușmani ai adevărului în opera de artă.”⁵⁷

2. Atitudinea lui Claude Debussy față de *impresionismul* artei sale

Unul dintre cele mai mari semne de îndoială privind apartenența lui Claude Debussy la curentul impresionist este însăși atitudinea lui față de acesta,

⁵⁷ Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, p. 32-33.

fiind cunoscut faptul că el însuși respingea epitetul de *impresionist*.⁵⁸ Acest lucru este și mai clar atunci când într-una dintre scrisorile sale către editorul său, vorbind despre a doua serie de *Imagini* la care lucra, adaugă: „Încerc să fac *altceva*, întrucâtva: realități, ceea ce imbecilii numesc *impresionism*, termen cât se poate de rău întrebuițat mai ales de către criticii de artă care nu șovăie să-l pocească cu el pe Turner, cel mai mare creator de mistere din toată arta.”⁵⁹ Trecând peste traducerea reprobabilă a acestui text, reiese cu claritate reacția violentă a lui Claude Debussy împotriva celor care numesc tot ceea ce ține de arta inovatoare cu termenul de *impresionism*. Debussy nu admite pentru sine această categorisire. El detestă asemenea teorii și clasificări pedante.

De altfel preferințele lui în materie de pictură mergeau mai degrabă către Whistler și Turner decât către impresionisti, iar în literatură era preocupat mai mult de poezii simbolști Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck.

Cazul în care un compozitor refuză o anumită etichetare din partea criticilor nu este singular. Se pare că și Schumann ar fi reacționat în același mod la clasarea lui în rândul compozitorilor romantici.

Desigur, ceea ce trebuie urmărit aici și subliniat, este o anumită incongruență între semnificația pe care Debussy o atribuia acestui termen și care, credea el, aparține criticilor, semnificația cu care utilizau unii critici acest termen, încercarea lui Debussy de a-și defini arta fără a întrebuița vreun cuvânt care să o eticheteze, dar și semnificația actuală a impresionismului.

Aminteam mai devreme de cele două accepțiuni sub care era întâlnit, în mare, termenul de impresionism. El desemna fie o artă în care emoția, de scurtă durată, se imprimă cu violență în fondul sufletesc al artistului, caracteristică în special picturii, la care lumina și întrebuițarea tonurilor deschise funcționa ca un flash declanșat de blitz-ul aparatului de fotografiat, pe de altă parte, el însemna o artă a emoțiilor vagi și evanescente care se întrepătrund și se transformă insesizabil într-un flux continuu, ce decreta activitatea fluctuantă a facultății imaginative a conștiinței, caracteristică mai mult poeziei simboliste. De aici, criticii din acele vremuri se pare că au reținut doar violența de manifestare a sentimentelor care spărgeau cadrele riguroase ale tradiției academice interpretată de ei drept dorința artiștilor vremii de a fi originali cu orice scop, viziune cu care Debussy nu era deloc de acord. Pentru Debussy arta muzicală însemna exercițiul imaginației, mult mister pe care doar sunetele au capacitatea de a-l reprezenta în formă pură, el însuși afirmând despre aceasta că este „expresia afinității misterioase dintre Natură și Imaginație.”⁶⁰ Iată de unde survine incapacitatea sau mai degrabă refuzul lui

⁵⁸ Jean Barraqué, *Debussy*, Edition de Seuil, Paris, p. 157.

⁵⁹ apud Eugeniu Sperantia, *Medaliaone muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1966, p. 171.

⁶⁰ Harold C Schonberg, *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Ionescu, Ed. Lider, București, p. 443.

Debussy de a adapta acest termen propriei lui concepții. Le lipsea, atât criticilor cât și lui Debussy, gradul acela de obiectivitate care survine o dată cu trecerea timpului ce conduce în ultimă instanță la o justă raportare față de evenimentele pe care le-au trăit.

Însă Debussy era atașat de cuvântul *impresii*, ca o contrapondere la estetica wagneriană (în cele două călătorii realizate la Bayreuth se vorbește de o perioadă de wagnerizare și una de dewagnerizare corespunzătoare celor doi ani consecutivi 1886-1887), cuvânt care desemna pentru el cultivarea unei arte al cărei atu consta în exprimarea nuanțată și delicată a sentimentelor, în diversitate și nu exces emotiv așa cum se întâmplă la Wagner care, pentru a întrebuița o comparație plastică, era în stare să ridice un muc de țigară folosindu-se de macara. „Te rog să reții cuvântul *impresii* la care țin pentru că îmi lasă libertatea să-mi apăr emoția de orice estetică de prisos.”⁶¹

Astăzi, arta impresionistă preia din prima viziune naturală cu care se impun emoțiile scăpate de orice cenzură decizională și care se imprimă de la sine fără a întâlni vreo rezistență din partea privitorului, actul spontan de acceptare a impresiilor primite de la realitate conjugat cu diversitatea emoțiilor declanșate de acestea rezultate din cea de-a doua viziune.

3. Opinii privind impresionismul debussyst

Aminteam mai devreme faptul că data oficială de naștere a impresionismului muzical ar corespunde primei prezentări în public a lucrării *Preludiu la după-amiaza unui faun* efectuată la 22 decembrie 1894. Mare meloman, Mallarmé îi solicitase lui Debussy un acompaniament muzical pentru egloga lui. Ceea ce rezultase depășea orice închipuire a lui Mallarmé, acesta exprimându-și cu sinceritate admirația sa: „Ilustrația dumneavoastră nu prezintă nici o disonanță în raport cu textul meu, decât, cel mult, în sensul că merge mult mai departe în nostalgie și în lumină, cu finețe, cu neliniște, cu bogăție (...) Nu mă așteptam la așa ceva. Această muzică prelungește emoția poemului meu și creează cadrul cu mai multă pasiune decât coloritul”.⁶²

Simbolismul sau impresionismul reprezintă aplicarea tehnicii sugestiei, a nuanței la cadrul literar sau pictural. Ceea ce le diferențiază este sursa inspiratoare, lăsând la o parte modul de realizare a expresiei specific fiecărei arte. În cazul nostru, culoarea orchestrală, modulațiile de factură modală survenite pe parcurs, înveșmântările armonice nu urmăresc decât redarea „decorurilor succesive prin care trec dorințele și visele faunului în

⁶¹ Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, trad. A. Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 8.

⁶² Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997, p. 47-48.

fierbințeala acestei după-amieze.”⁶³ Tema faunului apare ca un leitmotiv de-a lungul întregii lucrări, fără să sufere dezvoltări muzicale. Armonia capătă rol evocator însoțind-o de fiecare dată altfel. Tema irigă lucrarea de la un capăt la altul al ei, cu excepția episodului median, fără să sufere modificări însemnate, astfel că putem considera această operă mai degrabă debutul simbolismului muzical, ce are ca țel ilustrarea stărilor confuze, greu definibile ale faunului, aflate mai degrabă la baza simbolismului literar. Ca modalitate de întrebuințare a mijloacelor orchestrale impresionismul muzical pare a-și avea ca punct de plecare tocmai aceste procedee, nu însă și în ceea ce privește conținutul ideatic-emoțional.

Nașterea impresionismului muzical poate fi legată de cele trei *Nocturne* pentru orchestră și cor pe care Claude Debussy le compune între anii 1897-1899. Debussy dă o cu totul altă interpretare genului de nocturnă așa cum o cunoaștem din tradiția pianistică ce urmează linia John Field, Frederic Chopin. Dacă la John Field nocturna nu însemna decât o altă piesă de salon ce satisfacea gusturile aristocrației, pentru Frederic Chopin ea capătă un pronunțat caracter confesiv, cu stări sufletești din sfera melancoliei reținute, stări *umbrite* de nuanțe pesimiste. Debussy explică semnificația titlului conferindu-i un înțeles mai apropiat de cel de gen muzical decât de formă muzicală: „Titlul *Nocturne* vrea să ia aici un sens mai general și îndeosebi mai decorativ. Nu este vorba deci despre forma obișnuită de nocturnă, ci de tot ceea ce acest cuvânt conține ca impresii și lumini speciale.”⁶⁴

Aceste argumente pitorești fac legătura cu un veritabil peisaj muzical care justifică termenul de *impresionism*, cu toate că Debussy n-a revendicat niciodată această apartenență. Ca și picturile lui Monet, muzica sa își ia ca pretext o reprezentare din natură, dezbărată de orice discurs psihologic sau metafizic, pentru a dezvolta un joc de forme senzuale și vivante, invitând auditoriul la un voiaj muzical.

3.1. În literatura și muzicologia străină

Aminteam ceva mai devreme contextul în care muzica lui Debussy este pentru prima dată asociată cu termenul *impresionism*, în care *impresionism* însemna o lipsă de preocupare pentru linia melodică și pentru forma muzicală. Plecând de aici, Ronald Byrnside, în articolul *Musical Impressionism: The Early History of the Term*, trasează, dispunând de un material documentar extrem de abundent, treptata azeziune dintre termenul *impresionism* și arta lui Debussy. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea acesta este folosit în mod

⁶³ Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975, p. V.

⁶⁴ coord. Antoine Goléa; Marc Vignal, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 136.

inconștient și nesistematic prin introducerea lui în domeniul artei muzicale. O dată cu începutul secolului al XX-lea el este atribuit fie în mod exclusiv artei lui Debussy, fie este extins și la creația altor compozitori. Se pun întrebări cu privire la specificul și natura impresionismului muzical, care ar fi caracteristicile acestuia. Edward Dent îl numește pe Debussy *șeful muzicii impresioniste*, în timp ce alți autori americani sau britanici vor corela impresionismul cu *noua muzică*.

Ronald Byrnside, autorul acestui studiu, remarcă faptul că între 1887 și 1910 aproximativ 125 de autori au scris cărți, articole, studii despre Debussy și muzica sa. Louis Laloy, Jean Marnold, Paul Dukas, Camille Mauclair, Pierre Lalo, M. D. Calvocoressi și Léon Vallas se numără printre cei mai prolifici autori care au ca subiect arta lui Debussy, mare parte din ei apropiind cu grijă termenul *impressionism* de arta sa, și doar câțiva, dintr-un firesc sentiment de discreție, nu vor aduce niciodată în discuție acest aspect.

Pe de altă parte, unii preferă diverse subterfugii precum Laloy care definește *debussysmul* în muzică echivalent impresionismului din pictură și simbolismului din literatură. Continuând această linie, alții preferă diverse expresii: Fernand Gregh îl numește *un mare compozitor umanist*, Léon Vallas îi spune *păgân*, Edwin Evans amintește de *un adevărat primitiv*, Ernest Newman îl vede ca un *prinț al manierismelor*, Etienne Destranges se referă la Debussy ca la un *pointiliste*, Edward Burlingame Hill îl numește *poet mistic*, în timp ce un autor anonim sugerează că Debussy este un *pseudo-oriental*. Desigur, toate aceste expresii constituie tatonări stilistice, încercări de a găsi un termen sau o expresie care să reziste tensiunii provocate de stilul individual al compozitorului și adecvarea acestuia la un stil supraindividual, care să reflecte cel mai bine trendurile epocii respective. Iar dacă unii refuză să facă vreo conexiune între Debussy și termenul *impressionism*, alții precum Camille Mauclair sugerează că acest lucru ar fi *vag, inexact și hazardat*. Cu timpul, termenul *impressionism* va fi atribuit tot mai mult artei muzicale a lui Debussy, fără ca acest lucru să rezolve mult disputata problemă.

Vom recurge și noi la câteva nume mai cunoscute care au abordat acest spinos subiect cu intenția de a trasa câteva direcții principale vazute de astă dată prin prisma raportului de adecvare dintre impresionism și simbolism.

Charles Koechlin (Paris, 1867 - Le Canadel, 1950) în cartea lui despre Claude Debussy, respinge calificarea de *impressionist* atribuită lui Debussy și amintește ceea ce este mai rău, faptul că este numit în mod eronat promotorul *Școlii impresioniste*, șeful acesteia. Koechlin a fost compozitor, pedagog, interpret și exeget, cel căruia Debussy i-a încredințat orchestrarea lucrării Khamma. A scris nenumărate tratate, de orchestrație, de armonie, despre scriitura fugii de școală, fiind de asemenea un scriitor extrem de prolific.

Cunoscând în profunzime arta lui Debussy, el confirmă că nu este o artă determinată de aleatoriu, nu este o artă căreia să-i lipsească forma și chiar caracterul constructivist al acesteia. Se știe faptul că Debussy cizela îndelung fraza muzicală, cu toate că prima impresie pe care o lăsa era una contrară. Acest lucru provenea din înnoirea substanțială pe care Debussy o înfăptuise în muzică, de căutarea unor sintaxe noi, complexe, care nu mai corespundeau deloc cu cele utilizate de tradiția clasică sau romantică.

„Și aceasta ne determină să discutăm o dată pentru totdeauna reproșul de *impressionist* – căci este un reproș. « Școala impresionistă », avându-l ca șef pe Claude Debussy! – Clasificări prestabilite, idei prefabricate, cuvinte goale de sens, pasaje comune detestabile...

Pictorii impresionisti – odinioară, pentru profani – erau oameni care lucrau prin pete de culoare, un pic la întâmplare, cu umbre violete și reflexe galbene. Muzicienii incapabili de o compoziție bine rânduită, căutând descrierea sonoră, cu ajutorul procedeelor mai mult sau mai puțin licite, oarecum revoluționare, « avansate », în sensul rău al termenului: erau în mod egal, printr-o asociere de idei destul de discutabilă, « impresionisti ». (Vedeți raportul Institutului despre *Primăvara*) De atunci, criticii și chiar compozitorii (întâi cei ai grupului franckist și foarte recent câțiva tineri) l-au plasat pe Debussy în capul unei școli al cărei stil se opunea întregii muzici « pure » și chiar construite. Descrieri – încântătoare poate, făcute din mici tușe de linii nete punctate, schițe instinctive realizate în fața naturii, în detrimentul compoziției; artă pitorească, estompată, imprecisă.”⁶⁵

André Suarès (Marsilia, 1868 – Saint Maur des Fossés, 1948), scriitor francez, autor al unor cărți despre Tolstoi, Pascal, Ibsen, Dostoievski, Goethe, evită inițial cu discreție apelativul *impressionist* acordat cu atâta ușurință lui Claude Debussy. Vorbește mult de independența și mai ales de originalitatea stilului său. Ca și Charles Koechlin el ia poziție împotriva celor care-l consideră

⁶⁵ Charles Koechlin, *Debussy*, Ed. Henri Lourens, Paris, 1956, p. 63-64.

„Et cela nous mène à discuter une fois pour toutes le reproche d'impressionnisme – car c'est un reproche. L' « Ecole impressionniste », avec pour chef, Claude Debussy! – Classifications préétablies, idées toutes faites, mots commodes mais vides de sens, lieux communs détestables...

Les peintres impressionnistes – pour le profane, autrefois – c'étaient des gens procédant par taches de couleurs, un peu au hasard, avec des ombres violettes et reflets jaunes. Les musiciens incapables d'une composition bien assise, recherchant la description sonore, au moyen de procédés plus ou moins licites, quelque peu révolutionnaires, « avancés », dans le mauvais sens: c'étaient également, par une association d'idées assez discutable, des « impressionnistes ». (Voyez le rapport de l'Institut sur le Printemps.) Depuis, des critiques et même des compositeurs (ceux d'abord de groupe franckiste, et tout récemment quelques jeunes) ont placé Debussy à la tête d'une école dont le style s'opposerait à celui de toute musique « pure » et réellement construite. Descriptions – charmantes peut-être, mais faites de petites touches: point de lignes nettes; esquisses instinctives devant la nature, au détriment de la composition; art pittoresque, estompé, imprécis.”

pe Debussy un compozitor impresionist. Consideră că cei care fac astfel de aprecieri nu au legătură cu arta muzicală, că în capul lor nu există muzică dacă îl compară pe Debussy cu Claude Monet și iau notele muzicale drept sunete, iar culorile drept ceea ce ele exprimă. Recunoaște calitatea lui Debussy de a fi un mare *pictor de peisaje* însă, totodată, se specifică faptul că el nu încarnează principiul dezordinii în arta sa, ci, dimpotrivă, pe cel al ordinii. Debussy vede peste tot doar emoție. El, asemenea regelui Midias din mitologia greacă, transformă tot ceea ce atinge în emoție sonoră. Debussy este prea muzician pentru a fi realist. El îndepărtează peisajul pe măsură ce se plimbă și-l contemplă pentru a nu lăsa să apară decât ecoul sensibil, imaginea sonoră, cântecul pe care natura în fiecare moment îl imprimă într-o sensibilitate ardentă și vie.

Vorbind la modul metaforic despre arta lui Debussy, André Suarès nu face decât să-și pregătească terenul, să-și construiască pledoaria pentru a confirma că „Debussy nu este câtuși de puțin impresionist. El este dimpotrivă muzicianul care face uz în permanență de simboluri. Căci peisajul demn de muzică, demn de poezie, demn de artă în sfârșit, este un simbol și doar un simbol.”⁶⁶

Marguerite Long (Nîmes, 1874 – Paris, 1966), pianistă de excepție, a fost una dintre cele mai fidele ucenice ale maestrului Debussy, ce a avut prilejul să primească în mod nemijlocit arta interpretării pieselor lui. Ea consideră comod termenul de impresionism cu care este adeseori catalogată muzica acestuia, subliniind preocuparea excesivă pentru formă, meticulozitatea cu care își însemna în partitură cele mai mici detalii ale propriilor trăiri sufletești. „Pentru a explica acorduri tulburătoare, accente ce par dispartate, termenul de *impresionism* este comod. Dar Debussy se apăra de a fi impresionist: sub aparență înșelătoare a improvizației, muzica lui ascunde atâta grijă de formă, de îmbinare interioară! Artistul mai aproape de geolog decât de culegătorul de spice, urmează natura și știința. Câmpul lui? În același timp al tehnicii și al subconștientului. Apoi, ajunge la recolte geniale.”⁶⁷ Este important de semnalat aici un raport de inadecvare între *impresionismul* conceput de Marguerite Long și *impresionismul* așa cum este el conceput astăzi. Pentru pianistă impresionismul este o artă în care nu există preocupare pentru formă, lucru de altfel fals. Este adevărat că atunci forma însemna achiziția în plan pictural a unei imagini desprinsă din realitate, astfel că, primele tendințe din arta plastică

⁶⁶ André Suarès, *Debussy*, Éditions Émile – Paul Frères, 1936, p. 51.

„Debussy n'est pas impressionniste le moins du monde. Il est au contraire le musicien qui fait partout usage des symboles. Car le paysage digne de la musique, digne de la poésie, digne de l'art enfin, est un symbol, et un symbol seulement.”

⁶⁷ Marguerite Long, *La pian cu Claude Debussy*, trad. C. Stoicescu, Ed. Muzicală, București, 1968, p. 13.

spre nonfigurativism au fost percepute ca o pulverizare a formei înseși și nu ca o decizie de realitatea materială. Pictorul impresionist nu arunca la întâmplare puncte de culoare pe pânză ci urmărea cu o migală extrem de fină să exteriorizeze modul în care el percepe realitatea. Or același lucru îl face și Debussy. Marguerite Long intuiește extrem de bine impresionismul așa cum este el receptat astăzi, fără a-și da seama de eroarea în care alunecă. Ea percepe impresionismul ca o artă a dorinței de a face vâlvă așa cum a fost perceput de majoritatea criticilor de atunci, chiar și de Debussy. Cu toate acestea ea reușește să definească arta lui Debussy ca fiind guvernată de o forță în care se împletește în chip miraculos calculul arid al rațiunii și elanul fluid al inspirației.

Impresionismul, așa cum era înțeles atât de Marguerite Long cât și de Claude Debussy, însemna o artă care descrie viața, o artă care se rezumă doar la ceea ce reține retina pictorului. În felul acesta ei limitează impresionismul la domeniul artei picturale. Menționând acest lucru poate că nu va mai părea șocantă afirmația pe care o face pianista atunci când neagă caracterul impresionist al *Preludiilor* lui Debussy, lucrări care astăzi sunt admise, fără nicio îndoială, ca fiind de factură impresionistă: „Aceste bucăți scurte, de sentimente variate, de caractere diferite, aceste adnotări incisive, spontane, poetice, nu constituie Impresionismul. Așa cum am spus-o și cum el repeta fără încetare, Debussy susținea că nu este impresionist.

Simbolist, el nu descrie viața, el o integrează muzicii sale cu un rafinament nemaiauzit. Și aceste *preludii*, aceste minuni ușoare sau grandioase, tandre, profunde și melancolice, sunt o evocare de senzații nedefinite pentru care limba noastră nu are nume.”⁶⁸ Se atribuie creației lui Debussy un caracter simbolist și nu impresionist, în baza presupusei disjuncții existente între cele două curente.

Émile Vuillermoz (Lyon, 1878 – Paris, 1960), critic muzical francez, unul dintre cei mai fervenți admiratori ai lui Debussy care a dirijat corurile la premiera *Martiriul Sfântului Sebastian*, cunosător în profunzime al operei lui despre care a scris și o carte în 1957, evită să facă o încadrare a compozitorului în vreunul din curentele ivite atunci în Franța, preferând, mai degrabă, să vorbească despre caracterul francez al muzicii lui, caracter care se păstrează în ciuda diverselor influențe pe care lasă să le întrevadă. Debussy vede totul cu ochii unui francez, astfel că „se vorbește, bineînțeles, de un *galicanism*, care se atașează mai puțin de subiectele alese, cât mai degrabă de stilul în care le tratează.”⁶⁹ Își permite cel mult să facă apropierea de marii pictori impresionisti

⁶⁸ idem, p. 90.

⁶⁹ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Arthème Fayard, Paris, 1958, p. 354

„il s'agit, bien entendu, d'un *gallicanisme* qui s'attache moins au choix de ses sujets qu'au style dans lequel il les traite.”

atunci când vorbește despre paleta atât de nuanțată și de diversă a culorilor instrumentale pe care Debussy le utilizează în cadrul orchestrei.

Există câteva situații în care se vorbește mai degrabă de *stil debussyst* decât de stil impresionist în creația lui Claude Debussy. În cartea lui despre Debussy, muzicologul **Léon Vallas** (Rouen, 1879 - Lyon, 1956) realizează nu atât o analiză a limbajului muzical specific creației acestuia, cât, mai degrabă, crearea unui limbaj paralel metaforic care să transpună în plan poetic impresiile autorului în contact cu armonia, ritmul și melodia lui Debussy. Acordul devine *un jet de apă sonoră*, iar melodia se transformă într-o *jerbă care se dispersează*, armonia nu înseamnă un abuz de știință muzicală ci *descoperirea unei frumuseți naturale*. La creatorii de geniu intuiția artistică va devansa întotdeauna știința. În cazul lui Debussy, noutatea limbajului său este atât de mare încât primii analiști ai operelor sale nu vor putea decât să metaforizeze. Metafora devine expresia insolită a propriei lor admirații. Nu păcătuiește, desigur, dacă evită atât de spinoasa problemă a afinităților lui Debussy cu una din mișcările artistice care caracterizau Franța sfârșitului de secol XIX. El face mai degrabă mărturia de a vorbi despre debussysm decât de simbolism sau impresionism în creația maestrului.

Roland-Manuel (Paris, 1891 – Paris, 1966), muzicolog francez și compozitor, afirmă că muzica lui Debussy prezintă straniei afinități cu wagnerismul, muzica renescentistă și muzica indoneziană prin magia timbrelor, prin misterioase iluminări sonore. De asemenea, în opinia lui, Debussy cerea muzicii sale să reproducă ceea ce îndrăgea simultan în poezia simbolistă (care i-ar conține și pe poeții prerafaeliți) și în pictura impresionistă. Evită să numească drept programatism preferința lui Debussy pentru artele vizuale manifestată prin titlurile pe care le dă celor mai multe din compozițiile sale, raportând-o la gustul său pentru arta japoneză. Problema orientării de factură simbolistă sau impresionistă a lui Claude Debussy, pare să fie încă una de actualitate, după cum afirmă chiar Roland-Manuel: „Dar pentru a termina cu o dispută recentă, el (Claude Debussy) reflecta poate mai mult la subtilitatea tușei impresioniste decât la problema familiară a simbolismului; în orice caz, progresul artei sale este marcat prin treceri de la una la alta.”⁷⁰

⁷⁰ direction de Roland-Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade - Histoire de la Musique*, vol.II, Editions Gallimard, 1963, p. 911.

„Mais pour en terminer avec une dispute de naguère, c'est peut-être moins à la matière précieuse du symbolisme qu'il songea; en tout cas, le progrès de son art se marque par le passage de l'une à l'autre.”

Harold C. Schonberg (1915 – 2003), critic muzical american la New York Times, afirmă despre Claude Debussy că mai bine i s-ar potrivi termenul de simbolist. Cu toate acestea, fără a aprofunda sau dezvolta această opinie, se înclină în fața tradiției care l-a consacrat drept impresionist, menționând faptul că „impresionismul și Debussy sunt definitiv legați unul de altul, și pe bună dreptate. Prin analogie cu pictorii impresionisti care au dezvoltat noi teorii despre lumină și culoare, Debussy a făcut același lucru în muzică. La fel ca și pictorii impresionisti sau poeții simbolisti, a încercat să surprindă o impresie sau o stare sufletească trecătoare, și-a propus să sesizeze exact esența unui gând cu cât mai multă economie. Era incomparabil mai puțin interesat de forma clasică decât de sensibilitate.”⁷¹ Nu se poate să nu subliniem analogia pe care o face acest critic între limbajul pictorilor impresionisti și limbajul muzical debussyst, fapt care ne îndreptățește să dezvoltăm mai târziu acest lucru surprins aici doar într-o fază embrionară.

De asemenea, **Jorge Zulueta**, pianist și compozitor, și **Jacobo Romano**, muzicolog, ambii din secolul XX, preferă să vorbească de un stil debussyst considerându-l un echivalent al impresionismului pictural și al simbolismului literar. Cu toate acestea ei nu-l consideră pe Claude Debussy un compozitor impresionist și nici nu remarcă vreo afinitate între debussyst și impresionism. Cel mult îl consideră echivalentul acestuia în muzică fără să specifice care sunt acele caracteristici care îi determină să facă o astfel de remarcă. Se constată apropierea pe care arta lui Debussy le are cu simbolismul poetic. Tendința este de a-l considera, chiar dacă în mod tacit, pe Debussy mai degrabă ca un compozitor de orientare simbolistă. „Nu este adevărat când se afirmă ca Debussy a adus în muzică impresionismul. A introdus în ea debussyst-ul, echivalent cu simbolismul literar și cu impresionismul pictural. A fondat împărăția imprevizibilului întrezărită de Arthur Rimbaud și lumea sugestiilor proclamată de Charles Baudelaire. De asemenea, arta poetică a lui Paul Verlaine abundă în termeni care s-ar aplica operei lui Debussy. Lucru perceput și în acest anunț memorabil pe care poetul îl transmite contemporanilor: *Muzică înainte de toate; restul este literatură*. Acest rest cuprinde multă muzică: mai precis Literatura. Dar caracterizând genul de muzică pe care îl cere, Verlaine definește o stare de suflet pe care Debussy va fi predestinat să o traducă în arta sa.”⁷²

⁷¹ Harold C Schonberg, *op. cit.*, p. 437.

⁷² Jorge Zulueta; Jacobo Romano, *Claude Debussy – La obra completa para piano (análisis y manuscritos)*, Buenos Aires, Febrero de 1964, p. 7.

„No es exacto afirmar que Debussy aportó a la musica el impresionismo. Introdujo en ella el debussismo, equivalente al simbolismo literario y al impresionismo pictórico. Fundó el reino de lo imprevisible anunciado por Arthur Rimbaud y el mundo de las sugerencias proclamado por Charles Baudelaire. También el arte poético de Paul Verlaine abunda en términos que se aplicarían a la obra

Cu toate acestea se amintește faptul că nu se poate face o delimitare riguroasă între impresionism, simbolism și chiar realism poetic, comun tuturor acestor stiluri fiind acel spirit de înnoire care va fecunda sub chipuri specifice fiecare domeniu al artei. „Arta simbolistă, cu formele sale fugare, cere muzicianului nostru sublimarea expresiei și abandonul stilului retoric, pentru a converti în muzică cea mai neînsemnată inflexiune sau cel mai subtil soliloc.

Impresionismul, simbolismul, realismul poetic se întrepătrund într-o desfășurare de virtuozitate și pasiune intelectuală. Au transformat materia, căutând în cuvinte sau culori, nuanțe și senzații noi.”⁷³

Am putea continua acest demers de analiză a diferitelor concepții privind caracterul impresionist al artei lui Debussy însă am risca o listă foarte lungă în care ideile ar reveni de fiecare dată îmbrăcate sub o altă formă. Din multitudinea de opinii remarcăm formarea câtorva tendințe care se conturează din exemplele de mai sus. Acest lucru provine din înțelegerea diferențiată pe care au avut-o reprezentanții diverselor epoci în legătură cu arta impresionistă.

Unii îl consideră pe Claude Debussy simbolist și nu impresionist plecând de la faptul că Debussy stăruia îndelung asupra opusului muzical, căutând să dea acestuia o semnificație mai profundă, să surprindă în câteva note un adânc infinit de emoții. Este cazul lui Marguerite Long și al lui André Suarès.

Pe de altă parte, Roland-Manuel și Émile Vuillermoz constată înrudirea artei lui Debussy cu mișcarea impresionistă, fără să-l numească impresionist. Probabil că sensul peiorativ pe care-l avea termenul și stima deosebită pe care i-o purtau maestrului îi obliga să fie mai reținuți în privința etichetării lui Debussy cu calificativul de impresionist. Dimpotrivă, Charles Koechlin consideră calificativul de impresionist drept un reproș ca urmare a nesfârșitelor dispute desfășurate pe tărâm estetic între *pro-* și *anti-debussyști*, știut fiind faptul că Claude Debussy nu-i simpatiza nici pe unii nici pe alții.

Există și o tendință în care se preferă a se discuta mai degrabă de stil debussyst, particularitatea creației lui Claude Debussy definind în sine limitele

de Debussy. Lo percibimos en este memorable aviso que el poeta dirige a sus contemporáneos: La música ante todo; el resto es literatura. Este resto comprende mucha música: precisamente La Literatura. Pero, caracterizando la especie de música que requiere, Verlaine, define un estado de alma que Debussy estará predestinado a traducir en su arte.”

⁷³ idem, p. 9.

„El arte simbolista, con sus formas fugitivas, reclama de nuestro músico la sublimación de su medio expresivo y el abandono de la ampulosidad, para convertir en música la más oscura inflexión o el más sutil soliloquio Impresionismo, simbolismo, realismo poético se confundían en un despliegue virtuoso de pasión intelectual. Transformaban la materia, buscando en palabras o colores, matices y sensaciones nuevas.”

unui stil nou, care nu are granițele perfect delimitate cu arta impresionistă sau simbolistă.

Tendința actuală, deși în cercul muzicologilor francezi se refuză încă acest lucru, este de a-l considera pe Debussy drept un compozitor impresionist în virtutea respectării tradiției care a consacrat legătura dintre arta lui și impresionism. Harold Schonberg, deși îl consideră pe Debussy mai apropiat simbolismului literar, preferă să sacrifice propria opinie pentru a nu face notă discordantă cu ceea ce tradiția a impus pentru totdeauna.

3.2. În literatura și muzicologia românească

Romeo Alexandrescu constată că „epitetul clasificator de *impressionist*, ce-l însoțește cu fidelitate în aproape oricare istorie a muzicii și care, prea generalizator și în același timp insuficient de cuprinzător al artei debussyste, rămâne totuși un termen în bună parte acceptabil.”⁷⁴ El face o analiză judicioasă privind această afiliție a lui Claude Debussy cu impresionismul sau simbolismul. Amintește din start reacția împotriva formalismului artei academice caracteristică celor două curente cât și artei lui Claude Debussy.

De asemenea, face câteva remarci care dovedesc o profundă cunoaștere a impresionismului și simbolismului. Constată bunăoară faptul că artiști precum Monet, Manet, Degas, Renoir, Verlaine nu se încadrează exclusiv în curentele în care am obișnuit să-i categorisim. De altfel sfârșitul de secol XIX și începutul de secol XX este caracterizat de polistilismul etapelor creatoare, de evoluția artiștilor prin mai multe cadre și orientări estetice. Cu fină intuiție subliniază un punct de divergență între arta lui Debussy și simbolism, și anume faptul că arta lui nu alunecă niciodată pe făgașul unor achiziții ermetice, abstracte și dominate de viziuni himerice cum s-a întâmplat uneori cu poezia simbolistă. La Debussy, stările pe care acesta le evocă prin muzică nu sunt niciodată maladive, îmbibate de pesimism, ci vitalizante, stenice și solare specifice impresionismului. Și el era preocupat să obțină efecte de vaporizare, estompaj, luminiscente sonore difuze, elemente comune simbolismului și impresionismului.

Pe de altă parte, Romeo Alexandrescu remarcă, pe bună dreptate, că Debussy nu va transforma niciodată tehnica drept scop în sine cum se va întâmpla cu protagoniștii neoimpresionismului, care vor reduce impresionismul la pointilism. „În impresionismul pictural există anumite cuceriri pe care paralel, dar nu în împrumut ci exclusiv prin muzică, le înscrie și arta lui

⁷⁴ Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 31.

Debussy. Sunt redarea neconvențională a senzației spontane unită vibrației de lirism provocate, obținerea autenticului *aer liber* prin sunete, reîmprospătarea creației căreia i se încredințează cu fidelitate viziunea artistului.”⁷⁵

Către finalul cărții sale dedicată lui Debussy, Romeo Alexandrescu revine la problematica raportului dintre arta lui Debussy și curentul impresionist cu precizări suplimentare. Deși nu întreaga lui creație reclamă epitetul de impresionism, Debussy rămâne un compozitor de factură impresionistă în virtutea faptului că este primul compozitor care se aliază noilor estetici promovate în epocă, fiind totodată și cel mai apropiat ca factură și simțire de aceștia. Personalitatea lui complexă nu se va mulțumi să preia în mod servil niște tehnici picturale și să le aplice domeniului muzical. El vibrează mai degrabă la suflul înnoitor care aducea noi formule de creație în arta picturală. Debussy era conștient de faptul că tehnica compoziției trebuie pusă în slujba simțirii restabilind un raport sănătos în actul creației. Nu tehnica trebuia restaurată ci propria sensibilitate, de aici putând să decurgă un meșteșug compozițional mai mult sau mai apropiat de tradiție. Nu alierea la formule învechite provoacă autenticul în artă. De asemenea, nu dorința de a inova cu orice preț produce opere de artă veritabile. Singura răspunzătoare de acest lucru este simțirea, bogăția imaginilor interioare. Ea provoacă reguli noi, ea determină inovația. Activitatea reflexivă survine ulterior actului creației. Aceasta este cheia creației valoroase. Acest lucru îl preia Debussy de la pictorii impresionisti, același lucru încercând să ne transmită și Romeo Alexandrescu atunci când afirmă că „definiția foarte curentă de *impresionism*, adoptată de comentatorii cei mai mulți ai muzicii lui Debussy, corespunde într-adevăr unor caractere dominante, noi și speciale, fără a trebui privită totuși ca un indicativ atotcuprinzător. Nu trebuie să uităm, de altfel, că Debussy nu încerca să creeze un corespondent sonor al picturii impresioniste, ci să exprime prin autentic limbaj muzical ceea ce mediul înconjurător dăruiește perceperilor noastre interioare, aducând prin dozări infinit de delicate atât un suflu de romantism cât și o intensă vibrație afectivă și de comunicare psihică.”⁷⁶ Debussy rămâne, ca și pictorii impresionisti, profund ancorat în impresiile deșteptate de contactul cu natura, fără să urmărească a realiza o copie sonoră a acesteia. Senzațiile auditive și vizuale se contopesc cu cele olfactive și tactile determinând o puternică reacție afectivă din partea autorului. El este mai degrabă preocupat să transpună în plan sonor aceste emoții, fără a pierde cu nimic din prospețimea și multitudinea lor. Arta lui consimte ideii de *mimesis* în sensul în care reușește să provoace același efect pe care-l provoacă contemplarea naturii.

⁷⁵ idem, p. 40.

⁷⁶ idem, p. 167.

Pentru **Dumitru Bughici** nu pare să existe nici o problemă în privința asocierii numelui lui Claude Debussy cu impresionismul. În articolul despre impresionism scris de Bughici în *Dicționarul de forme și genuri muzicale*, el remarcă unitatea dialectică existentă între romantism și impresionism. Pe de o parte, impresionismul continuă ideea artei romantice de căutare a unității artelor fapt care determină în cadrul impresionismului muzical o mai strânsă legătură dintre arta muzicală și cea picturală care trezește anumite corelații audio-vizuale, dar și de perpetuare a ideii de programatism, pe de altă parte, impresionismul muzical ia atitudine împotriva a tot ceea ce i se părea grandilocvent și lipsit de expresie poetică din arta romantică, wagneriană, în special, și de căutare a unui limbaj melodic, ritmic și armonic care să satisfacă cerințele unei noi sensibilități declanșată de prefăcerile din arta poetică și cea picturală prin nașterea simbolismului și impresionismului.

Wilhelm Berger adoptă același tip de atitudine atunci când vorbește de apartenența lui Claude Debussy la impresionism. Preocuparea lui Debussy pentru culoarea sonoră, motivat fiind de intenția de a sugera impresii și senzații nemijlocite, depărtarea lui de retorica romantică și aspirația sa către un complex nou de forme și mijloace muzicale, reacția puternică a lui față de pericolul convenționalismului și academismului sunt argumentele care îl asociază definitiv pe Claude Debussy de mișcare impresionistă.

Asocierea dintre Claude Debussy și curentul impresionist este tratată cu mai multă circumspecție de **Radu Gheciu** într-un articol despre impresionism din *Dicționarul de termeni muzicali*. Această atitudine mai precaută provine din conștientizarea transferului unui termen, cel de impresionism, din domeniul artei picturale în domeniul artei muzicale, transfer care poate aduce cu sine denaturarea semnificației originare a acestuia. Atât arta picturală cât și arta muzicală operează cu sisteme de semne distincte fapt care duce inevitabil la distorsionarea sensului acordat acestui termen atunci când se operează acest transfer. Mentalitatea lui Radu Gheciu asupra artei în general este aceea a unui semiotician care restrânge universul oricărei arte la un sistem de semne ce conferă, mai mult sau mai puțin, substanță artei respective. El afirmă că „în arta lui Claude Debussy, de care este uneori atașat termenul, sunt elemente ce pot fi apropiate, până la un punct, de pictura omonimă. Considerabila îmbogățire a limbajului armonic, utilizarea modurilor gregoriene și a celor proprii muzicii Extremului-Orient, scriitura pentru orchestră, bogată în combinații instrumentale inedite ajungând uneori la o adevărată pulverizare a timbrurilor, ca și scriitura pianistică, plină de nuanțe și subtile indicații de expresie, concură la crearea unui sistem de culori sonore comparabil cu irizația cromatică a picturii impresioniste. Arta lui Debussy, ca și a impresionistilor,

este cea a evocării și nu a descripției, a sugestiei și nu a reprezentării. (...) În ce măsură aceste elemente și altele, precum preferința pentru miniatura de formă liberă degajată de structurile tradiționale, justifică analogia dintre Debussy și pictorii impresionisti este o întrebare care rămâne deschisă.”⁷⁷

Cu toate că în citatul de mai sus nu face decât să motiveze apropierea lui Debussy de curentul impresionist, fără să afirme cu certitudine acest lucru, Radu Gheciu va confirma impresionismul lui Debussy într-o publicație ulterioară. Pentru el nu există nici o ruptură între gândirea lui Debussy și mișcarea artistică a momentului. Este conștient de aproximația care se face prin extrapolarea semnificației termenului de impresionism și la domeniul muzicii. De aceea trece termenul între ghilimele. El confirmă faptul că „muzica lui Debussy poate fi încadrată ideii de *impressionism*.”⁷⁸ Impresionismul lui Debussy își găsește justificare și în faptul că ceea ce au încercat pictorii impresionisti să realizeze din arta lor, prin muzicalizarea ei, realizează în plan răsturnat Claude Debussy cu arta muzicală, transformând-o într-o artă picturală.

George Pascu remarcă faptul că nu putem atribui întregii creații lui Claude Debussy caracter impresionist. El este un compozitor impresionist în măsura în care arta lui se înrudește cu arta pictorilor francezi prin predilecția pentru evocarea impresiilor, prin admirația nețărnută pe care o are față de natură, prin preocuparea pentru colorit, efecte atmosferice, contururi incerte și armonii ambigue etc.

4. Critică a ideii că stilul impresionist se limitează doar la arta picturală

Au circulat opinii conform cărora arta impresionistă se restrânge doar la arta picturală întrucât are ca punct de plecare domeniul senzațiilor vizuale care au ca obiect de desfătare lumina naturală, infinit diversificată pe pânzele lor. În felul acesta nu am mai putea dezvolta ideea că impresionismul se extinde și în muzică. Opinia se dorește a fi de fapt restrictivă, mărginită și marginalizatoare. Faptul că pictorii impresionisti sunt preocupați a reda complexe de senzații declanșate de contemplația lirică a naturii, că natura nu este decât pretext pentru actul creației este o părere care trebuie depășită și adâncită ca semnificație. Chiar și George Bălan cade în această capcană deși el nu neagă impresionismul muzical. A imagina impresionismul doar ca preocupare pentru a reda acea pastă de senzații înseamnă a mutila ființa umană de ecoul afectiv, de sentimentul ceneșeziei, de filtrare a impresiilor prin sita

⁷⁷ Zeno Vancea, *op. cit.*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 236.

⁷⁸ Radu Gheciu, *Melpomene, Erato, Euterpe*, Ed. Eminescu, București, 1990, p. 164.

unui temperament de artist. În fond, tocmai această vibrație lirică declanșează impulsul spre exteriorizarea lui într-o operă de artă. Faptul că traseul ales este vizual sau auditiv ține de specializarea anumitor funcții. Chiar dacă totul pleacă de la vizual nu se neagă o anumită capacitate a omului de a transpune anumite senzații în planul altor senzații, fenomen pe care îl defineam mai devreme drept *sinestezie*. Atunci când creează, un pictor poate să fie invadat și de o anumită melodie, chiar dacă rudimentară. Artă înseamnă expresie. Impresiile primite de la realitate sunt convertite printr-o tainică alchimie în expresie fără ca acestea să se confunde unele cu altele. Chiar dacă arta pictorilor impresionisti percepe *natura nu ca un subiect de meditație, ci ca o sursă nemijlocită de senzații pure*, în care răzbate *dragostea mistică pentru lumină* (Pierre Francastel), Debussy reacționează în mod identic față de natură și sunet, sursa inspiratoare și materia artei sale.

5. Conexiuni și divergențe între gândirea lui Claude Debussy și estetica impresionistă sau simbolistă

Punctul central al gândirii lui Claude Debussy îl constituie ideea că arta trebuie înnoită prin înnoirea sentimentelor, că ea și-ar putea găsi resurse din contemplația naturii, din profunda filiație care există între sufletul omului și sufletul naturii. Atunci când își exprimă convingerile estetice în scris, Debussy dezvăluie mai degrabă o orientare de esență simbolistă, chiar dacă peste tot răzbate admirația lui nețărmurită pentru natură. Atunci când afirmă că „muzica începe acolo unde cuvântul este neputincios a se exprima; muzica este făcută pentru ceea ce este inexprimabil”⁷⁹ dezvăluie înrudirea lui cu arta simbolistă, Rimbaud formulând într-o scrisoare celebră aproape același lucru cu privire la poezia simbolistă care trebuie să noteze ceea „ce nu poate fi exprimat”.⁸⁰ Scrisoarea lui Rimbaud datează din data de 15.05.1871, fapt care nu exclude posibilitatea ca Debussy să o fi citit. Se remarcă din partea lor preocuparea de a înzestra arta cu capacitatea de a realiza vizibilul sau audibilul, ceea ce înseamnă a reda ceea ce scapă vederii sau auzului comun.

Pe de altă parte, Debussy vorbește de capacitatea muzicii de a trezi senzații corelate, efect specific symbolismului. Muzica are mai întâi propriul ei discurs în inima și sufletul compozitorului pentru ca abia apoi să răzbată în afară. Armonia ei provine din armonia naturii filtrată ulterior în creuzetul matricei umane pentru a produce din freamătul acesteia armonia eternă, opera

⁷⁹ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, Debussy, p. 53.

⁸⁰ Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, p. 420.

de artă. „Colaborarea tainică între undulările aerului, freamătul frunzișului și mireasma florilor s-ar săvârși; muzica având darul de a reuni toate aceste elemente într-o îmbinare atât de desăvârșit firească încât ar părea să porceadă de la fiecare din ele...”⁸¹ Muzica trebuie să fie arta care dezvăluie semnificația simbolurilor preluate din lumea înconjurătoare pentru a revela adevărata lume, lumea spiritului, lumea în care tronează Ideea. De aceea, Debussy va crea o artă menită să impresioneze și să creeze un amestec de senzații de culoare, miresme, sunete, de un nebănuit rafinament. Ritmul, factor determinant atât în poetica simbolistă, cât și în muzica lui Debussy, va deveni elementul cu una dintre cele mai mari capacități de sugestie, ritmul clasic transformându-se într-o componentă extrem de subtilă în arta lui Debussy.

Debussy n-a fost niciodată preocupat de virtuozitatea artificială a tehnicii componistice, de rapiditatea de a transfera în plan muzical impresiile resimțite într-un anumit cadru, fapt care nu exclude elementul tehnic de o deosebită complexitate. Se știe că nota cu mare minuțiozitate fiecare detaliu pe care-l intenționa, reflectând îndelung asupra gradului de reușită artistică al acestuia, revenind și recorectând dacă era nevoie partitura muzicală. Așa s-a întâmplat bunăoară cu partitura operei *Pelléas și Mélisande* pe care o termină în 1895 însă ea a circulat sub forma mai multor variante până în 1902, când a fost definitivată și montată pentru prima dată. „Culege impresii” spunea Debussy elevului său Raul Bardac, „dar nu te grăbi să le notezi.”⁸² Debussy nu înțelege niciodată lumea ca pe o sumă de senzații fără semnificație, ca pe un inventar de forme dincolo de care poate fi orice așa cum postulează unii pictori impresionisti. Cred că niciodată n-am putea transfera titlul unuia dintre preludiile sale asupra altuia fără să modificăm semnificația acestuia. El rămâne solidar impresionismului prin efortul său de a găsi cel mai adecvat echivalent muzical unor stimuli senzoriali, însă niciodată nu s-a rezumat doar la faptul că ei doar există. Natura nu e niciodată înregistrată de el ca o sumă de accidente auditive, ca o aglomerare de fenomene, fără alt mister decât acela al propriei lor apariții. Se știe faptul că respingea orice aluzie onomatopeică în opera muzicală, întrebuintarea acesteia având efectul de a plictisi și de a risipi tot farmecul auditivei. La Debussy, pădurea emană un anumit mister, iar adâncimea ei de necuprins înflăcărează imaginația, apusul soarelui provoacă un sentiment de contemplație și tăcere, fiind preocupat în muzică „de a evoca după plac meleagurile ireale, lumea de certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia tainică a nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii.”⁸³ Pentru el natura este spațiu privit și nu văzut.

⁸¹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche*..., p. 71.

⁸² apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 43.

⁸³ Claude Debussy, *op. cit.*, p. 75.

Natura rămâne cadrul care suscită cel mai mult ființa estetică a compozitorului, îl provoacă în mod firesc să creeze plecând de la ideea că există o înrudire tainică între sufletul naturii și sufletul autorului. „Zgomotul mării, curba unui orizont, vântul printre ramuri, strigătul unei păsări, trezesc în noi multiple impresii. Și, dintr-o dată fără să consimțim câtuși de puțin, una dintre aceste amintiri se răspândește în afara noastră și se exprimă în limbaj muzical. Această amintire poartă în ea însăși armonia.”⁸⁴ Muzica tresare în spiritul compozitorului la fel cum tresaltă natura în plinătatea senzațiilor oferite debarasându-l de orice travaliu speculativ. Momentul creației devine la Debussy intuiție și nu act reflexiv.

Pe de altă parte Debussy nu se dezmințe atunci când își dezvăluie gândirea simbolică, facultatea acesteia de a simboliza și de a investi cu sensuri noi fapte, acțiuni, personaje, idei, dezbătând mult discutatul subiect al dramei lirice cu fostul său profesor Ernest Guiraud. Nimic nu-l împiedică să pună pe seama destinului acțiunea din *Pelléas și Mélisande* sau să-l înfățișeze pe Isus din misterul *Martiriul Sfântului Sebastian* mai degrabă ca pe un Adonis din mitologia greacă, așa cum și-l va imagina mai târziu și Salvador Dali. Detaliile de natură informațională restrâng aria de manifestare a imaginației umane, o constrâng să urmărească un traseu impus de autor. De aceea va prefera un autor simbolist, este vorba de Maeterlinck, atunci când se va decide să compună singura lui operă. El consonează cu estetica simbolistă dacă autorul ales, prin natura subiectului, îi va îngădui să-și grefeze visul pe al lui, „care va imagina personaje a căror poveste și cămin nu vor fi din nici un timp și nici un loc; care nu-i va impune în mod despotice scena pe care trebuie să o zugrăvească și care îl va lăsa liber, pe ici pe acolo, să facă mai multă artă decât el și să-i desăvârșească lucrarea.”⁸⁵

Prin urmare, nu se poate să nu ne punem tranșant întrebarea dacă Debussy este sau nu compozitor impresionist, dacă nu cumva, așa cum am lăsat să se întrevadă pe alocuri de-a lungul acestui periplu, îl putem lega mai degrabă de mișcarea simbolistă cu care de altfel a simpatizat mai mult. Concluzia poate fi una de natură simbolică. El aparține unor multiple tendințe manifestate în arta sa. Putem vorbi de modernism, de debussyism, de romantism și realism, de impresionism, fovism și simbolism, de parnasianism și wagnerism, de exotism, spaniolism și alte *-isme* în cadrul artei sale. Dacă Claude Debussy aparține într-o mai mică sau mai mare măsură unuia dintre aceste curente are mai puțină importanță atâta timp cât este respectat spiritul lui care nu și-ar fi dorit niciodată să fie fixat o dată pentru totdeauna în limitele unei anumite orientări artistice. De aceea, scopul acestui demers cognitiv de până aici a fost să lămurească mai bine unele înrudiri pe care creația și gândirea lui Claude

⁸⁴ idem, p. 53.

⁸⁵ Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 53-54.

Debussy le dezvăluie cu acestea, în special cu impresionismul și simbolismul. Acest lucru nu înseamnă faptul că-i putem atribui orice calitate estetică dacă aceasta nu-și găsește corespondent în creația lui. Probabil că cel mai greu lucru este să facem să supraviețuiască imaginea nefărămițată a omului Debussy în conștiința noastră fără să avem îndoiala că am denaturat-o cumva. Chiar dacă demersul nostru va consta în decriptarea operei sale, din când în când trebuie să recurgem la cuvintele lui Debussy care afirmau că „disciplina trebuie căutată în libertate și nu în formulele unei filozofii învechite și bună pentru cei slabi. Să nu ascuți sfaturile nimănui, decât poate ale vântului care trece și ne istorisește povestea lumii.”⁸⁶

⁸⁶ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 12.

Capitolul V

Muzică picturală sau pictură muzicală?

Caracteristici generale ale artei lui Claude Debussy

Atunci când vorbește despre Debussy, Alexandru Husar realizează o admirabilă sinteză a esteticii și creației acestuia, remarcând încă de la început ceea ce sesiza și Romeo Alexandrescu cu privire la raportul existent între arta lui Debussy și calificativul de *impresionist* atribuit lui Debussy, rezumându-se la câteva aspecte esențiale: „Deși Debussy a refuzat totdeauna calificarea de impresionism, și impresionismul nu poate revendica ansamblul muzicii sale căci nu e prezent în toate operele lui și nu e fără îndoială elementul fundamental al artei sale (...), o sursă importantă a inspirației sale se găsește în natură, de la Preludiul la *După-amiaza unui faun* (1894) la *Marea* (1905) și la operele ce vor urma.”

Contactul lui Debussy cu natura rămâne un fapt primordial în activarea disponibilităților lui creatoare, fără să urmărească în creație copierea servilă sau reproducerea acesteia cu mijloace muzicale. Ceea ce face Debussy nu este *esențial descriptiv*, însă un tip de descriptivism se păstrează în măsura în care ne face să trăim, prin mijlocirea muzicii lui, aceleași impresii declanșate de contemplarea naturii. *Mimesisul* se manifestă la nivelul sugestiei. Compozitorii francezi au manifestat o sensibilitate deosebită în a reda natura în operele lor, plecând de la Janequin, Rameau și până la Berlioz, momentul Debussy survenind ca o încununare și distilare a tuturor acestor eforturi, ajungându-se la un rafinament muzical nebănuț, capabil să reproducă cele mai fine vibrații ale naturii, transformând-o într-un spectacol tainic care degajă în fiecare colț al lui atmosfera intimistă a picturii impresioniste. În replică, Alexandru Husar adaugă: „Chiar dacă intențiile muzicianului nu sunt esențial descriptive, există totuși strânse legături între muzică și amintirea impresiilor resimțite în fața naturii. Dacă Debussy nu e nici primul nici ultimul muzician care transcrie în muzică senzații vizuale sau auditive încercate în prezența naturii, insistența cu care el se dedă acestei lucrări ne face evident să ne gândim la primatul pe care pictorii impresionisti îl dau peisajului. Și, cum s-a observat, nu numai teoretic, Debussy se pronunță pentru o muzică izvorâtă din contactul intim al artistului cu natura. Muzica sa redă adecvat mișcarea apelor, jocul valurilor iscat de vânturile care se schimbă, asfințitul soarelui. Apelând la cartea naturii, o carte insuficient folosită de muzicieni conform concepției sale, muzica este mai

apropiată de natură decât orice. Numai muzicienii au privilegiul de a putea simți poezia nopții și a zilei, a pământului și a cerului, de a recrea atmosfera și ritmul mărețului freamăt al naturii. S-a și spus că aproape întreaga creație a lui Debussy este o seducătoare imagine a naturii, a atmosferei și a ritmului mărețului ei freamăt. În preludiile și nocturnele sale auzi adierea vântului de câmpie, dialogul vântului cu marea, ce a văzut vântul de apus, căderea frunzelor moarte, jocul valurilor mării de dimineată până la amiază, picăturile de ploaie ce cad peste grădini. Debussy sugerează acel *halo* emotiv de care sunt înconjurat urmele pașilor pe zăpada, terasa în umbră, umbra arborilor, mișcarea domoală a norilor, seara înmiresmată de parfumul florilor, de mărețul freamăt al naturii. El urmărește să redea sufletul peisajului, atmosfera sa lirică, poezia pe care o respiră. Muzica sa e o patetică autobiografie spirituală. Și, ca atare, impresionismul muzical, la un nivel formal își află reversul de fond.⁸⁷

Natura pare să fie privită de Debussy prin aura propriei sale sensibilități, ea capătă caracteristicile sufletului pe care Debussy, în mod inconștient îl proiectează asupra colțurilor de natură care-i deșteaptă sentimente cvasiestetice. Esteticul survine abia atunci când toate aceste impresii capătă formă sensibilă în cadrul opusului muzical, atunci când materia muzicală trăiește propria ei viață capabilă să adauge impresii noi, mai mult sau mai depărtate de simțirile compozitorului. Forma muzicală fuzionează cu materia psihică alcătuită din multitudinea de impresii extramuzicale, în aceeași manieră în care pictorii impresionisti căutau să surprindă pe pânză mișcările subtile, nuanțate, diafane ale spiritului unit în contemplație cu natura. Opusul muzical care ia naștere astfel nu va avea niciodată un caracter arid, nu va fi dominat de o structură muzicală inflexibilă care să constrângă inspirația să intre calculele reci ale rațiunii, asemenea unui pat procoustian. Dimpotrivă, limbajul muzical va fi impregnat, saturat de motivații sau simboluri de natură extramuzicală, care vor determina, în consecință, crearea unui organism muzical viu, în aparență lipsit de o structură apriori constituită. „Aceste particularități ale limbajului muzical nu sunt în general inflexiuni pur formale; ele traduc, la Debussy, subtilele neliniști ale unei sensibilități perpetuu în ascultare, care răspunde sensibilității perpetuu treze a pictorilor.”⁸⁸

Pierre Francastel, unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai curentului impresionist, și când spun acest lucru mă refer și la faptul că nu se rezumă doar la o acumulare de date biografice atunci când vorbește despre acesta, ci întocmește extrem de veridic un portret spiritual al lui, încurajează astfel de corelații între diversele arte, în special între arta muzicală și cea picturală: „comparația trebuie continuată și lărgită în domeniul apropiat muzicii. Căci așa cum s-a mai spus, nu este adevărat că o paralelă făcută între

⁸⁷ Alexandru Husar, *op. cit.*, p. 174-175.

⁸⁸ René Jullian, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, 1979, p. 334.

efectele urmărite de către artiști care se exprimă cu ajutorul unor forme de artă diferite să fie neapărat superficială și iluzorie. Ar însemna să uităm tocmai faptul că tehnica nu se află decât în slujba inspirației și, mai ales, că între planul inspirației pure și cel al tehnicii există, am putea spune, interpuși: legile armoniei, ale compoziției, ale proporției, care sunt comune tuturor artelor, ba mai mult, într-o oarecare măsură, muzica evocă imagini, așa cum pictura evocă ritmuri. Este deci perfect justificat să admitem că într-o anumită epocă, diferiți artiști exprimându-se prin procedee deosebite reprezintă o stare de spirit foarte apropiată și că se slujesc de metode strâns înrudite.”⁸⁹

Nu intenționăm să realizăm o analogie mecanică între elementele de limbaj specifice celor două domenii ale artei, muzica și pictura, însă este relevant poate să amintim de preocuparea unor compozitori care au căutat să realizeze o corespondență între auditiv și vizual. Skriabin a fost obsedat de ideea de a ilustra realitatea misterului prin artă, motiv pentru care el încearcă o fuziune a artelor și simțurilor utilizând proiecții cromatice stabilite pe baza unor tabele de corespondență a spectrului înălțimilor sonore cu spectrul culorilor (do = roșu, re = galben strălucitor, la = verde, mi = alb-albăstrui etc.), lucru pe care îl realizează în lucrarea *Prometeu*. Se pare că și Rimski-Korsakov ar fi îndrăgit o astfel de idee.

În *Domnul Croche antidiletant*, Claude Debussy pune pe seama acestuia (d-ul Croche este văzut de Alfred Hoffman ca un alter-ego al lui Debussy însuși) următoarea afirmație în care „vorbea despre o partitură de orchestră ca despre un tablou (să nu uităm faptul că Debussy a pictat în copilărie, înainte de a se apuca de cântat la pian, vădind un talent deosebit în acest domeniu și că ulterior, în scrierile sale, manifesta o ușurință cu totul aparte în a aprecia diversele producții artistice din mai multe arte), aproape fără să întrebuințeze termeni tehnici (...) paralela pe care a făcut-o între orchestra lui Beethoven, reprezentată pentru el printr-o formulă în alb și negru, generând în consecință gama încântătoare a tonurilor cenușii, și aceea a lui Wagner: un fel de pastă multicoloră întinsă aproape uniform și în care îmi spunea că nu mai poate deosebi sunetul unei viori de acela al unui trombon.”⁹⁰

Construcția pe care vom încerca să o realizăm se bazează în mare parte pe analogii intuite sau analogii consacrate de anumiți autori între termenii limbajului pictural și termenii limbajului muzical, construcție care nu are pretenția de a figura sub o unică înfățișare. Schema prezentată ni se pare cea mai operativă din punctul nostru de vedere pentru a ilustra achizițiile comune realizate de cele două arte raportate la stilul impresionist fapt care poate certifica cu mai multă tărie existența impresionismului și în muzică:

⁸⁹ Pierre Francastel, *op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 156.

⁹⁰ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche*..., p.3-4.

Sistem semiotic preponderent auditiv	Sistem semiotic preponderent vizual
armonie	spațialitate
tonalitate	perspectivă
consonanță - disonanță	clar – obscur
forma muzicală, ruptura cu tradiția clasico-romantică	forma picturală, premise ale picturii nonfigurative
melodia - element decorativ, tematică cu contur sinuos, de arabesc	linie ghicită, contur niciodată trasat, renunțarea la desen
funcționalitate timbrală, expresia politimbrală	funcționalitate a culorii, tușe pure neamestecate
timpul muzical	pulverizare ritmică, tehnica pointilistă

Opera de artă este elanul vital încremenit în materie. Dintre toate artele muzica exprimă cel mai bine fluiditatea emoției îmbogățită de mii de nuanțe din ce în ce mai spiritualizate ce aspiră tot mai mult spre transcendență. Clipele parfumate din esențe de frumusețe decurg una din alta, se răsfrâng una asupra celeilalte ca-ntr-o ploaie de caleidoscopice irizări ce refuză materialitatea dură, ancorându-se într-o pură multiplicitate, imagine a spiritualului. Ecurile diafane ale celor mai fine reverberații sufletești se amplifică într-o amplă spirală ce transpune în sunete întreaga fluiditate interioară a proceselor de conștiință, aceea *melodie psihologică* descătușată de orice act rebarbativ. În acest fel, impresionismul muzical, prin capacitatea de sugestie a limbajului abordat, redă omului starea originală de pură emoție și mirare în fața naturii.

Nimeni altul nu a știut să cultive mai bine voluptatea și senzualitatea sunetului decât Claude Debussy, justificând pe deplin afirmația lui Romain Roland care-l considera *geniul gustului*. „Scriitura muzicală, nuanțată și difuză, cu contururi estompate, realizată adesea printr-o anumită pulverizare, o anumită diviziune a substanței muzicale, o putem apropia de tehnica picturală realizată prin mici tușe proprii impresioniștilor precum Monet, Seurat, etc.”⁹¹

Armonia reprezintă unul din elementele prioritare în cadrul unei lucrări de factură impresionistă, cuceririle ei fiind strâns legate de diluarea sentimentului de stabilitate tonală. Acest lucru se întâmplă prin predilecția lui Claude Debussy de a reînvia formule armonice arhaice care întrebuițează tehnica faux-bourdonului, cvintele paralele, relațiile funcționale de tip modal,

⁹¹ Marc Vignal, *op. cit.*, p. 382.

combinate cu agregate sonore rezultate din acorduri cu note adăugate sau acorduri prin suprapuneri tonale, prin utilizarea politonalității. Impresia este una de dizolvare tonală, Claude Debussy eludând cultivarea disonanței în sine așa cum avea să o practice a doua școală vieneză. Tonalitatea nu este acerb negată ci mai degrabă se caută funcționalitatea unor blocuri sonore al căror aspect se deplasează către domeniul timbral. Marea varietate de acorduri cu care se confruntă urechea omenească o face incapabilă de a mai zămisli criterii stricte de ierarhizare a acestora. Din această cauză se vorbește de caracterul cețos, ambiguu, nebulos ce lasă deseori loc unor multiple interpretări a lor. Iată de ce unii muzicologi afirmă că „la Debussy totul a devenit tonică, însă cu un număr nesfârșit de variante.”⁹²

S-a obișnuit a se asocia latura armonică a muzicii cu dimensiunea spațială a ei, ca și cum evenimentele muzicale, prin suprapunerile sau succesiunile lor, s-ar derula în spațiu. „Pentru Hindemith armonia reprezintă dimensiunea spațială a muzicii, iar tonalitatea este asociată de el cu ideea de perspectivă.”⁹³ În tablourile impresioniste dispare noțiunea de perspectivă. Lipsește senzația de adâncime vizuală prin renunțarea creării unui punct de fugă în funcție de care să se redea iluzia optică a perspectivei. Construcția geometrică este eradicată, spațialitatea fiind realizată prin acele degradeuri fine de culoare. În felul acesta nu se mai vorbește de planuri principale sau secundare ci mai degrabă de impresia de uniformizare a perspectivei. Tabloul impresionist caută realizarea unui efect global de luminozitate în care diversitatea tonurilor participă la simfonia cosmică a naturii. Perspectiva devine o chestiune de colorit local, astfel că putem afirma, transpunând constatarea cu referire la tonica din domeniul muzical, că *în tablourile impresioniste totul a devenit perspectivă, însă cu un număr nesfârșit de variante.*

Se vorbește în muzica impresionistă de dispariția noțiunii de **disonanță**, de absența pregătirii și rezolvării ei, de emanciparea ei în consonanță. Acest lucru este realizat de Debussy prin întrebuițarea ciorchinelor de acorduri paralele care antrenează în acest mers cvinte, septime și none lipsite de orice obligativitate de rezolvare. În impresionism distincția **consonanță-disonanță** este anihilată prin suprimarea celui de-al doilea termen și tratarea lui în regim de consonanță. Nu se urmăresc stridențele armonice sau crearea unui profil dialectic prin accentuarea antagonismului dintre acestea. În impresionism disonanța nu înseamnă negarea consonanței, ci mai degrabă sunt transferate calitățile consonanței asupra disonanței. „Debussy dă o calitate consonantică disonanțelor sale.”⁹⁴ Dacă în muzica postromantică tendința a fost

⁹² apud Alexandru Pașcanu, *Armonia*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 473.

⁹³ apud George Bălan, *op. cit.*, *Muzica - Temă ...*, p. 279.

⁹⁴ Clemansa Liliana Firca, *op. cit.*, p. 66.

de a asimila consonanța cu disonanța, în impresionism sensul se inversează. Atenuarea contrastului dintre acorduri produce similitudini între aspectele sonore ale acestora. Urechea tinde să le perceapă nediferențiat, distincția dintre ele fiind atât de fină încât declanșează sentimentul muzicalității, al magiei sonore, al iluziei realității.

Transferând această dualitate din domeniul muzical la cel al picturii, dualitate asimilată prin utilizarea tehnicii clar-obscurului, se remarcă același lucru. Este vorba aici de modul în care se caută a fi redată umbra în tablourile impresioniste prin renunțarea la nuanțele de negru. În impresionism totul devine o simfonie de culori, umbra nu e neagră, ci ea însăși e colorată. Tendința este de a sugera diferențele dintre părțile luminate și cele întunecate printr-un raport de valori de tonuri, fapt care va duce la necesitatea de a se servi de tonuri chiar mai deschise decât în natură. Umbra, asimilată disonanței muzicale, devine culoare dizolvată în cadrul general al tabloului. Nu mai există tehnică a clar-obscurului ci o invazie de lumină pe toată suprafața pânzei, lumină ce rezultă din raportul tonurilor clare față de tonurile întrebunțate pentru părțile umbrite, și acestea însă tot colorate.

S-a afirmat pe nedrept că lucrările muzicale ale lui Claude Debussy nu mai au **formă**, lucru fals. Când se afirmă lucrul acesta se confundă de regulă forma cu structura, uitându-se faptul că „forma în muzică – remarcă Herman Erpf - este trăirea auditivă a unei structuri”⁹⁵, că forma este cea care mediază perceperea structurii. Orice existent are formă astfel că această confuzie viza de fapt structura care nu mai corespunde în cazul lui Claude Debussy cu tradiția clasică-romantică. Greșit ar fi și să susținem că lucrările lui Debussy n-ar mai avea structură, că elementele morfo-sintactice ale constructului muzical nu s-ar mai corela în noi structuri. Din acest punct de vedere Claude Debussy este un inovator cu scilipiri vizionare. Forma la Debussy este în permanentă prefacere la realizarea căreia participă toate celelalte elemente constitutive ale fenomenului muzical. Punctul culminant în această prefacere îl va constitui baletul pentru orchestră *Jeux* care „marchează, așa cum susține P. Boulez, înscăunarea unor forme muzicale ce, reînnoindu-se instantaneu, solicită un mod de audiere nu mai puțin instantaneu.”⁹⁶ Forma se fluidizează, culoarea devenind generatoare de formă.

În pictura impresionistă se întâmplă același lucru. Formele preluate din contextul naturii nu sunt decât un pretext pentru a pune în valoare nesfârșita varietate de tonuri. Imaginea lor este încețoșată, pictura impresionistă abdicând de la idealurile Renașterii, promovând în felul acesta o orientare din ce în ce

⁹⁵ apud Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900 – 1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002, p. 19.

⁹⁶ apud Antoine Goléa și Marc Vignal, *op. cit.*, p. 138.

mai puțin realistă. Pentru prima dată artistul nu mai este preocupat de redarea obiectivă a lucrului văzut ci urmărește să surprindă întâlnirea dintre universul fizic și conștiința umană, a modului în care se instalează imaginile în conștiință. Dacă prefacerile lumii înconjurătoare se desfășoară mai încet, psihicul omului decalează prin mobilitate această transformare. Or, ancorarea pictorilor impresionisti în surprinderea fenomenelor așa cum subzistă ele în conștiință, determină alterarea și deformarea spațiului artistic. Forma se pulverizează o dată cu conștientizarea faptului că dinamica interioară a sufletului își pune tot mai mult amprenta asupra ei.

Melodia debussystă nu mai ocupă un rol principal în cadrul lucrării muzicale. Ea trece în plan secundar lăsând prioritate altor componente ale discursului muzical. Constituită din scări pentatonice, din gama prin tonuri sau din diferite moduri arhaice bisericești, ea este mai degrabă un reflex al armoniei întrebuintate, fiind guvernată de alte principii de construcție decât melodia clasică. Și ea este afectată de viziunea picturală specific impresionistă. Ea devine politimbrală în sensul în care nu mai este destinată execuției la un singur instrument. Melodia ia naștere din juxtapunerea mai multor culori instrumentale astfel încât conturul ei se fragmentează în mai multe secțiuni. Chiar dacă procedeul tehnic se întâlnește și în lucrările clasicilor, romanticilor și a postromanticilor, el începe să fie întrebuintat conștient și cu insistență abia în creația lui Debussy, având rolul de a sugera trecerea de la o stare afectivă la alta prin calități aproape nediferențiate. Definită pentru prima dată de Arnold Schönberg prin conceptul de *Klangfarbenmelodie* (melodia timbrelor), aceasta va evolua către o pulverizare totală a conturului melodic care va duce la apariția pointilismului în muzică undeva către mijlocul secolului al XX-lea.

În pictură, procedeul pointilist devine exclusiv abia în neoimpresionism, unde tehnica pointilistă se confundă cu impresionismul dând naștere acestuia. Începe să fie cultivat cu precădere de Pissaro și alți câțiva urmărind prin utilizarea lui descompunerea realității în spoturi de lumină și culoare pentru a reține de aici doar emoția ingenuă. Conturile, liniile neîntrerupte lipsesc practic din tabloul impresionist. Acestea iau naștere din juxtapunerea tonurilor pure care formează în felul acesta o imagine tremurătoare asemenea imaginii reflectate în apă.

Prin analogie cu vizualul, **timbrul** este denumit și **culoarea sunetului**, expresie propusă de H. Helmholtz. Această proprietate își află originea în fenomenul rezonanței naturale. O dată cu impresionismul, calitatea timbrală ce ocupa un rol secundar în epocile creatoare anterioare, capătă un alt statut în cadrul opusului muzical. Sunetul devine identificabil prin mijlocirea acestei componente în detrimentul celorlalte respectiv înălțimea, durata, intensitatea.

Dimensiunea spectrală a fenomenului sonor capătă importanță majoră, efectul ei fiziologic putând fi influențat de colaborarea celorlalte trei mărimi. A. Schönberg marchează această preocupare prioritară a compozitorilor față de calitatea timbrală atunci când afirmă că: „Mie mi se pare că un sunet este perceput esențialmente prin timbrul său, înălțimea fiind doar una dintre dimensiunile sunetului. Timbrul este un domeniu vast, din care înălțimea ocupă doar o parte.”⁹⁷

Impresionismul muzical inițiază un adevărat cult al culorii sonore la conturarea căruia contribuie tonalitatea aleasă, registrul, atacul și nuanțele. Debussy manifestă predilecție pentru tonalitățile cu multe alterații la cheie pentru faptul că ele rezonează cu o anumită delicatețe exotică urechii umane. Tușeul instrumental care pleca dintr-o anumită știință a atacului, știință ce căuta să ignore efectele percutive de producere a sunetului, preferința pentru anumite compartimente instrumentale neglijate altădată, grija de a nota cu minuțiozitate fiecare detaliu de stare suflătească sau nuanță, inventând dacă era nevoie termeni și expresii muzicale noi de sorginte simbolistă, toate acestea coroborate cu o inepuizabilă inventivitate armonică creau un efect global copleșitor al cărui farmec se impunea nu prin forță ci prin diversitate și rafinament. „Gradațiile lui Debussy nu ating niciodată paroxismul unui forte-fortissimo. În muzica sa se mișcă munții fără tunete și bubuituri ostentative. Este un spațiu muzical imens în care cele mai spectaculoase confruntări se pot resoarbe înainte de a ne strivi.”⁹⁸ Acest lucru determină o modificare a mentalității funcționale. Funcționalitatea tonal-armonică va fi înlocuită cu funcționalitatea timbrală, culoarea sonoră va fi cea care va configura și va genera, cum spuneam anterior, forma muzicală.

Ritmul la Debussy este de o bogăție incomparabilă. Nesfârșita mobilitate a tempoului, întrebuințarea consecventă a valorilor considerate iraționale, atacuri incisive, pe de o parte, iar pe de altă parte, suprapunerile poliritmice, formulele ritmice ostinate, secvențele compartimentate sau diviziunile instrumentale pe tremolouri, converg către eșalonarea a două modalități de acumulare a evenimentelor sonore structurate pe axa dens-rarefiat. În ambele cazuri tendința este de a suprima bara de măsură, fie prin impresia de cvasiimobilitate a acestuia ce desființează orice reper formal urmărind *poetica momentului fugar*, fie printr-o neîncetată fluctuație a ritmului captivat de frenezia ludicului.

⁹⁷ apud Adrian Iorgulescu, *Timput muzical - materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988, p. 134.

⁹⁸ Valentin Timaru, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p. 86.

Punctul esențial al impresionismului pictural este tendința de a suprima forma și desenul, și nu reînnoirea culorii. Cu toate acestea ar fi nedrept să spunem că, dacă impresioniștii nu au inventat pictura luminii, arta lor s-a dezvoltat totuși într-o atmosferă în care luminozitatea a jucat un rol hotărâtor. Este o pictură sustrasă spațialității, care fixează sub o formă simplă o realitate psihică complexă. Această pictură are capacitatea de a reda prefacerile interioare, ea înseamnă desfășurare, înlocuind legile experienței obiective cu cele ale experienței subiective. Suportul acestei arte este, s-ar putea spune, unul de natură armonică și muzicală în care fără îndoială că un rol principal revine culorii.

Capitolul VI

Dimensiuni stilistice. retorica debussystă

Atunci când aducem în discuție limbajul muzical specific lui Debussy avem în primul rând în vedere caracterul unic și inconfundabil al acestuia, nota de originalitate pe care avea să o imprime încă de la primele manifestări ale lui. Este un limbaj care, în opinia mai multor muzicologi, s-a conturat fără ezitări, fără ocolișuri sau trasee sinuoase, a cărui evoluție ulterioară s-a desfășurat sub auspiciile unei oarecare rezerve, fără să mai cunoască rupturi stilistice de amploarea celei care a marcat debutul său în calitate de compozitor.

Creația lui Debussy nu evită nici un gen muzical din cele cunoscute și, mai mult, el nu se manifestă inegal din punct de vedere valoric în diversele compartimente ale artei. Fie că este vorba de miniatura vocală sau pianistică, de muzica de cameră, orchestrală sau cea pentru scenă, Debussy este un inovator pe toate planurile, un compozitor de geniu care a știut să se adapteze fiecărui gen și să valorifice la maximum virtuțile expresive specifice domeniilor artei muzicale, imprimând acestora pecetea personalității sale creatoare. Este un compozitor care nu a tratat preferențial vreunul din compartimentele creației sale și care nu a abordat niciodată muzica dintr-un spirit superficial, indiferent de gen.

Privită în ansamblu, creația lui Debussy parcurge mai multe etape stilistice. Aceste etape nu trebuie privite ca un șir evenimentțial sufocat de legea cauzalității și îndesat într-o perspectivă cronologică. Dimpotrivă, o viziune caleidoscopică asupra lor este mai justă. Studiul nostru pledează pentru depășirea unei perspective liniare asupra stilurilor artei. Stilurile nu se derulează conform unei scheme evoluționiste, ele nu decurg dintr-unul în altul, ci, de multe ori, coexistă. Dinamica spiritului este cea care determină să se manifeste pe axa timpului un stil sau altul. Un anumit stil nu se încadrează unei arii temporale, ca și cum timpul este cel care delimitează stilul, ci stilul mărturisește de caracterul accidental al timpului. Timpul capătă semnificație prin manifestarea spiritului creator, el renunță în felul acesta la statutul de timp pozitivist sau de istorie evenimentțială. Acest lucru îl remarcă foarte bine Girolamo de Michele atunci când aduce în discuție o astfel de problemă: „Este vorba despre o mișcare dinamică, pe care numai din rațiuni exemplificative le-am încadrat în categorii didactice delimitate, cum ar fi clasicismul, manierismul, barocul, rococo-ul. S-ar cuveni poate să subliniem natura fluidă a unui proces cultural care străbate atât artele, cât și societatea, și care doar pentru scurte clipe și adesea doar în aparență se cristalizează în figuri bine delimitate și clar

conturate.”⁹⁹ Împărțirea stilurilor pe perioade, asemenea unor felii de tort, nu are decât o finalitate metodologică. Rațiunea își permite să porționeze *tortul* întrucât nu este capabilă să se bucure de el în unitatea lui. Și atunci recurge la ajutorul analizei și sintezei, creează și reconstruiește concepte noi.

Revenind la creația lui Debussy, se vorbește în repetate rânduri de parnasianism, simbolism, impresionism și neoclasicism în cadrul ei. Aceste stiluri sunt văzute adesea într-o înșiruire cronologică ce riscă să se transforme într-o schemă rigidă. Or, Debussy a rămas permanent ancorat în fiecare dintre ele, ponderea unuia asupra celuilalt fiind mai mare sau mai mică. Elemente parnasiene sau simboliste se vor regăsi și în perioada considerată impresionistă sau neoclasică, chiar dacă de mai mică anvergură, fie și numai sub forma sursei inspiratoare, la fel cum intuiții impresioniste sau neoclasiche apar și în creația de factură parnasiană sau simbolistă.

Parnasianismul evocă în plan creator ideea estetismului, a preocupării exagerate pentru formă în detrimentul conținutului, în care frumosul ține mai degrabă de o esență de natură exterioară, senzorială, care se adresează mai mult simțurilor decât rațiunii sau sentimentelor umane.

Simbolismul adaugă eufoniei ideea misterului, lirismul poetic, profunzimea emoției care este doar sugerată. Menirea muzicii ar fi să reveleze prin mijlocirea simbolurilor esența ascunsă a lumii, să redea sub formă aparentă ceea ce constituie substanța imuabilă și nepieritoare a ei. Muzica nu mai este simplă dublură a realității evocate, ci stabilește corespondențe mai profunde, și atunci când fuzionează cu cuvântul ea devine un simbol al simbolului, o realitate care adaugă simbolismului poetic un simbolism de natură muzicală.

O dată cu impresionismul, expresia muzicală se pulverizează într-o explozie de scipiri de un inefabil rafinament. Libertatea impresiilor dictează libertatea inspirației muzicale care în impresionism atinge pentru prima dată posibilitatea tehnică de realizare a ei, deplina descătușare de tradiția clasicoromantică.

Neoclasicismul reinstaurează linia pură, conturul limpede al melodiei, eleganța și accesibilitatea armonică, fără să se dezică total, în cazul lui Debussy, de achizițiile corespunzătoare celorlalte etape stilistice. Este mai degrabă o etapă a sintezelor specifică acelor compozitori care au ajuns la o vârstă de bilanț creator.

⁹⁹ Umberto Eco, Girolamo de Michele, *Istoria frumuseții*, trad. Oana Sălișteanu, Ed. Rao, București, 2005, p. 214.

1. Consonanțe diacronice și influențe impresioniste în arta lui Debussy

În privința influențelor pe care arta lui Debussy ar fi primit-o, deseori se afirmă că el apare ca un compozitor fără predecesori imediați.

Printre cei mai îndepărtați compozitori de la care arta lui Debussy ar fi îmbrățișat unele influențe se numără Claudio Monteverdo prin tipul de recitativ resimțit în opera *Pelléas și Mélisande*, în care „Debussy va conferi fiecărei fraze o articulație melodică apropiată de murmur”,¹⁰⁰ sau prin scriitura polifonică înzestrată, de tip madrigalesc, pe care Debussy o întrebuințează în *Martiriul Sfântului Sebastian*.

În perioada în care a locuit la Roma, Debussy avea să se familiarizeze cu creația marilor renascentiști Palestrina și Orlando di Lasso și să audieze câteva din lucrările lor, exprimându-și neîncetat admirația pentru ei. De aici, Debussy nu numai că-și va însuși limbajul lor, ci va recurge la principiile de construcție specifice acestuia în sensul în care va reține ideea de liniaritate a mișcării melodice și complexitatea suprapunerilor melodice. Într-una din scrisorile sale către casă, Debussy se va exprima în felul următor despre lucrările audiate în escapadele sale muzicale: „În fiecare moment când liniile melodice se rostogoleau și se dezvoltau, îți aminteau de inspirația vechilor misse. Și acestea erau singurele ocazii când experiențele mele muzicale căpătau o mișcare lentă.”¹⁰¹

Gesualdo da Venosa ar fi un alt compozitor care prin predilecția pentru colorit și inedit armonic îl prefigurează pe Debussy, așa cum afirmă Dumitru Bughici în al său *Dicționar de forme și genuri muzicale*, deși el este luat în considerare de muzicologi mai mult ca un precursor al expresionismului muzical. Cromatismul armonic, modulănt sau nemodulănt, neașteptatele incursiuni în tonalități îndepărtate, unele previziuni ale dodecafonismului, scriitura polifonică densă ajungând și până la șapte voci, îl apropie în mod cert de Wagner și Schönberg, de Mahler și Berg, decât de Claude Debussy. El rămâne un compozitor (Debussy nici nu auzise de el întrucât în vremea lui, Gesualdo era practic necunoscut) pe care cele mai multe studii muzicologice nu-l asociază niciodată cu impresionismul lui Debussy.

¹⁰⁰ Maurice Roche, *Monteverdi*, Éditions de Seuil, 1960, p. 151.

„Debussy conférerait à chaque phrase une articulation mélodique proche de murmure;”

¹⁰¹ apud Jodi Lambert Blount, *Claude Debussy's Images, Series Two, and the influences on Debussy's compositional style*, teză pentru obținerea titlului de *Doctor în Arte Muzicale*, susținută la University of Texas at Austin, în anul 2001, p. 36.

„And every now and then the melodic lines unroll and expand, reminding you of the illuminations in ancient missals. And those are the only occasions when my real musical self has given a slight stir.”

De asemenea, de la Jean Philippe Rameau și François Couperin va prelua Debussy nobletea atât de caracteristică liniilor sale melodice vocale al căror contur lin, cvasirecitat nu cunoaște asperitatea melodismului de tip german, fluiditatea armoniei, a cărei discreție clasică atât de îndrăgită de Debussy, îl va determina, așa cum afirmă Antoine Goléa, „să reinnoiască muzica franceză și s-o scape de tirania romantică pentru a o reda geniului ei propriu, acela al unei contopiri cu natura, dar înveșmântată cu toate podoabele și cuceririle unei civilizații rafinate.”¹⁰²

Insistând și mai mult, Antoine Goléa întrezărește în jocurile arabescurilor melodice ale lui Rameau „acele arabescuri în care, o sută cincizeci de ani mai târziu, Debussy avea să vadă semnul autentic al oricărei inspirații, inflexiunile întemeiate pe pulsațiile cele mai profunde ale unei declamații lirice naturale, pe care el o va reinventa în *Pelléas și Mélisande*.”¹⁰³

În plus, Pierre Citron atribuie artei lui Couperin expresii pe care André Gide le dedicase lui Chopin, apropiindu-l mult pe Couperin de Debussy, fiind văzut aproape ca un preimpresionist. Couperin reușește prin muzica sa pentru lăută să facă să „freamăte un peisaj imaterial”, de o „aparență fluidă”, asemenea curgerii discrete a unui râu, care, înaintea lui Debussy a făcut ca muzica să fie „atât de pătrunsă de jocuri de lumină, de murmurul apei, de vânt, de frunze.”¹⁰⁴

Mergând mai departe, Antoine Goléa întrezărește în lucrarea *Fantezia cromatică* a lui Johann Sebastian Bach o evoluție a stilului și a scriiturii armonice „ce vestește pe aceea din *Marea și Jocurile* lui Debussy”¹⁰⁵. Debussy a cântat la pian această lucrare și a admirat-o mult. Influențele sunt legate mai mult de modul de articulare al acordurilor decât de construcția lor, Debussy preluând paralelismul înlănțuirii lor.

În privința influențelor pe care arta lui Debussy le-ar fi resimțit de la predecesorii săi imediați, putem aminti experiența muzicii orientale, în special cea javaneză, compozitorii ruși precum Modest Mussorgski, Aleksandr Borodin și Rimski-Korsakov, romanticii francezi Jules Massenet, Emmanuel Chabrier, Ernst Chausson, Gabriel Fauré și César Franck, romanticii germani Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, și nu în ultimul rând romanticul de origine poloneză, Fr. Chopin.

Desigur, aceste influențe se regăsesc în mod inconstant în creația lui Debussy, ele marcând mai mult sau mai puțin diverse etape stilistice, într-o pondere mai mică sau mai mare unele față de alele. De asemenea, unii

¹⁰² Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, trad. I. Igiroșianu, Ed. Muzicală, București, 1987, p. 187.

¹⁰³ idem, p. 203.

¹⁰⁴ apud Pierre Citron, *Couperin*, Éditions de Seuil, 1969, p. 116.

„un frémissant paysage immatériel (...) apparence fluide (...) aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmure d'eaux, de vent, de feuillage.”

¹⁰⁵ Antoine Goléa, *op. cit.*, *Muzica din noaptea...*, vol. I, p. 225.

comentatori vorbesc nu atât despre o influență directă cât despre reminiscențe sau puncte de plecare care au marcat arta compozitorului francez, în timp ce alții se străduiesc să caute teme comune sau asemănătoare, structuri melodice sau formule armonice, principii de construcție formală care ar proveni de la compozitorii amintiți.

Cu muzica Javaneză, Debussy avea să ia contact la Expoziția Universală din Paris, în 1889, unde, în afară de cântăreți, dansatori și muzicanți din Africa, Arabia, Orientul apropiat și îndepărtat, Scandinavia, Rusia, Spania și Norvegia, ar fi cântat țigani maghiari și lăutari români. Caracterul improvizatoric al muzicii javaneze, realizat de o mare diversitate de instrumente ale căror timbre specifice trebuie să fi sunat extrem de exotic pentru urechile cetățenilor francezi, complexitatea formulelor ritmice, melodismul bazat pe formule de întindere mică a căror repetiție se realiza cu extrem de fine variații, instrumentele de percuție care dublau acompaniamentul dădeau impresia unei libertăți interpretative depline ce avea să-l fascineze pe Claude Debussy. În straturile ritmice, în melodiile suprapuse, Debussy va recunoaște un contrapunct în comparație cu care, cel al lui Palestrina îi va apărea ca o joacă de copil. Un studiu privind influența muzicii javaneze în creația lui Claude Debussy este realizat de Tamagawa Kiyoshi, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*.

Referitor la creațiile compozitorilor ruși, Debussy va lua cunoștință de ele atunci când, la recomandarea profesorului său de teorie Marmontel, va preda lecții de pian uneia dintre fetele doamnei Filaretovna von Meck, cea care l-a sprijinit financiar pe Ceaikovski. Debussy, afirmă Nichols Rogers¹⁰⁶ în *Viața lui Debussy*, va admira mult creația lui Ceaikovski fără să fie în vreun fel influențat de acesta. Pe de altă parte, Edward Lockspeiser¹⁰⁷ vorbește în *Debussy: His Life and Mind* de influența lui Borodin asupra liedurilor de început ale lui Debussy, iar Léon Vallas¹⁰⁸ în cartea *Claude Debussy: His Life and Works* deconspiră împrumutul neintenționat al unor teme de Mussorgski, neintenționat întrucât nu este confirmat de corespondența lui Debussy, deși el se pare că ar exista. Totodată, se știe că Debussy a citit partitura de la opera *Boris Godunov*, motiv pentru care s-a speculat mult asupra influenței pe care Mussorgski ar fi manifestat-o asupra a compunerii operei *Pelléas și Mélisande*. În realitate, așa cum afirmă Antoine Goléa, Debussy „a găsit în această artă de o sălbăticie ciudată un principiu de independență pe plan armonic, premisele unei noțiuni de acord *in sine*, cu funcție fugitivă, instantanee, din care avea să facă una din trăsăturile esențiale ale limbajului său. În schimb, pe plan melodic, dacă limbajul vocal al celor doi muzicieni provine din *recitativul melodic*, ei se

¹⁰⁶ apud Jodi Lambert Blount, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁷ idem, p. 41.

¹⁰⁸ idem, p. 41.

deosebesc prin concepțiile asupra acestuia. Recitativul lui Mussorgski, care se leagă riguros de prozodia slavă, este mult mai apropiat de cânt decât acela din *Pelléas*. Oricum ar fi, cu siguranță, dacă nu putem vorbi despre influență, este vorba cel puțin despre un rol *revelator* pe care muzicianul rus îl va avea asupra tânărului muzician francez, aflat în plină evoluție.”¹⁰⁹ Pe de altă parte, același Antoine Goléa îl amintește pe Rimski-Korsakov „atras de acordurile augmentate și de anumite descoperiri care îl pot apropia de Debussy.”¹¹⁰

O oarecare candoare a liniei melodice în creația de început de lied a lui Debussy, un rafinament al armoniei, se resimte ca având o apartenență de la compozitorul Jules Massenet, iar altele apar, așa cum ne împărtășește Romeo Alexandrescu¹¹¹, ca reminiscențe din Grieg, Duparc sau Eduard Lalo. Totodată, Léon Vallas¹¹² amintește de o oarecare corespondență melodică și armonică cu cea a creației compozitorilor Emmanuel Chabrier, Ernst Chausson sau Gabriel Fauré, prin inserarea gamei în tonuri atât în circuitul melodic cât și în cel armonic.

În creațiile timpurii de pian se simte exaltarea sau melancolia romantică specifică unui Robert Schumann sau Frederic Chopin, în timp ce în *Cvartetul de coarde* se simte influența, deloc epigonică, a lui César Franck, prin tratarea într-o manieră ciclică a temei inițiale ce se va regăsi în fiecare parte a acestei lucrări.

Franz Liszt este unul dintre compozitorii care prin ultimele sale creații pianistice prefigurează apariția impresionismului lui Debussy. Ioana Ștefănescu împreună cu muzicologul Zeno Vancea susțin această idee argumentând prin remarcarea unor înrudiri stilistice existente între cei doi mari compozitori. „Începând cu mijloacele de lărgire a tonalității prin înlănțuirea unor acorduri situate la un interval de terță, de folosire a trisonurilor mărite (ca suport armonic sau ca arpegii în succesiune melodică) (...), de integrare a gamei în tonuri întregi, a acordului de nonă, de undecimă și chiar de cvintdecimă (ca acord integral, alcătuit din cele șapte sunete ale gamei diatonice) (...), cu reluarea vechilor moduri”¹¹³, toate acestea constituie puncte de convergență între cele două limbaje muzicale. Respirăm un aer preimpresionist atunci când audiem diverse lucrări pentru pian din ciclul intitulat *Ani de pelerinaj*.

Primele contacte ale lui Debussy cu muzica lui Wagner vor avea loc, așa cum ne informează Lockspeiser¹¹⁴, în anii studenției, la orele cu Albert Lavignac, dar și în casa soților Vasnier, unde obișnuia să cânte lieduri cu

¹⁰⁹ Antoine Goléa, Marc Vignal, *op. cit.*, p. 134.

¹¹⁰ idem, p. 398.

¹¹¹ Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 79.

¹¹² apud Jodi Lambert Blount, *op. cit.*, p. 42.

¹¹³ Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 353.

¹¹⁴ apud Jodi Lambert Blount, *op. cit.*, p. 37.

doamna Vasnier, acompaniind-o la pian. Partiturile pe care le dețineau acești includeau și repertoriu wagnerian. Debussy va dedica doamnei Vasnier unele lieduri compuse în acea perioadă. Ulterior, experiența wagneriană a lui Debussy va lua amploare prin călătoriile întreprinse de acesta la Bayreuth, în 1888 și 1889. În prima va cunoaște valoarea lui Wagner, în cea de a doua va conștientiza pericolul Wagner, astfel că, scrierile sale referitoare la el vor oscila întotdeauna între admirație și sarcasm. Influența lui Wagner se resimte în special în opera *Pelléas și Mélisande*, în cele *Cinci poeme de Baudelaire* și mai puțin în misterul *Martiriul Sfântului Sebastian*, în prima prin preluarea într-o manieră proprie a tehnicii leitmotivice, iar în celelalte prin coloratura armonică. Și dacă până acum am vorbit despre preluarea unor tehnici de compoziție care apar sporadic în creația lui Debussy, putem vorbi de asemenea despre Wagner ca un precursor al impresionismului.

Emanoil Ciomac consideră că Debussy n-ar fi fost posibil fără Wagner. Cromatismul wagnerian ar fi dus la o dislocare în gama diatonică pe care a desăvârșit-o Debussy. „Și muzicianul francez este un simbolist din școala wagnerian-literară a cercului Mallarmé. Și el caută expresia interioară a lucrurilor, peisajele sufletești, chiar dacă a fost acuzat că a evocat în muzica lui mai mult aspectele lucrurilor decât conținutul lor launtric. Impresionismul de amănunt, pe care muzica lui Wagner, în nesfârșitele ei notații psihologice sau plastice, l-a ilustrat cu atâta nouă sensibilitate modernă, s-a repercutat și asupra lui Debussy. Și el a dus impresionismul mai departe – a devenit *maestrul* său. Ca și Wagner, a fost un mare armonist și, cu toate veleitățile lui, a neglijat melodia simplă populară, care-și conține virtutea în sine, lipsită de acompaniament. Nu putem concepe un muzician mai depărtat de monodie decât pe antiwagnerianul Debussy – polifonist de forță, dacă nu în sensul contrapunctului, dar desigur în cel al armoniei *verticale*.”¹¹⁵

În monografia lui dedicată magicianului de la Bayreuth, Doru Popovici face repetate apeluri la o înrudire existentă între Wagner și Claude Debussy. Astfel, el vorbește de „varietatea, finețea, complexitatea îmbinărilor instrumentale”¹¹⁶, „de armonia de cvarte și cvinte alterate (...) de acordurile cu note străine, voit nerezolvate”¹¹⁷ pe care le numește „acorduri de culoare”¹¹⁸, de „disonanțele dulci”¹¹⁹ care prevestesc în felul acesta zorii impresionismului debussyst.

Chopin este unul dintre compozitorii cei mai îndrăgiți de Debussy, cu atât mai mult cu cât cântase mai multe lucrări de acesta. Cu *Concertul pentru*

¹¹⁵ Emanoil Ciomac, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 213.

¹¹⁶ Doru Popovici, *Magicianul de la Bayreuth*, Ed. Albatros, București, 1985, p. 62.

¹¹⁷ idem, p. 103.

¹¹⁸ idem, p. 140.

¹¹⁹ idem, p. 183.

pian și orchestră în fa minor, Debussy câștigase mențiunea a II-a la vârsta de numai treisprezece ani, iar *Rondo-ul* și *Balada a II-a* îi vor aduce mențiunea I. Și apoi, să nu uităm că studiul pianului l-a început cu doamna Mauté de Fleurville, fostă elevă de-a lui Chopin însuși. Debussy avea toate motivele să fie influențat de stilul acestuia. Faptul că admirația lui rămâne constantă față de acest compozitor o constituie și consimțământul acestuia, survenit către sfârșitul vieții (1915), de a revizui întreaga operă pianistică a lui Chopin în vederea publicării unei versiuni integrale, inițiativă venită din partea editurii Durand.

În ce fel avea să-l influențeze Chopin pe Debussy? Dacă este să parcurgem creația lui Chopin, vom regăsi în germene multe dintre inovațiile ulterioare ale lui Debussy. Iată în *Barcarola* cum acordul inițial anunță într-o șiroire luminoasă pe Debussy. Iată acordul final, înainte de coda, din *Ballada a II-a*, acord major, cu cvintă micșorată, septimă mică și nonă mare, care se transpune exact pe o structură hexatonală, lipsindu-i un singur element ca să o completeze. Iată *Balada a IV-a*, în care Alfred Cortot descoperă „accentele precursore ale impresionismului.”¹²⁰ *Preludiile* lui Chopin sunt punctul de plecare în compunerea propriilor sale *Preludii*. Chiar dacă cele ale lui Chopin sunt lipsite de titluri evocatoare, esența muzicală este extrem de concisă provocând corelații fugare între sunet și realitate. Debussy va fi inspirat de acestea. De asemenea, viziunea cu totul nouă asupra interpretării pianistice care-l transforma într-un instrument capabil de multiple nuanțe și culori, o anumită fluidizare a discursului muzical, rubato-ul care imprimă o libertate a tempoului nemaivăzută, linia melodică ale cărei ornamente anunță acele cascade melodice figurate din creația debussystă, tehnica tușeului, toate acestea „aduc un gen de transparență, de luminozitate impresionistă care fac din el un jalon esențial în evoluția creației pianistice și strămoșul direct al lui Claude Debussy.”¹²¹

2. Timpul muzical

Ritmul în creația lui Debussy nu-și are prin complexitate corespondent în creația predecesorilor săi. El este conceput astfel încât permanent dă impresia că se sustrage cadrului metric impus de măsură. Măsura apare ca pretext, raportul dintre metru și ritm fiind permanent subminat de cele mai complexe formule ritmice. Libertatea ritmică pe care o va impune discursului său muzical nu va însemna libertate interpretativă. Debussy a atras în repetate

¹²⁰ apud Antoine Goléa, Marc Vignal, *op. cit.*, *Dicționar...*, p. 107.

¹²¹ idem, p. 109.

rânduri atenția asupra unui astfel de pericol. Ritmul trebuie mai întâi asimilat prin măsurare justă și abia apoi să se urmărească intențiile expresive ale acestuia. El trebuie interpretat astfel încât să dea impresia că plutește deasupra cadrului metric însă bine ancorat în acesta, astfel încât să fie evitate situațiile de superficialitate ritmică, ritmizare inexpressivă sau rigidizare metrică. Libertatea și suplețea ritmică, mobilitatea tempoului, schimbările dese de metrică, asimetriile, accenții de natură expresivă, fixează drept unic principiu de compoziție fantezia autorului.

Una dintre caracteristicile esențiale ale ritmului la Debussy o constituie ponderea formulelor excepționale de toate tipurile. Dacă în lucrările de început prezența lor este mai mică, în cele de factură impresionistă atinge punctul culminant. Astfel, trioleții, cvintoletii, sextoletii, septoletii, pe timpi sau pe diviziuni extrem de mici, ajungându-se la o aglomerare de valori de până la doisprezece, treisprezece, cincisprezece, șaisprezece și chiar șaptesprezece, așa cum se întâmplă în unele preludii din volumul al doilea pentru pian, creează adevărate drapaje sonore a căror funcție este una decorativă, de ambianță, fără a îndeplini rolul ornamentelor din muzica romantică. Mai mult, aceste cascade sonore își asumă un rol principal în structurarea piesei, iar în raport cu linia melodică ele dețin întâietate. Funcția lor devine una de culoare armonică, ele nuanțând extrem de fin o linie melodică firavă. Acest lucru nu exclude și prezența lor în calitate de ornamente melodice, așa cum se întâmplă în unele lucrări, în special în *Studiul VIII*, unde prezența lor și marea diversitate combinatorică amintește de studiile transcendente lisztene.

Un alt lucru distinctiv în ritmica lui Debussy îl constituie formulele punctate. Una dintre cel mai des întâlnite este optimea cu două puncte urmată de treizecidoime și, destul de rar, varianta recurentă sau augmentată. De asemenea, mai rar întâlnită este șaisprezecimea cu punct urmată de treizecidoime sau optimea cu punct urmată de triolet din treizecidoimi sau chiar de sextolet sau septolet de șazecipătrimi, așa cum apare în *Preludiu III* din volumul al doilea, în care, lucru de o și mai mare subtilitate, este legată valoarea punctată de prima notă din grupul de valori iraționale. Acest lucru implică o creștere a gradului de dificultate tehnică, la care se adaugă și executarea pasajului respectiv în duble note prin inserarea unor terțe:

EXEMPLUL 1 *Preludiu III (Poarta vinului)* din vol. al II-lea



O prezență aproape singulară în creația lui Debussy este utilizarea unui triolet în care cea de a doua optime este dublu punctată:

EXEMPLUL 2 *Preludiu VII (Ce a văzut vântul de Vest)* din vol. I



Construcția pasajului este realizată prin duplicare și prin creșterea gradată a densității sonore, fapt care va determina, în măsura 67 și 68, prezența unor interesante poliritmii. Formula ternară specifică, în care prima optime va fi ulterior suprimată printr-o pauză, este transferată mâinii stângi, având caracteristică schimbarea în sens ascendent a registrului sonor, sugerând în felul acesta o intenție programatică bine conturată.

Un alt aspect al ritmicii impresioniste îl constituie procedeul suprimării sau al cumulării valorilor de note, aplicate în situații extrem de subtile. Frecvența lor nu este la fel de mare ca acelea discutate până acum, însă sunt câteva cazuri care rețin în mod special atenția.

Unul dintre aceste cazuri este acela în care o formulă de triolet este precedată de un șir de valori de treizecindoimi care are inserată o pauză de valoare echivalentă lor. Aspectul cupolat al motivului determină o nuanțare identică, climaxul dând impresia unei false opriri a discursului muzical,

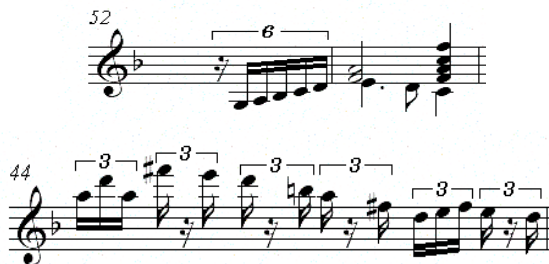
reluarea acesteia constând într-o cădere pe câteva note ce aduc o mișcare mai pronunțată.

EXEMPLUL 3 *Preludiu V (Mărăcini)* din vol. al II-lea



Un alt exemplu îl constituie suprimarea unor valori la începutul sau la mijlocul formulelor excepționale, prefigurând fie un ritm anacruzic special, fie un procedeu ritmic ostinat, asemenea exemplelor de mai jos:

EXEMPLUL 4 *Preludiu IX (Omagiu lui S.Pickwick)* din vol. al II-lea



Un fenomen ritmic întâlnit în creația lui Debussy îl constituie izocronia sonoră. Sunt unele lucrări pianistice sau orchestrale care conțin astfel de elemente, particularizate prin specificul valorilor de note sau prin modul de stratificare sonoră.

Întâlnim, în acest sens, izocronii melodice rezultate din mersuri treptate:

EXEMPLUL 5 *Studiul VI (Pentru cele opt degete)* din vol. I



sau izocronii melodice în care mersul melodic este predominant arpeggiat, având inserate elemente armonice reale, așa cum avem în piesa pentru pian *Grădini sub ploaie*:

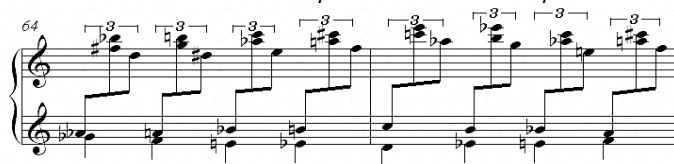
EXEMPLUL 6 *Grădini sub ploaie* din suita *Stampe*



a cărei formă este determinată de juxtapunerea unor articulații, în fiecare dintre acestea izocronia având un specific valoric. Astfel, de la măsura 1 până la măsura 63 se păstrează o figurație formată din patru valori de șaisprezecime, îmbogățită ulterior cu rezonanțe armonice ce intervin fie pe prima pulsație, fie pe a doua, iar către sfârșitul acestui segment de formă ele sunt aduse concomitent.

Începând cu măsura 64, izocronia se fixează pe o formulă ternară ce păstrează elementele armonice (cu proveniență din structura hexatonală) pe primele două pulsații, surprinse pe un cromatism divergent sau convergent:

EXEMPLUL 7 *Grădini sub ploaie* din suita *Stampe*



Din măsura 71 se modifică aspectul figurat, izocronia ternară căpătând aspectul unei pedale izoritmice formată dintr-un tremolo pe note alăturate, cu excepția primelor două măsuri, tremolo ce se menține într-un registru mediu care este transferat în mai multe rânduri de la o mână la alta, pentru ca în ultimele două măsuri să fie obținut pe note prin salt melodic.

EXEMPLUL 8 *Grădini sub ploaie* din *suita Stampe*



Este un pasaj care face tranziția către o nouă secțiune ce are specific o altă formulă figurată formată din cvintolet, al cărei aspect izocron este părăsit uneori prin inserarea unui sextolet:

EXEMPLUL 9 *Grădini sub ploaie* din *suita Stampe*



Din măsura 116 se revine la monoritmia bazată pe grupul de patru șaisprezecimi, întreruptă între măsurile 122-132 de o nouă ostinație tremolată ce se desfășoară pe pulsații valorice mult mai mici (treizecimoimi) decât secțiunea anterioară de același specific. Iată deci o mare varietate de izocronii, la care pulsația constitutivă (triolet, șaisprezecime, cvintolet, treizecimoimi), tehnica întrebuițată, aspectul melodic cu inserări de diverse straturi armonice (intervale armonice sau structuri acordice) își spun cuvântul în configurarea lor.

Un alt tip de izocronie, care hașurează suprafețe formale mai puțin extinse, fiind întrebuițată mai rar, este cea de tip armonic, ce antrenează fie

intervale armonice, fie structuri acordice. De regulă, Debussy combină cele două tipuri de izocronii amintite într-o varietate inepuizabilă.

Iată mai întâi un exemplu în care cvintele paralele sunt elementul tehnic distinctiv al acestei izocronii ce se transformă ulterior într-un ostinato ritmic prin adăugarea unei linii melodice în plan melodic superior:

EXEMPLUL 10 *Preludiu IX (Serenada întreruptă)*

25

31

37

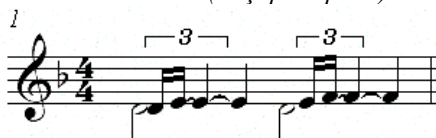
Următorul exemplu are la bază structuri acordice în desfășurare liberă pe valori de optimi, a cărui evoluție valorifică mersul contrar, dar și paralel în secțiunile următoare ale acestuia. Saltul melodic repetat instaurează un efect de polimetrie care pe anumite porțiuni mai ample se va generaliza, provocând acea discontinuitate a discursului sonor creată de conflictul dintre accentul metric și accentul melodic:

EXEMPLUL 11 *Studiu XII (Pentru acorduri)* din vol. II

1

O altă particularitate a ritmului impresionist o constituie pedala ritmică sau ostinato-ul de tip monoritm realizat într-o mare diversitate de desfășurări sonore. O primă situație pe care o aducem în discuție este cea în care izoritmia ia naștere din succesiunea unei formule ternare ce are la bază o șaisprezecime urmată de o altă șaisprezecime cumulată cu două valori de pătrime de sorginte divizionară distinctă.

EXEMPLUL 12 *Preludiu VI (Pași pe zăpadă)* din vol. I



În acest caz, pedala se menține pe aproape întreaga durată a preludiului, purtând în sine monotonia aparentă a unui peisaj sufletesc în care prefacerile de natură emoțională se derulează cu o anumită încetineală specifică celui care dominat de melancolie remarcă vastitatea spațiului interior. Pedala ritmică păstrează același registru sonor peste care sau dedesubtul căreia se adaugă treptat un fir melodic, o succesiune de acorduri ce creează pe parcursul a câteva măsuri o pluristratificare a materiei sonore, mixturi cromatice menite să înăsprească expresia sonoră, pentru ca în măsura 21 atmosfera lucrării să fie diversificată prin prezența unei noi teme melodice sub care se va adăuga ulterior un faux-bourdon.

De asemenea, un alt specific al ritmului la Debussy îl constituie pedalele izocrone așa cum prefiguram deja mai devreme, formate din tremolouri cu note alăturate,

EXEMPLUL 13 *Preludiu VII (Ce a văzut vântul de Vest)* din vol. I



sau din tremolouri cu note aduse prin salturi intervalice:

EXEMPLUL 14 *Preludiu XII (Focuri de artificii)* din vol. II



sau izocroniile dublu stratificate care se transformă în două pedale monoritmice, bazate pe aceleași secvențe tremolate:

EXEMPLUL 15 *Pești de aur* din *Imagini pentru pian II*



sau ostinații bazate pe pluristratificarea discursului muzical în care este inserată și o pedală ce decurge dintr-o înlănțuire catenată de sincope:

EXEMPLUL 16 *Pentru egipteanul* din *Șase epigrafe antice*



Există situații în care ostinațiile izocrone abordează și alte valori pulsatorii (vezi *Preludiu III*, *Vântul pe câmpie* sau *Preludiu VII*, *Ce a văzut vântul de Vest* din vol. I, la care izocronia devine aproape un simbol al agitației

eolice) sau care se axează pe un alt tip de scriitură tehnică.

Iată și un tip de ostinație izoritmiceă ce este compusă din trei straturi ritmice distincte, a cărei dominantă este diviziunea ternară:

EXEMPLUL 17 *Dialogul vântului cu marea*

Poliritmiile reprezintă unul din elementele ritmice cel mai des întrebuințate de Debussy fiind în concordanță cu estetica promovată de acesta prin care urmărește să creeze efecte globale, atmosferice, întrebuințând texturi sonore dense, ce dau impresia pe alocuri a unei aparente evasiimobilități. În afara prefacerilor ritmice care decurg pe axa orizontal-cronologică marcată de nesfârșita mobilitate a tempoului sau a ritmului lăsând uneori impresia unei dezagregări a factorului metric, Debussy întrebuințează pe axa verticală suprapuneri de mai multe planuri ritmice determinând un ritm global a cărei pulsație devine imperceptibilă. Ne referim în special la lucrarea *Marea*, unde scriitura orchestrală întrebuințează uneori și șapte formule ritmice distincte, a cărei densitate pe axa sintagmatică și paradigmatică fluctuează continuu.

Poliritmia poate rezulta fie din suprapunerea unei diviziuni normale cu una excepțională, fie din suprapunerea unor diviziuni excepționale distincte. La Debussy acest lucru poate să fie combinat, așa cum se întâmplă la măsura 132 din prima schiță simfonică, *Din zori până-n amiază pe mare*, unde, pe o metrică de patru pătrimi, suprapune unor formule binare alcătuite din optimi sau șaisprezecimi, diviziuni de triolet pe timp și diviziuni de cvintolet pe părți de timp.

În afară de aceasta, Debussy suprapune în repetate rânduri diviziuni ternare și binare pe părți de timp, fapt care contribuie la densificarea texturii muzicale nu numai pe axa verticală, ci și pe axa orizontală. Un astfel de exemplu îl avem în măsura 67 din schița simfonică *Jocul valurilor*, unde apar suprapuse valori de treizecindoimi cu diviziuni ternare pe părți de timp.

De asemenea, predilecția pentru poliritmii rezultate din suprapunerea unor formule punctate, atât de proveniență binară cât și ternară, constituie un alt specific ritmic la Debussy întâlnit în a treia schiță simfonică, *Dialogul vântului cu valurile*, în măsurile 96 sau 116.

O altă situație este aceea a suprapunerii unui duolet într-o măsură ternară de doisprezece optimi cu un triolet pe timp și o formulă ritmică punctată specifică unei astfel de măsuri, lucru care se petrece în prima schiță, la măsura 106. Interesant este efectul de polimetrie pe care îl creează repetiția trioletului urmat de optime, ce se desfășoară în registre sonore alternate, fapt care impune măsurii notate metrul unei măsuri de patru optimi. De altfel, în măsura 109, intenția de polimetrie devine evidentă prin suprapunerea unei măsuri de patru pătrimi cu una de doisprezece optimi, măsuri a căror întindere coincide, având ca element distinctiv cadrul metric organizator ce imprimă un accent binar în primul caz și ternar în cel de-al doilea.

În afară de toate acestea, apelul la diverse mijloace tehnice precum prezența trilurilor, a notelor tremolate de aceeași înălțime sau de înălțimi diferite, pedalele și ostinațiile ritmice, glissando-urile, contribuie la fluidizarea discursului muzical în care pulsația nu mai este perceptibilă, aceasta rămânând într-un cadru de referință general în care accenții metrici contopesc prin sincronizare toată această diversitate de ritmuri.

Iată în continuare un alt fragment care dovedește prezența poliritmiilor și în literatura instrumentală, în speță cea pentru pian, unde obținerea ei se face pe secțiuni extrem de restrânse, la nivel de celulă melodică, aducând la un moment dat și un caz de poliritmie mai puțin obișnuit:

EXEMPLUL 18 Pentru dansatoarea cu șerpi din Șase epigrafe antice

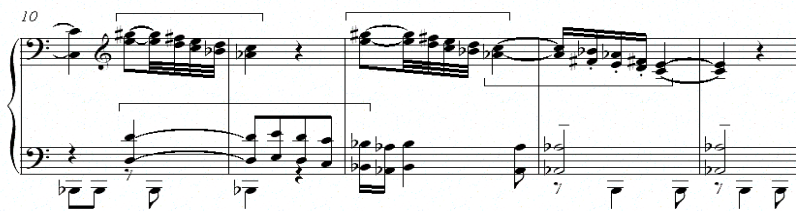
The musical score is written for piano in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four systems of staves, numbered 33, 36, 38, and 40. The notation includes various rhythmic figures, including triplets (marked with '3' and a bracket) and quintuplets (marked with '5' and a bracket). Some measures are marked with 'S' and a dashed line, possibly indicating a specific performance technique or a section. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

Prin gradarea treptată a densității și stratificării sonore sunt create efecte poliritmice care rezultă fie din suprapunerea binarului cu ternarului pe valori de note mici, fie din suprapunerea unor formule ritmice excepționale, a cvintoletului și a trioletului creat pe a patra șaisprezecime. Poliritmia din măsurile 35-37 rezultă din intersecția unei formule de dactil punctat cu un ritm de iamb cu triolet (identic cu peonul IV), motiv pentru care, conflictul de natură metrică persistă doar pe segmente de timp restrânse, în reveniri succesive. Caracterul incisiv al impresiei generale este atenuat de inserarea cvintoletului în măsurile 38-39. Este adevărat că persistența trioletului doar pe ultima valoare limitează efectul poliritmic la această durată. Rezultă un ritm complex, un ritm care amintește de poliritmiile javanaeze. Evoluția ulterioară permite o rarefiere

treptată a discursului muzical ajungându-se, în măsura 42, la valori binare, ulterior și ternare, precedate de o pauză.

Procedeele de dezvoltare a ritmului în manieră polifonică la Debussy sunt rare, ele apărând mai mult accidental decât ca o preocupare excesivă a autorului pentru acestea. Iată un caz de augmentare ritmică ce survine prin juxtapunere la motivul inițial prin substituirea celui de-al doilea motiv, măsurile 12-14, dar și de dublă augmentare ritmică care este pus sub același motiv inițial, cel care suferă transformarea ritmică dar și melodică din măsurile 10-11, în fiecare caz motivul augmentat fiind transpus pe o altă treaptă:

EXEMPLUL 19 *Preludiu II (Pânze)* din vol. I



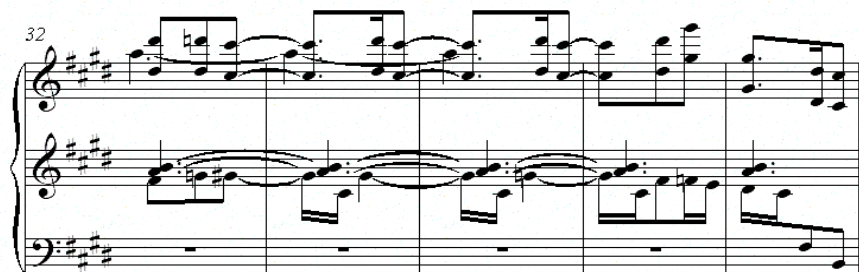
Un alt exemplu îl constituie tema inițială din prima schiță simfonică a poemului *Marea*, în care aceasta este reexpusă în secțiunea a doua pe valori diminuate:

EXEMPLUL 20 *Din zori până-n amiază pe mare* din poemul simfonic *Marea*



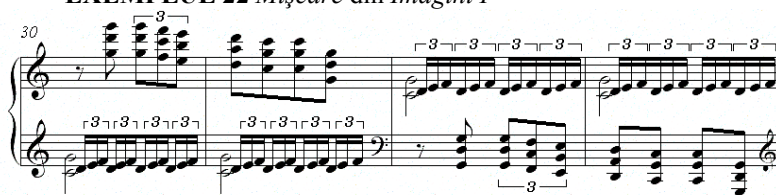
Se cuvine poate să mai amintim și unele cazuri în care Debussy întrebuințează ritmurile complementare:

EXEMPLUL 21 *Preludiu IV (Zânele sunt dansatoare minunate)* din vol. II



sau unele procedee de permutare a motivelor chemate fiind să slujească idei de varietate, reminiscențe ale tehnicii polifonice pe care Debussy o stăpâna foarte bine:

EXEMPLUL 22 *Mișcare din Imagini I*



De asemenea, nu putem trece cu vederea predilecția lui pentru ritmul de bolero (*Marea*) și vals (*Marea*, în unele preludii cum ar fi *Preludiu VII*, *Terasa audiențelor clarului de lună*, din vol. II sau *Preludiu VIII*, *Ondine* din același caiet), habaneră (*Preludiu III*, *Poarta vinului* din vol. II sau *Seară în Granada* din suita *Stampe*), pentru music-halls (*Golliwogg's cake-walk* din suita *Colțul copiilor*, *Preludiu XII*, *Menestreli* din vol. I, *Preludiu VI*, *General Lavine excentric* din vol. II), care, prin modul de prelucrare rămân la stadiul de amintiri sau evocări ale acestora. Sunt ritmuri pe care Debussy le tratează ca pe niște ecouri vagi ale conștiinței lui, impresia de dans sau consistență sonoră fiind pe cât posibil atenuate. Debussy păstrează din acestea doar răsunetul lor, imaginea sonoră fiind atât de fragilă încât dă impresia că este gata să se frângă la orice gând mai persistent.

Problematica ritmului la Debussy este deosebit de complexă. Cu toate că formulele ritmice și chiar unele procedee poliritmice întrebuițate de el nu sunt noi, unele dintre ele găsindu-se chiar și la compozitori preclasici precum Bach, sau clasici precum Mozart sau Beethoven, surprinde la Debussy fantezia cu care le întrebuițează, multitudinea de procedee rezultate pe o arie restrânsă,

predilecția lui în special pentru acestea. Dacă la compozitorii amintiți acestea apar sporadic în creația lor, la Debussy ele devin element primordial în constituirea opusului muzical.

3. Tematismul lui Debussy

Deși Debussy a fost extrem de grijuliu în ceea ce privește elaborarea și cizelarea fiecărui detaliu structural, forma muzicală cunoaște alte modalități de compunere și articulare, distincte de cadența tonal-funcțională care deținea rol prioritar în tradiția clasică-romantică. Acest lucru avea să se producă în virtutea amplificării ambiguității tonale și a structurilor acordice complexe al căror efect devine din ce în ce mai estompat. Astfel, ritmul, culoarea sonoră care include armonia - rezultat fie al noilor structuri sonore, fie al densității agregatelor sonore sau al desfășurărilor figurate - și segmentarea melodiei prin întrebuințarea mai multor timbre sonore sau a aliajelor coloristice, de asemenea, elementele de tehnică instrumentală devin la Debussy generatoare de formă muzicală.

Ruptura cu tradiția nu este totală, formele noi instaurate fiind uneori reminiscențe ale celor vechi, chiar dacă pentru contemporanii lui Debussy ele se ofereau auzului ca o noutate absolută. Dimpotrivă, ele se înscriu firesc într-o perspectivă diacronică în care primează cu prisosință o estetică ce pune accentul pe originalitate subtil controlată de instinctul muzical înăscut al maestrului.

Rolul tematismului în configurarea formei, tonalitatea, procedeele de articulare specifice epocilor precedente cad în desuet, dezvoltarea tematică, tehnica polifonică devin elemente anacronice, extrem de rar sau deloc întrebuințate de Debussy.

Totodată, se cuvine a preciza că la Debussy forma nu mai dezvăluie structura ei, dimpotrivă, o ascunde. Sunt necesare audiții repetate, analize al partiturilor cu creionul în mână pentru a desluși elementele structurale care o compun, pe câtă vreme la compozitorii clasici structura piesei reiese cu o relativă ușurință. Mai de grabă, în impresionism, forma evocă structura în care incursiunile tematice sunt despărțite de fluența secțiunilor figurate, de arabescuri melodice care se pliază pe diverse scări modale. Uneori, temele pot să se înlănțuie liber fără vreo ordine prestabilită și atunci forma are o structură mozaică. Alteori, repetiția tematică se realizează prin foarte mici și insesizabile modificări astfel încât dau impresia unui perpetuum variațional, iar în unele cazuri, teme noi țâșnesc fără o pregătire prealabilă, dispărând în aceeași manieră în care au apărut, lăsând impresia unui colaj.

Tematica lui Debussy nu mai este străbătută de o dialectică formală. La Debussy, contrastul tematic este mult atenuat sau nici nu există, revenirile temelor se bazează pe libera lor alternanță. Dramaturgia sonoră dispăre din planul confruntărilor tematice sau tonale, sensul teatral al temelor fiind inexistent. Temele sunt lipsite de consistență ritmică sau melodică, repetițiile lor apărând ca evocări nuanțate ale aceleiași idei. Totodată, ideea de virtuozitate instrumentală nu se mai găsește în cadrul lor.

Există riscul de a judeca tematismul lui Debussy, pentru că el, într-adevăr, există, printr-o prismă excesiv clasică sau romantică. De aceea, ar trebui ca în momentul în care abordăm tematismul la Debussy, să eludăm tot ceea ce înseamnă tradiție. El se apropie mai mult de tematismul specific unor culturi non-occidentale, ba, mai mult, al unor culturi primitive. La Debussy, tema nu mai construiește spații sonore, ea nu mai deține un rol prioritar în construcția formei sonore așa cum ne obișnuise cultura funcționalității tonale. Tematismul debussyst nu mai deține virtuți formatoare. O dată tonalitatea pusă între paranteze, se deschidea perspectiva unor alte procedee de construcție melodică, mai flexibile, cărora le lipsea ideea de dezvoltare muzicală.

La Debussy, tema muzicală suferă un proces de simplificare, atât melodică, cât și ritmică, pentru a lăsa întâietate armoniei și ambianței sonore care vor deveni generatoare de forme. Tema devine extrem de concisă, esențializată, am putea spune, pentru a căuta o nouă concepție de frazare prin care să fie expuse sentimente fragile.

Se vorbește deseori despre caracterul abstract al creațiilor lui Debussy. Acest lucru nu trebuie înțeles ca o absență a dramaturgiei muzicale, chiar dacă ea urmărește alte principii de juxtapunere formală. De asemenea, opusul muzical debussyst nu exprimă sensuri muzicale prozaice, nu se ancorează în repetiții inutile sau parafraze melodice fără rost, ci urmărește întotdeauna să evoce o anumită viziune poetică sau o anumită stare de a fi. Nu lipsa titlului dintr-o piesă muzicală determină caracterul abstract al ei, ci capacitatea compozitorului de a crea teme cărora le lipsește un contur precis determinat, care sunt private de o anumită înfățișare sculpturală.

Arta lui Debussy este o artă a redării efemerului, în consecință, și tematica debussystă va fi pusă în slujba acestui principiu. Temele sunt esențializate și concentrate, deseori nu mai mari decât întinderea unui motiv muzical, însă, în felul acesta, ele capătă virtuți sugestive, ele prind un statut magic în cadrul opusului muzical, fiind capabile să destăinuie miile de impresii care sălășluiesc în profunzimea sufletului omenesc. Câteva note pot ascunde în sine un întreg univers de simțiri umane.

Mai mult, temele au înfățișarea unor arabescuri, construcția rezidă în succesiuni de volute melodice în care repetiția este principiu dominant în structurarea lor, capul de temă fiind de cele mai multe ori duplicat. Este și cazul

temei din *Preludiu la După-amiază unui faun*. Primele două expuneri ale ei, realizate de flaut, survin la scurt timp una față de alta, fără să sufere transformări de substanță sau transpuneri pe alte trepte:

EXEMPLUL 23 *Preludiu la După-amiază unui faun*



Următoarele trei reveniri ale temei decurg în același mod, la scurt timp una față de alta. Flautul rămâne culoarea instrumentală dominantă. De această dată ele sunt prezentate concentrat, numai primul motiv păstrându-și caracteristicile melodice sau ritmice inițiale. Una dintre ele, cea de a doua, este transpusă cu o terță mare mai jos, iar finalul celei de-a treia suferă dinamizări ritmice care-i conferă un aspect ezitant. Celelalte cinci intrări tematice survin după un segment formal amplu, aducând nu numai trei expuneri cu o terță mică mai sus, ci și o nouă culoare în cadrul monocromiei flautistice, este vorba de intervenția oboiului. Revenirea la registrul melodic inițial caracterizează celelalte două intrări tematice, ultima fiind o evocare a expunerii tematice din debutul piesei, un fel de concluzie redată într-un context orchestral rarefiat. Conservarea relativă a aspectului său melodic, ritmic și timbral îi conferă funcție leitmotivică în cadrul acestui opus.

Următoarea temă pe care o aducem în discuție este tema din prima *Nocturnă* pentru orchestră, temă ce survine ca un leitmotiv în această parte, fiind expusă de șapte ori. Prima dată este expusă singular, pentru ca următoarele șase reveniri ale ei să fie cuplate două câte două:

EXEMPLUL 24 *Nori din Nocturne* pentru orchestră



Ea apare într-o singură conjunctură timbrală și anume cornul englez, sugerând de fiecare dată apariția pasageră, într-o *simfonie de gri*, a norilor lui Whistler. Mai mult, tema nu comportă modificări de natură ritmică sau

melodică, fiind expusă întotdeauna în același registru sonor.

Un alt tip de tematică pe care o abordăm este cea de factură ciclic-variațională. Una dintre primele lucrări care abordează o astfel de scriitură, pe care Debussy o preluase de la César Franck fără însă să o trateze într-o manieră epigonică, este *Cvartetul de coarde*, lucrare pe care Debussy o compune în perioada primelor sale incursiuni mai ample în domeniul compoziției. Este singura lucrare de acest gen în care se manifestă personalitatea creatoare a lui Debussy, păstrând pregnant pecetea tradiției în care se întrevăd zorii evoluției sale ulterioare, fiind o lucrare profund inovatoare. Ea conține patru părți în care doar inversarea locului părților mediane constituie abaterea de la tiparul formal al acestui gen, astfel că, în loc de o parte lentă cum ne obișnuisem în secțiunea a II-a, apare o mișcare rapidă, „un veritabil scherzo”,¹²² urmat de o mișcare lentă. Tema primei părți, cea cu care debutează cvartetul încă din prima măsură, este scurtă și concisă:

EXEMPLUL 25 *Cvartetul în sol minor pentru coarde op. 10*



Este o temă căreia Debussy îi întrevăde nenumărate virtualități melodice, armonice sau polifonice într-un context ce păstrează ambianța tonală, îmbogățită cu sonorități modale sau cromatice. Păstrându-și relativ aspectul ritmic și melodic, această temă va fi recunoscută în fiecare din părțile cvartetului, având de fiecare dată un caracter nou dat de multitudinea de contexte armonice, timbrale sau tehnice în care aceasta apare. Ea este cea care asigură unitatea organică a celor patru părți ale cvartetului, fiind gândită pe principiul revenirii ciclice, într-o îmbinare permanentă cu noi elemente tematice cu caracter secundar.

În cadrul aceluiași prefaceri ciclice se regăsește și tema principală din poemul simfonic *Marea*, temă care în prima parte, apare doar de trei ori expusă, în măsura 12, 72 și 112. Și dacă în a doua parte ea nu se mai regăsește, în cea de-a treia parte revine de opt ori, la măsura 31, 38, 98, 110, 115, 215, 225, 234. La baza întregului opus există un material melodic de bază din care își extrag substanța intonațională elementele tematice principale sau secundare. Acesta este constituit din tetracordul *si - do diez - fa diez - sol diez* expus încă din partea introductivă, adevărată stampă sonoră japoneză ce va declanșa din punct

¹²² W.G.Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 254.

de vedere melodic și armonic, structural și formal, configurarea întregului opus muzical.

Fluxul sonor din cadrul acestor schițe nu se mai desfășoară în albia tonalității astfel că tonalitatea nu mai are forță să structureze la nivel tematic subunități formale. Ambianța modală, specificul scriiturii orchestrale, ritmul și culoarea sonoră, determinată atât de mixturile timbrale cât și de predilecția autorului pentru compartimentul suflătorilor, în special pentru cornul englez, vor susține întreaga structură a celor trei schițe. Iată tema principală în care se recunoaște ca germen constructiv acea celulă tetracordală:

EXEMPLUL 26 *Din zori până-n amiază pe mare* din poemul simfonic *Marea*
corn englez



Oare nu acest desen în volute pe care îl desfășoară tema principală din acest poem, sugerează acea sinestezie existentă între senzații, racordându-ne la imaginea vizuală a mării?



Și oare nu din aceeași reverberație intimă produsă în conștiința compozitorului decurg și celelalte teme secundare sau motive? Analogia este prea izbitoare și, mai mult, pare să le constrângă și pe acestea să desfășoare un traseu intonațional identic, chiar și atunci când întinderea lor se rezumă la câteva note.

EXEMPLUL 27 *Din zori până-n amiază pe mare* din poemul simfonic *Marea*

flauți



corni





oboi



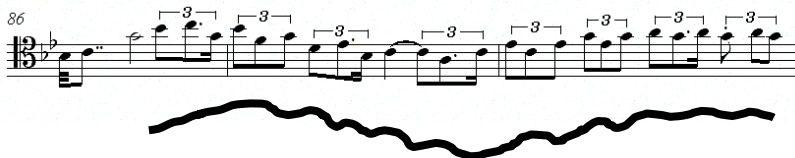
flaut



prima măsură oboi, a doua flauti



violoncelle



corn englez



Astfel, principiul ciclic care domină toate aceste trei schițe este menit să confere unitate organică întregii lucrări, principiu de care Debussy era conștient. Forma ia naștere implicând prefaceri profunde într-o devenire perpetuă, caleidoscopică, ce afectează întreaga textură muzicală cu rarefierii și densificări ale discursului muzical. Acest flux și reflux al masei sonore, tematismul în volute, ritmica lipsită de rigoarea pulsației caracterizată de lichefierea elementului metric prin poliritmiile supraetajate, sonoritățile singulare care se desprind din aparentul haos orchestral, cu predilecție pentru acelea care sugerează atmosfera și imensitatea spațiului interior, concentrarea expresiei lirice în asemenea măsură încât se vorbește de *poetica momentului fugar*, ancorarea subiectivității noastre în impresiile deșteptate de bancurile submarine ale evoluțiilor tonal-modale, construiesc un indefinibil tablou al mării, o mare văzută prin ochii și sufletul lui Debussy.

Tematismul caracterizează și creațiile dedicate pianului. Încă din *Insula voioasă* se remarcă centrarea idelor muzicale în jurul a două teme de bază, una prezentă chiar la debutul piesei, precedată de triluri expuse pe arpeggii hexatonale (să fie oare o meditație în stil impresionist despre caracterul vieții?):

EXEMPLUL 28 *Insula voioasă*



cu un caracter șăgalnic, de nuanță folclorică, ce exprimă bucuria de a trăi în sânul naturii, o bucurie superficială care primește viața în spirit aventurier, în timp ce cea de-a doua temă, scrisă pe un mod de lidian transpus pe la, redă în manieră chopiniană elanul trecător al sufletului stăpânit de pasiunea unei acțiuni:

EXEMPLUL 29 *Insula voioasă*



Un tematism discret există și în cadrul preludiilor, tematism care în unele cazuri abia dacă depășește limitele unui motiv muzical, alteleori întinzându-se pe durata mai multor măsuri, al căror specific intonațional se face remarcat prin revenirile succesive, prin concentrarea expresiei, printr-o anumită indecizie sonoră, prin caracterul evocator al anumitor stări sufletești la care se resimte o anumită melancolie reținută chiar și în cazul în care redau în formă stilizată anumite dansuri. Puține sunt efuziunile sentimentale în genul destăinuirilor romantice și, atunci când ele se petrec, sunt de scurtă durată. Un umor fin străbate aproape fiecare preludiu, umor care maschează în permanență starea sufletească reală a autorului.

În unele preludii se simte influența populară, foarte rare fiind cazurile în care Debussy citează anumite teme de astfel de inspirație. Fie că este vorba de folclorul francez, spaniol, englez, scoțian sau italian, Debussy creează astfel de teme, în spiritul culturii unui anumit popor. Mai mult, aceste momente de inspirație folclorică nu-și extind niciodată expresia la întreaga lucrare. Ele au caracter accidental, ele sunt stări pasagere în cadrul preludiilor, asemenea sentimentelor umane evocate, astfel că, deseori abia dacă acoperă câteva portative.

În general, fiecare preludiu este dominat de conjunctura mai multor teme, acestea înlănțuindu-se arbitrar, fără să existe un contrast evident între acestea, fără să se urmărească o ierarhizare a lor sau o gradare secvențială a

dramaturgiei muzicale. Scăpate de sub auspiciile rațiunii, impresiile muzicale se înlanțuie în mod voit capricios în care logica idealismului clasic este cu totul abolită.

Iată o temă al cărei contur melodic se bazează pe repetiție, cu un ambitus de cvartă, încadrabilă într-un tetracord, care abia depășește dimensiunile unei măsuri :

EXEMPLUL 30 *Preludiu I (Dansatoarele din Delphi)* din vol. I



sau o alta, cu structură tetracordică, având specific, din punct de vedere ritmic, o optime dublu punctată:

EXEMPLUL 31 *Preludiu III (Vântul pe câmpie)* din vol. I



și, de ce nu, un alt exemplu, în care tema apare episodic, asemenea unui gând trecător căruia îi acordăm cea mai mică însemnătate:

EXEMPLUL 32 *Preludiu IV (Zânele sunt dansatoare minunate)* din vol. II



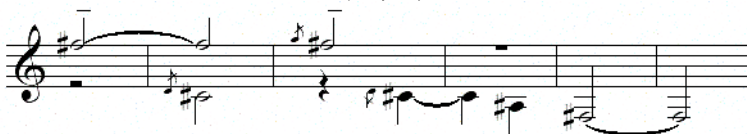
Alte teme, cu un ambitus și mai mic (o tricordie – cu oscilație între terță mare și mică), apar o singură dată asemenea unor descătușări pasionale de scurtă durată care nu prinde niciodată consistență, cauzată de împrejurări misterioase în care autorul caută să surprindă particularitatea inefabilă a acelui moment:

EXEMPLUL 33 *Preludiu IX (Omăgiu lui Pickwick)* din vol. II



Iată o altă temă a cărei lipsă de consistență ritmică sau melodică dă impresia unei fragilități de nedescris ce are drept suport o serie de figurații în ostinato, combinații între clapele albe și negre, armonic și melodic. Un arpeggiu descendent pe Fa diez, ale cărui sunete sunt transformate într-un crâmpei melodic ce-și revendică dreptul la existență, adevărată umbră a unei idei ce se străduiește să iasă la suprafață din imensa albie a inconștientului:

EXEMPLUL 34 *Preludiu I (Cețuri)* din vol. II



Iată și teme care supraviețuiesc în tandem fără să construiască o relație antagonică. Le diferențiază tonalitatea, ambele fiind caracterizate de renaștere pasională și de vivacitate ritmică, direcționând impulsiv liniile de forță melodică către aflarea unor rezolvări iraționale figurate asemenea unor scânteieri de raze care se risipesc neștiute pe suprafața apei, irizând în mii de nuanțe:

EXEMPLUL 35 *Preludiu VIII (Ondine)* din vol. II



Iată un alt exemplu în care relația dintre teme este lipsită de rigoare dialectică, melancolia reținută a lor dând impresia unei juxtapuneri arbitrare, deși se remarcă transpunerea pe trepte distincte, desenul melodic și ritmica nu

atât contrastante cât mai degrabă complementare, constituindu-se ca nuanțe ale aceluiași sentiment:

EXEMPLUL 36 *Preludiu VI (Pași pe zăpadă)* din vol. II



Reținem și exemple de teme care au aspect de arabesc, cu coborâșuri și suișuri, cu plecări și reveniri melodice arpeggiate ce amintesc de structurile pentatonice în care se recunoaște prospețimea muzicii populare franceze cu acel ostinato ritmic de tip bourée:

EXEMPLUL 37 *Preludiu VIII (Fata cu părul bălai)* din vol. I



sau:

EXEMPLUL 38 *Preludiu V (Mărăcini)* din vol. II



Debussy utilizează în cadrul preludiilor și teme de certă inspirație folclorică din muzica altor popoare, fără ca acestea să fie preluate ca citat, dovedindu-se un profund cunoscător al fondului cultural specific lor. Iată o temă care amintește de tarantele italiene:

EXEMPLUL 39 *Preludiu V (Colinele din Anacapri)* din vol. I



sau de doinele românești, pe care Debussy e posibil să le fi ascultat la una din expozițiile de la Paris din 1889-1990:

EXEMPLUL 40 *Preludiu I (Cețuri)* din vol. II



sau de folclorul spaniol:

EXEMPLUL 41 *Preludiu III (Poarta vinului)* din vol. II



Dacă preludiile au în structura lor o posibilă urzeală tematică, studiile sunt atematiche, concentrate pe desfășurarea diverselor procedee tehnice într-o deplină libertate formală. Dacă preludiile lasă să se întrevadă o posibilă schemă strofică, studiile lasă rareori să se întrevadă așa ceva. Substanța sonoră este subordonată elementului tehnic sau ritmic, legătura dintre figurații și melodie fiind mult mai strânsă, motiv pentru care sunt mai dificil de adus în discuție. Asimetria ritmică, variațiunile timbrale sau polifoniile de timbruri, preocuparea pentru registre sonore, atacuri, intensități fac din studii unele dintre cele mai vizionare lucrări ale lui Debussy.

Spre deosebire de acestea, *Cele șase epigrafe antice* aduc un tematism mai pronunțat, unele dintre ele cu vizibile înnoiri armonice (a doua și a cincea piesă), cu formule monoritmice ostinate.

Iată tema primei piese, compusă pe o scară pentatonică, ce amintește, conform indicației autorului, de stilul unei pastorale:

EXEMPLUL 42 *Pentru a-l invoca pe Pan, zeul vântului de vară*



A doua și a treia piesă au teme constituite pe modul hexatonic, evocând fie tăcerea unui mormânt (și Ravel avea să scrie o piesă numită

Mormântul lui Couperin, tema viziunii mormântului sau a cimitirului fiind de sorginte romantică), fie liniștea nopții, prilej pentru artist de a evada în oniric.

Cea de a patra piesă redă imaginea unei dansatoare, a unei îmblânzitoare de șerpi, tema însăși păstrând un contur șerpuitor debutând într-un mixolidian precedat de arpegii aduse în poziție largă.

A cincea piesă evocă din nou figura femeii, o egipteană, în care tema din debut este încărcată de ornamente, fiind constituită pe un mod cromatic cu trepte instabile, reexpusă concentrat la final.

A șasea piesă, dedicată ploii, redă monotonia ei printr-un motiv care revine în mai multe rânduri, constituindu-se ca un leitmotiv al ploii. În final este readusă tema din primul epigraf dând întregului ciclu înfățișarea unei suite ghidată de sentimentul unei religiozități mascate de admirația pentru exotism.

Multe dintre temele amintite certifică întrebuințarea diverselor scări melodice. Că este vorba de structuri prepentatonice sau de scări defective, de moduri liturgice sau de gama prin tonuri, de scări octatonice sau de moduri populare diatonice sau cromatice, de filoane tonale sau moduri mai complexe, Debussy le utilizează conferind o bogăție policromă temelor sale care transcend timpul prin incursiunile în epoci de mult apuse sau care aparțin unor arii etnice extinse, de la Pirinei până în Extremul Orient, dovedind o mare multitudine de surse inspiratoare. Bogăția se relevă în toată amploarea ei atunci când aducem în discuție și diversele pasaje melodice cu funcție expozitivă, de tranziție sau concluzivă, mult atenuate față de tonalitatea clasică. Un studiu exhaustiv privind prezența pentatonismelor în creația lui Debussy este realizat de muzicologul român Constantin Brăiloiu, în timp ce Allen Forte realizează o interesantă disertație în jurul ponderii scărilor octatonice la același compozitor, ambii fiind personalități de notorietate internațională des menționate în bibliografiile despre Debussy. De asemenea, din punct de vedere formal, autori precum Laura Vasiliu, Wilhelm Berger, Constantin Bugeanu, Mathew Brown, Jodi Lambert Blount aduc mărturii grăitoare în privința atestării existenței unor structuri muzicale care guvernează gândirea creatoare a lui Claude Debussy.

4. Armonia lui Debussy

Pe linia înnoirilor armonice promovate de curentul romantic și postromantic la care cromatizarea intensivă a discursului muzical va de termina apariția unor formațiuni acordice din ce în ce mai complexe, dar și urmărind experiențele componistice noi specifice culturilor naționale care realizau o sinteză între limbajul tonal-armonic și cel modal, de sorginte folclorică, va

apare și se va dezvolta armonia lui Debussy ca un element de certă originalitate, cu un impact profund asupra evoluțiilor stilistice ulterioare din prima jumătate a secolului al XX-lea.

La Debussy armonia va ocupa treptat un loc prioritar în desfășurarea opusului muzical devenind element de culoare alături de formațiunile timbrale din ce în ce mai diversificate, constituind unul din însemnele caracteristice curentului impresionist. Limpezimea funcționalității armonice clasice este substituită de necesitatea experimentării unor sonorități noi, în conformitate cu cerințele noilor estetici. Cu alte cuvinte, funcțiile clasice nu mai determină înlănțuiri de acorduri în sensul atracției de altădată.

Totodată, suprapopularea acordurilor cu elemente care nu mai provin din rezonanța naturală, le transformă pe acestea în entități fără corespondent în armonia gravitațională. Elementele *ajoutée*, acordurile rezultate din suprapuneri de cvarte, cvinte sau secunde, straturile acordice, mixturile, acordurile de proveniență modală sunt câteva din inovațiile armoniei debussyste.

4.1. Conceptul de funcționalitate

Noțiunea de funcționalitate în muzică exprimă o relație de natură cognitiv-psihologică care se instituie între elementele discursului muzical și om luat în totalitatea lui, ca ființă rațională, afectivă și volitivă. Fără funcționalitate muzica, și în general arta, ar dispărea din câmpul axiologic al omului, ar înceta să existe ca și realitate ontologică, ar deveni un obiect indiferent în ordinea mecanică a lumii. Funcționalitatea unui element este strâns legată de finalitatea atribuită unui sistem, cât și de structura acestuia.

Alexandru Pașcanu definește termenul de funcționalitate drept „caracterul, impresia produsă, sensul pe care îl acordăm, ierarhizarea și interdependența (atracție, neutralitate sau respingere), rezultate între un sunet sau un acord prin raporturile sale cu celelalte sunete sau acorduri cu care se înlănțuie.”¹²³ Este o noțiune definită în strânsă legătură cu noțiunea de tonalitate, cu noțiunile de consonanță și disonanță muzicală, care are în vedere sensul mai restrâns al armoniei în cadrul căreia se vorbește de funcția sunetelor în interiorul acordurilor sau în interiorul tonalității.

Încorporând această noțiune unei viziuni integralizatoare, Laura Vasiliu face distincția între funcționalitatea tonal-armonică, de care am pomenit mai devreme, funcționalitatea intervalică și funcționalitatea culorii sonore, cazuri în care, relația dintre aceste noțiuni cu structura și forma muzicală este mai evidentă.

¹²³ Alexandru Pașcanu, *op. cit.*, p.21.

Într-un sens mult mai larg, Gheorghe Firca identifică funcția cu „modul de existență al structurii”¹²⁴, fapt care ar putea determina implicații profunde în definirea gradului de entropie care caracterizează o lucrare muzicală. Este o idee care provine dintr-o viziune structuralistă asupra opusului muzical, care transmută analizele semiotice ale lui Ferdinand de Saussure din domeniul lingvisticii asupra limbajului muzical.

Revenind la clasificarea făcută de Laura Vasiliu, trebuie precizat faptul că cele trei tipuri de funcționalitate muzicală se află într-o relație trihotomică, fiecare dintre ele având o mai amplă aplicabilitate în limitele unor anumite stiluri muzicale. Bunăoară, vorbim de funcționalitate tonal-armonică o dată cu instaurarea Barocului, Clasicismului și Romantismului în muzică. Funcțiile elementelor sunt de esență armonică ca urmare a unei perspective verticale asupra opusului muzical, fără ca acest lucru să înlăture exclusiv viziunea melodică.

De funcționalitate intervalică se vorbește în cadrul Renașterii și a stilurilor care au precedat această perioadă, în cadrul culturilor muzicale monodice, a manifestărilor muzicale care țin de un anumit specific etnic și folcloric, având ca și caracteristică esențială predominanța melodicului în structurarea opusului muzical, fără ca acest lucru să înlăture exclusiv și perspectiva armonică ce caracterizează în special acele stiluri care cunosc polifonia savant elaborată. În aceeași măsură se vorbește de funcționalitate intervalică în cadrul creației compozitorilor Schönberg, Berg și Webern din școala vieneză ce se constituie la începutul secolului al XX-lea, ce avea la bază cromatismul dodecafonic liber, dar și în cadrul impresionismului francez reprezentat de Debussy, Ravel, Schmitt etc., și a repercusiunilor lui în limitele altor școli de compoziție cultă, Skriabin, Stravinski, Bartók etc. Modalismul, fie că este de esență folclorică, liturgică, exotică sau savantă va fi cel care va asigura coeziunea structurilor muzicale.

Cel de-al treilea tip de funcționalitate, funcționalitatea culorii sonore, va avea cel mai mare impact în structurarea formei muzicale, în contextul în care, funcționalitatea de tip tonal-armonic își va găsi o aplicație din ce în ce mai restrânsă începând cu Claude Debussy, fiind exclusă radical în cadrul școlii vieneze sau în cadrul experiențelor componistice ale unor compozitori de la mijlocul secolului al XX-lea precum Boulez, Xenakis, Stockhausen, Cage, Schaeffer etc. Funcționalitatea culorii sonore pleacă de la reconsiderarea calităților sonore, punându-le în plan de egalitate. Astfel, timbrul muzical, considerat până atunci un element secundar, devine o dimensiune esențială a fenomenului sonor, fiind statuat pe picior de egalitate cu celelalte componente.

La Debussy, funcționalitatea culorii sonore va constitui premiza marilor experimente de mai târziu, la acest lucru contribuind nu numai

¹²⁴ Gheorghe Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, Ed. Muzicală, București, 1988, p. 85.

diversificarea sonorităților timbrale sau tipurile de aliaje sonore întrebuințate, ci și armonia de factură modală, acordurile cu sunete suprapuse, acordurile de cvarte și de cvinte, posibile agregate sonore, toate acestea determinând perceperea lui mai mult ca efect global ce revendică o tratare în sine, distinctă de cea cu care ne-a obișnuit funcționalitatea de tip tonal-armonic. Vom urmări în continuare această treptată desprindere de albia tonală, caracteristică creațiilor lui Claude Debussy, metodele întrebuințate care au dus la slăbirea sentimentului de stabilitate tonală și ancorarea în vag și indefinit.

4.2. Metamorfoze armonice

Armonia impresionistă, în speță, armonia lui Debussy, este de o fantezie inepuizabilă, păstrând uneori corelații cu sistemul tonal. Tonalitatea aleasă la începutul pieselor sale este doar un pretext pentru experimentele armonice ce apar pe parcursul derulării evenimentelor sonore, deși încheie de cele mai multe ori cu acorduri de sorginte tonală în stare directă, un fel de aluzie la cadența perfectă de altădată. Armonia impresionistă nu neagă sistemul tonal ci îl îmbogățește considerabil cu sonorități deosebite, lăsând deseori impresia de destrămare funcțională a acestuia. Într-una din scrisorile adresate lui Ernest Guiraud, Debussy vorbește de necesitatea acestui lucru, de apelul la alte scări muzicale. El nu-și propune premeditat să dizolve sentimentul tonal, așa cum vor proceda ulterior reprezentanții expresionismului german, ci urmărește să realizeze sinteze cu alte sisteme de organizare sonoră, mai vechi sau mai noi, amalgamări variate de sisteme diatonice sau cromatice, ducând tonalitatea la limita la care se învecinează cu atonalismul. Cum se întâmplă lucrul acesta?

Să analizăm, mai întâi, următorul pasaj:

EXEMPLUL 43 *Preludiul I (Dansatoarele din Delphi)* din vol. I



Preludiul conține puține relații armonice care să amintească de o posibilă tonalitate Si bemol. Una dintre acestea, prezentată mai sus, îngăduie ilustrarea transformărilor care apar în urma păstrării stricte a mersului paralel

ascendent, reminiscență a relației I-IV-IV#-V-I. Singurul acord perfect este cel de pe treapta I, celelalte fiind acorduri mărite, obținându-se astfel un paralelism de disonanțe expuse într-o nuanță delicată.

Pe de altă parte, motivul cu care debutează preludiul, motiv ce amintește de cromatismul wagnerian, construit pe relația I-VII₇-V_{5#}-I, cu inserarea în plan median a unui pasaj melodic cromatic ascendent (leitmotivul lui Tristan), va prefigura sentimentul de ambiguitate tonală care se va instala treptat către finalul lui. Sensibilizarea ascendentă a cvintei din acordul de dominantă provoacă apariția unui trison mărit care se rezolvă aici pe acordul lui Si bemol. De asemenea, nota melodică în valoare de optime cu punct, provenită din alterarea cromatică ascendentă a tonicii, și care își va găsi rezolvare pe sunetul do (terța acordului de pe treapta a VII-a), va determina apariția trecătoare a unui alt trison mărit, înrudind și mai puternic cele două pasaje amintite. Următoarele două măsuri transpun pasajul cromatic în bas, ușor modificat ritmic, pentru a înscrie o armonie cu pasagere modulații cromatice și acorduri cu sunete adăugate:

EXEMPLUL 44 *Preludiu I (Dansatoarele din Delphi)* din vol. I

I VII₇ V_{5#} I VII₇ V_{5#} I I: II II 3: I₆

Armonia debussystă își revendică uneori inspirația de natură wagneriană. În cântecul *Armonie de seară* pe versuri de Charles Baudelaire, una dintre relațiile acordice care vor determina slăbirea tonalității de bază va fi substituirea treptelor dominante (dominanta și subdominanta) cu treptele mediantelor (inferioare și superioare), aduse prin alterarea cromatică parțială a acestora sau a acordurilor constituite pe acestea.

EXEMPLUL 45 *Armonie de seară* din Cinci cântece pe versuri de Ch. Baudelaire

Astfel, acordul Si major este încadrat de alte două acorduri majore, fiind vorba de Sol₇ – medianta inferioară – și Re major – medianta superioară. Medianta inferioară este legată de acordul tonicii prin nota comună si, celelalte sunete comportându-se ca sensibile cromatice expansive (re→re# și fa→fa#) sau depresive (sol→fa#) în relație cu treptele acordului de Si major, apărând față de acesta în ipostaza de acord triplu apogiat. Acordul de Sol₇ se găsește în tonalitatea Si major prin fundamentală (sol) și terță (si) și asta doar în varianta armonică sau melodică a acesteia. Cvinta (re) și septima (fa) apar din cromatizarea descendentă a treptelor trei și cinci.

Celălalt acord, de Re major, păstrează comun cu acordul tonicii doar nota fa diez, celelalte, fundamentală (re) și cvinta (la), provenind din cromatizarea descendentă a treptei a treia și a șaptea din tonalitatea Si major. Totodată, acordul Re major are comun cu Sol₇ nota re, fundamentală în primul și cvintă în al doilea.

Schematic, tot ceea ce am amintit mai devreme s-ar reda în felul următor:

Se remarcă o simetrie de terță existentă între fundamentalele acestor acorduri, simetrie care se păstrează doar sub raport cantitativ, nu și calitativ, de o manieră îmbinată. În timp ce acordul Sol₇ se află la interval de terță mare (sextă mică) față de Si major, celălalt, Re major, se află la o terță mică (sextă mare) față de fundamentală aceluiași acord.



În altă parte, înlănțuirea unor acorduri majore aflate în relație de terță apare mult mai succint redată într-unul dintre preludiile lui Debussy, pe valori de note repezi, cu permanentă pendulare între două acorduri ce-și schimbă deseori registrul sonor și sensul de cântare arpeggiată:

EXEMPLUL 46 *Preludiu VIII (Ondină)* din caietul nr.II



Sunt acorduri pe care Eduard Terény le numește „acorduri de schimb simultane”¹²⁵ care relevă prezența structurilor de straturi acordice în creația lui Debussy, practică ce se va dezvolta cu precădere în creația muzicii contemporane.

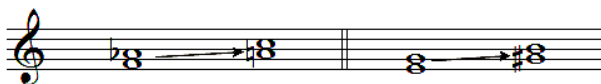
În palmaresul relațiilor de tip armonic care instaurează sentimentul de echivocitate tonală se găsesc și acordurile înlănțuite pe relații de terță, cu sunete comune și în sens ascendent în cazul pe care dorim să-l aducem în discuție, construind în felul acesta un traseu de apartenență plagală. De altfel, succesiunile de terță impun în sine neutralitate funcțională, motiv pentru care nu se poate stabili un anumit sens de natură tonală. Cadrul modal al acestui pasaj este cu atât mai evident cu cât principiul distanțial își face simțită prezența în detrimentul principiului asimetric ce caracterizează creația tonală:

¹²⁵ Eduard Terény, *Structuri de straturi acordice*, articol apărut în *Lucrări de muzicologie*, vol.6, Cluj, 1970.

23

Musical score for 'The Rose Tree' in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for voice and piano. The piano part consists of a right hand (treble clef) and a left hand (bass clef). The right hand plays a melody with a long note on the first beat of each measure, followed by eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 23 and the second system starting at measure 24. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'.

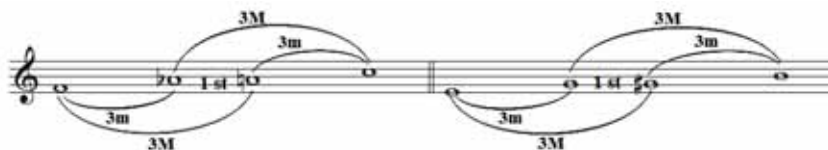
131



Comparând cele două situații constatăm prezența unor structuri asemănătoare, lucru evident atât în primul caz:



cât și în al doilea caz:



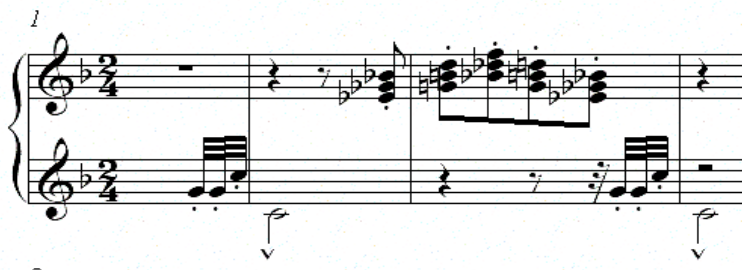
Ținând cont de toate aceste delimitări de natură cognitivă, putem vorbi în aceste cazuri, fără să avem sentimentul unei digresiuni de la cadrul rațional, de o zonă modală referențial conturată, limitată doar la planul armonic, sintetizată în prima măsură și transpusă pe o altă treaptă în următoarea măsură, a cărei structură prefigurează teoretizări modale specifice secolului al XX – lea:



Debussy nu abuzează de acest procedeu întrucât o a doua transpunere corespunzătoare acordurilor Lab, Si, Mib ar fi cauzat o ușoară monotonie cauzată de construcția identică și de simetria repetitivă a pasajului.

Situația în care Debussy înlanțuie acorduri la interval de terță nu este singulară. Pot apare cazuri în care se modifică și structura acordurilor, alternând fără vreo regulă anume cele minore cu cele majore (mi bemol, Sol, si bemol) așa cum se întâmplă în exemplul următor, fără ca între acestea să existe note comune, structura modală nedizlocând repere raționale care să-i dea un statut conturat:

EXEMPLUL 48 *Preludiu VI (General Lavine excentric)* din vol. II



Cu o varietate și mai mare, același lucru se petrece câteva măsuri mai târziu, situație în care sunt înlănțuite descendent pe relații de terțe (3m, 3m, 3M, 3m, 3M) acorduri minore cu acorduri majore (Re bemol, Si bemol, Sol, mi bemol, Do, la bemol), acorduri ce păstrează în cele mai multe cazuri și note comune, ilustrând exemple asemănătoare cu cele discutate anterior:

EXEMPLUL 49 *Preludiu VI (General Lavine excentric)* din vol. II



Această libertate de înlănțuire a acordurilor, Debussy o va prelua ca principiu de la Mussorgski, utilizând cu sălbăticie tot ceea ce va atenua din stabilitatea tonalității clasice. Exemplul următor pare să constituie o abatere de la înlănțuirea acordurilor pe relații de terțe. În realitate, acordul Re major din registrul acut, transpus cu o octavă perfectă mai jos, ar constitui o schemă armonică în care fundamentalele lor ar fi separate de aceleași intervale de terță:

EXEMPLUL 50 *Preludiu II (Frunze moarte)* din vol. II



Un alt specific al armoniei impresioniste îl constituie paralelismul de acorduri, toate cazurile discutate anterior constituind de fapt situații particulare ale acestui aspect. Diferența constă în libertatea lor de înlănțuire sau în structurile noi abordate.

Un prim caz este cel al întrebuințării faux-bourdonului. Faux-bourdonul este o tehnică ce-și are originea în practica muzicală populară engleză din Evul Mediu, constând în cântarea paralelă de terțe și sexte, astfel că, rezultă un paralelism de acorduri în răsturnarea întâi sau a doua, la care se adaugă evident și paralelismul de cvarte, atât de caracteristic acelor timpuri. Această tehnică avea să înflorească în arta polifonică a Renașterii, ulterior căzând în desuet, o dată cu apariția armoniei funcțional-tonală. Redăm aici unul din exemplele cele mai cunoscute în care Debussy folosește această tehnică. Tema principală a acestui preludiu se contopește cu acorduri în răsturnarea a doua, antrenând toate cele opt voci într-o mișcare omofonă suprapusă unei pedale pe do:

EXEMPLUL 51 *Preludiu X (Catedrala scufundată)* din vol.I



Pasajul debutează în modul ionian a cărui sonoritate este reglementată de cadențe specifice, pentru ca între măsurile 33-37 să fie insinuată sonoritatea mixolidianului pe do sau a eolianului transpus pe treapta sol, revenindu-se ulterior la modul inițial. Textura densă și întrebuințarea modurilor vechi bisericești (*tritus plagalis* pentru ionian și *protus plagalis* pentru eolianul transpus) contribuie la intenția programatică din titlu, evocând momentul apariției catedralei din ape din care răsună parcă aceste acorduri glorioase ce instaurează în plan auditiv dar și vizual o atmosferă solemnă, monumentală și misterioasă totodată.

Cazul este departe de a fi singular, deși întrebuițarea faux-bourdonului nu mai are aceeași însemnătate în celelalte lucrări. Tehnica este evocată ca reper secundar, moment care dă culoare locală anumitor pasaje, fiind redată în limite mult mai restrânse.

Un alt caz special de utilizare a acestei tehnici îl constituie suprapunerea acestor acorduri paralele, de astă dată aduse în răsturnarea întâi, unei linii melodice la care motivele ritmice sunt expuse prin duplicare. Disonanțele create față de bas au o asperitate moale, fiind atenuate de cadrul modal (un dorian pe la bemol) și de atacarea lor pe timpi slabi:

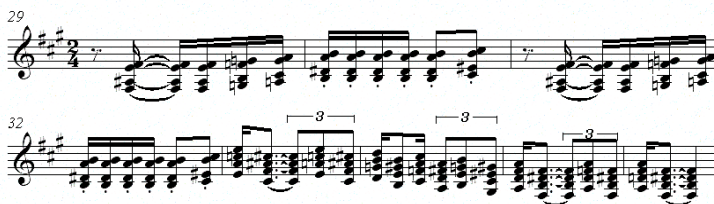
EXEMPLUL 52 *Preludiu VI (Pași pe zăpadă)* din vol. I



Tema este finalizată pe un acord de Re bemol, pasajul următor readucând brusc, prin cromatizare, sonoritatea re minorului.

O altă situație, în care tonalitatea suferă disfuncțiuni prin întrebuițarea paralelismului de acorduri, o constituie acordurile majore de septimă mică, înlănțuite cromatic, mai rar întrebuițate de Debussy decât Ravel:

EXEMPLUL 53 *Seara în Granada* din suita *Stampe*



Cazul menționat corespunde unei specificități aparte. După expunerea paralelismului de acorduri de septimă, urmează o înlănțuire de acorduri în răsturnarea a doua, care se îmbină cu linia melodică parcurgând aceeași ritmică. S-ar putea crede că avem de-a face cu un faux-bourdon. Pentru a acredita acest lucru nu este suficient să vorbim de paralelism de terțe și sexte, ci trebuie să ținem cont și de ambianța modală care nu mai corespunde în acest caz modurilor liturgice. Și ritmul, de asemenea, contribuie la o dinamizare a

expresiei învecinată în acest caz cu muzica spaniolă, la polul opus muzicii gregoriene.

Urmărind îndeaproape schema armonică (la, Fa diez, Sol, Mi, Fa, Re, mi, Do diez, Re, Si), aceasta instituie o relație de terță mică descendentă, secundă mică (cu o singură excepție, între Re și mi) ascendentă specifică progresiilor tonale. Nu este decât o reminiscență a acestor relații întrucât înlănțuirea acordurilor nu determină vreo apartenență tonală, ba mai mult, prefigurează aspecte anterior discutate.

Iată un alt exemplu în care Debussy întrebuițează paralelismul armonic format din acorduri majore de septimă mică, la care se adaugă și nona mică de astă dată, ce amintește de un acompaniament de chitară:

EXEMPLUL 54 *Studiu I (Pentru cinci degete)* din vol. I



Acordurile sunt înlănțuite cromatic descendent, în care secunda mărită dintre nona și terță acordului, cvinta micșorată dintre septima și terță lui precum și septima mare dintre nonă și fundamentală, la care se adaugă o altă nonă mare între septimă și fundamentală, creează un sentiment de instabilitate sonoră rezolvat doar de sensul melodic descendent al acestor acorduri.

Aminteam la începutul acestui capitol de analize armonice de un paralelism cromatic ascendent de acorduri mărite. Cazuistica acestor tipuri de acorduri este extrem de des reprezentată astfel că, pentru a evoca multitudinea de întrebuințări pe care Debussy o acordă acestui acord ar necesita un capitol distinct. Redăm în continuare situația în care ele sunt înlănțuite din ton în ton:

EXEMPLUL 55 *Prehudiu II (Pânze)* din vol. I



Suprapuse unei pedale de si bemol, acordurile mărite sunt construite pe cinci trepte din cele șase ale gamei hexatonale, configurând un traseu ascendent și descendent pe una din cele două variante transpozabile.

Paralelismul cromatic de acorduri apare și în cazul acordurilor micșorate, acestea fiind dublate de secunde mari reunite pe același traseu cromatic, fapt care provoacă fricțiuni de natură armonică de o deosebită intensitate disonantică, ce epuizează totalul cromatic la fiecare un timp și jumătate.

EXEMPLUL 56 *Pentru mormântul fără nume din Șase epigrafe antice*

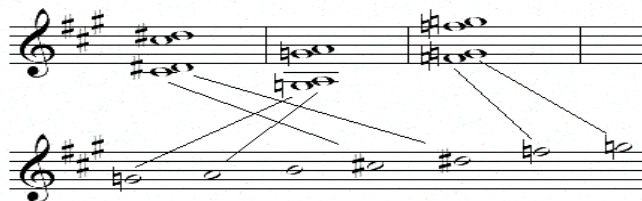


Într-un alt preludiu, Debussy prefigurează, ca și manieră de construcție, agregatele sonore ce vor fi specifice lui Hindemith:

EXEMPLUL 57 *Preludiu VII (Ce a văzut vântul de vest) din vol.I*



Cu toate acestea, ele rămân ancorate în structura hexacordală, fiind gândite prin mers paralel de secunde mari ce sunt dublate la octavă. Chiar mersul melodic al lor desfășoară arpegii mărite prin cvarta mărită descendentă urmată de septima mică ascendentă, de cvarta micșorată descendentă și din nou de cvarta mărită, intervale uzuale într-un astfel de mod:



Câteva măsuri mai târziu, în același preludiu, apar alte agregate sonore în care notele sunt dispuse față de bas la secundă mare, cvartă și cvintă mărită:



Primul și ultimul agregat sonor se pliază pe scara hexatonală, completând-o în întregime, în timp ce al doilea se transpune pe scara transpusă. Structurile impun o simetrie constructivă prin adăugare în sens contrar și către exteriorul intervalului, a unor secunde mari față de notele intermediare, rezultând două cvarte mărite decalate cu o secundă mare, sau o terță mare încadrată simetric de o cvintă mărită. Mai mult, imaginându-ne ca axă de simetrie nota care împarte în două intervalul de cvintă mărită (în primul caz este do diez, în al doilea, mi, iar în al treilea, si), vom avea patru sunete simetrice față de aceasta la interval de secundă mare și terță mare. Un motiv în plus pentru care vorbim în cazul lor de agregate sonore și nu de acorduri, întrucât ele nu decurg din succesiuni de terțe sau cvarte.

Și pentru că am amintit de acordurile de cvarte și cvinte, semnalăm faptul că o pondere însemnată în creația lui Debussy o au și acestea, putând fi întâlnite ca în exemplul următor:

EXEMPLUL 58 *Luna coboară peste templul dispărut din Imagini II*

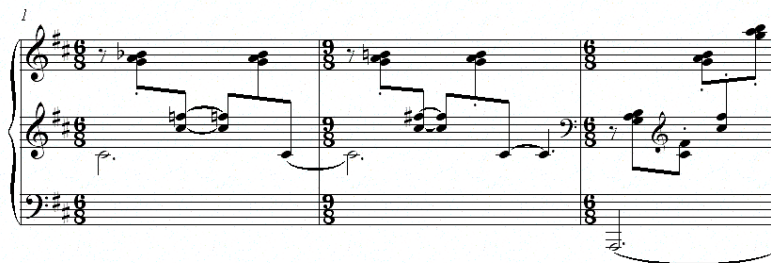


Un acord de cvarte și cvinte are ca principiu formativ suprapunerea a cel puțin două cvarte ascendente peste sunetul de bază. Răsturnându-l o dată, va genera un ansamblu sonor format dintr-o cvartă și o cvintă peste noul sunet din bas, generând între sunetele superioare un interval de secundă, și o terță între sunetul median și cel din bas, asemenea exemplului anterior. Transpunând sunetul median cu o octavă mai jos, va rezulta un conglomerat sonor format din suprapuneri de cvinte. De aici provine denumirea acestui acord, *de cvarte și de cvinte*, întrucât prin răsturnarea intervalelor constitutive pot transforma acordul

din cvarte suprapuse într-unul de cvinte, sau într-unul care să conștie în suprapunerea unei cvarte și a unei cvinte. Debussy le înlanțuie liber, fiind cazuri în care aspectul calitativ al intervalelor poate să fie modificat.

Iată un alt fragment în care, pornind de la ideea de agregat sonor, Debussy prefigurează clusterul pianistic ca element care simbolizează mediul acvatic:

EXEMPLUL 59 *Preludiu VIII (Ondine)* din vol. II



În mod surprinzător, următoarele măsuri din acest preludiu aduc o structură de cvarte suprapuse (o cvartă mărită și o cvartă perfectă), expuse simultan atât placat, cât și arpeggiat.

Se cuvine să amintim și un caz de politonalitate în care Debussy suprapune două tonalități aflate la cinci cvinte una față de cealaltă (Sol și Fa diez):

EXEMPLUL 60 *Studiu I (Pentru cele cinci degete)* din vol. I



Este adevărat faptul că efectul politonal se desfășoară pe suprafețe sonore restrânse, fără a se impune din punct de vedere auditiv, pasajul relevând o posibilă influență pe care Debussy ar fi suferit-o inconștient din partea lui Stravinski. Lucrul este plauzibil dacă ne gândim că la data la care el compunea aceste studii, vizionase deja, în premieră la Paris, trupa de balet a lui Nijinski care dansase pe muzica compozitorului rus. Celebrul pasaj politonal din *Petrușca* (1911) avea să lase urme adânci în sensibilitatea componistică a celui început de secol. În cazul lui Debussy, intenția cvasiprogramatică a realizării unui efect comic prin întrebuințarea bitonalității pare a-și găsi un corespondent

mai îndepărtat în lucrarea lui Mozart *O glumă muzicală* (1787), unde sunt folosite aceleași procedee tehnice, chiar dacă pe o porțiune restrânsă.

Acordurile de cvinte goale, mixturile cromatice, acordurile de undecimă sau rezultate prin suprapuneri tonale, elementele *ajoutées* sau acordurile de specificitate modală sunt tot atâtea exemple care îmbogățesc armonia lui Debussy. Cele prezentate până aici sunt doar câteva caracteristici ale ei. Studii mai amănunțite, vizând fie un anumit gen sau lucrare, fie întreaga lui creație, există atât pe plan național, realizate de muzicologi români precum Alexandru Pașcanu, Valentin Timaru sau Eduard Terényi, cât și în plan internațional prin contribuția unui Martinne Corriveau, Robert Schmitz, Avo Somer, Matthew Brown. Toate aceste studii vorbesc de marea diversitate a unui limbaj, sintetizator și vizionar totodată.

Capitolul VII

Estetica operei

Pelléas și Mélisande (1893-1902)

Marcat de experiența wagneriană, de ideea promovată de Wagner conform căreia drama era concepută ca și spectacol total, Claude Debussy va purcede la zămisirea propriei lui opere, ca întrupare a unei viziuni estetice care prevedea înnoirea resurselor muzicale, a concepției scenice, a împletirii dintre cuvânt și muzică. În anul 1888, Debussy va face prima călătorie la Bayreuth, an în care va cunoaște opera lui Wagner și se va lăsa cuprins de o profundă admirație pentru acesta, pentru ca în anul următor să-și renege idolul afirmând că „de aici înainte ar trebui realizată căutarea după Wagner (în timp) și nu după Wagner (în manieră).”¹²⁶

Experiența în domeniul artei care împletește cuvântul cu muzica nu-i lipsea lui Debussy. Până în 1893, anul în care începe lucrul la opera sa *Pelléas și Mélisande*, scrisese deja nenumărate *lieduri* (poate că le-am putea numi mai bine *chansonuri*) care figuau în creația lui ca piese de sine stătătoare pe versuri din diverși poeți (Alfred de Musset, Théodore de Banville, André Giron, Théophile Gautier, Leone Valade, Leconte de Lisle, Armand Renaud, Paul Bourget, Charles Cros și Maurice Bouchor) sau care se grupau după sursa poetică inspiratoare, constituind în felul acesta un ciclu de *lieduri* (Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Claude Debussy).

De asemenea, Debussy manifestase o preferință constantă pentru genul cantatei compunând *Daniel*, *Primăvara*, *Invocație*, *Gladiatorul*, dar și o comedie eroică, *Diana din pădure*, scena lirică *Fiul risipitor*, oda simfonică *Zuleima*, poemul liric *Domnișoara aleasă* și prima lui încercare de a compune o operă în trei acte neterminată numită *Rodrigue și Chimène*. În afară de aceste experiențe, Debussy va compune și alte piese de acest gen, pe care însă nu va reuși să le finalizeze. Așa este bunăoară scena lirică *Elena*, piesa *Choeur de brises* sau comedia lirică intitulată *Imn*.

Atunci când alege subiectul pentru viitoarea lui operă, Debussy se orientează către piesa de teatru *Pelléas et Mélisande* a scriitorului belgian Maurice Maeterlinck, principalul nume care ilustrează teatrul simbolist, piesă care fusese publicată și prezentată la Paris în 1892. Debussy va începe să compună muzica acestei opere în 1893, existând, se pare, mai multe versiuni de

¹²⁶ apud Antoine Goléa și Marc Vignal, *op. cit.*, p. 135.

manuscrise, fiind prezentată în primă audiție la 30 aprilie 1902, la Teatrul Național de Operă Comică.

În 1898, Gabriel Fauré va întreprinde aceeași experiență compunând muzica pentru scenă cu număr de opus 80 plecând de la același text, iar în 1903, Arnold Schönberg va compune poemul simfonic *Pelleas und Melisande*. Un pic mai târziu, în anul 1905, Jan Sibelius va compune muzica de scenă cu număr de opus 46 la aceeași dramă a lui Maeterlinck.

Care este contextul muzical în care apare această operă? Romantismul lăsase ca moștenire opera lui Berlioz, puțin gustată de publicul francez, și *grand-opera*, o specie de operă cultivată de compozitori precum Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Auber etc., ale cărei formule învechite supraviețuiau dintr-un spirit excesiv manierist, opus la orice element de noutate, promovat de instituțiile muzicale franceze. Așa se ajunge la creația de operă a lui Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), la care montajul, expresia grandilocventă și fastul ating apogeul. Cea mai cunoscută operă a lui va fi *Samson și Dalila* (1868), operă ce va marca declinul spectacolului de tip *grand-opera*. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franța conștientizează tot mai mult necesitatea formării unei culturi proprii care să promoveze valorile artiștilor francezi prin înființarea *Societății Naționale de Muzică* (1871), a seriilor de concerte *Colonne* (1873) sau *Lamoureux* (1882) cu rolul de a forma un public adecvat, fapt care va determina o schimbare de mentalitate și din partea marilor teatre muzicale pariziene. Franța îi dăduse deja pe Charles Gounod (1818 – 1893) și pe Georges Bizet (1838 – 1875), compozitori de geniu ale căror opere au rămas întipărite pentru totdeauna în conștiința publicului francez dar și european. Cele mai de seamă lucrări, *Faust* (1859), *Romeo și Julieta* (1867) de Gounod, și *Carmen* (1875) de Bizet, deveniseră deja repere majore care vor influența destinul creator al unor compozitori precum Jules Massenet (1842 – 1912) sau vor prefigura apariția verismului. Astfel, *opera lirică* a lui Gounod cunoaște valențe expresive noi în *melodrama* lui Massenet, în timp ce realismul și naturalismul operei lui Bizet inspiră noile tendințe din opera italiană.

Prospectând alte teritorii stilistice vom descoperi fenomenul Wagner (1813 – 1883), la fel de mult dezbătut ca și evenimentele politice, Wagner fiind unul dintre compozitorii care va influența covârșitor evoluția muzicală ulterioară, majoritatea operelor sale cunoscând data nașterii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Numai unsprezece ani despart ultima operă wagneriană, *Parsifal* (1882), de demersul lui Debussy de a compune opera sa, și Europa încă vuia prin moștenirea lăsată la Bayreuth.

La celălalt pol stilistic, Giuseppe Verdi (1813 – 1901), promotorul rafinamentului introspectiv, a *bel-canto-ului* aflat în slujba destăinuirilor lirice, va preda ștacheta mai tinerei generații a veriștilor. Ultima lui operă, *Falstaff* (1893), urmată de o îndelungată tăcere întreruptă doar de moartea lui, confirmă

acest lucru, întrucât primele opere veriste, *Cavaleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863 – 1945) și *Paiațe* (1892) de Ruggiero Leoncavallo (1858 – 1919), cuceriseră deja inima poporului italian sau european. Din urmă venea, cu un avânt rar întâlnit, un alt compozitor verist, aspirant la tiluri de glorie artistică, este vorba de Giacomo Puccini (1858 – 1924), cel care va obține supremație în fața lor prin operele *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900) sau *Madame Butterfly* (1904). Ideea de a reda viața în aspectele ei umile, conturând personaje verosimile, extrem de complexe, precum și melodismul robust, pe alocuri de inspirație exotică ce întrebuințează deseori armonii și aliaje sonore noi vor constitui trăsăturile dominante ale acestui compozitor.

În acest context european, opera lui Debussy intervine ca o ruptură fără precedent cu orice tip de estetică. Până și în spațiul francez ea nu-și găsește corespondent întrucât noutățile, *La Jaquerie* (1889) de Edouard Lalo (1823 – 1891), *Ghisèle* (1889) de Cesar Franck (1822 – 1890), *Werther* (1892) și *Thais* (1894) de Jules Massenet, *Phriné* (1893) de Camille Saint-Saëns, *Fervaal* (1897) și *Karadek* (1898) de Vincent d'Indy (1851 – 1931) sau chiar *Pelléas și Mélisande* (1898) de Gabriel Fauré (1845 – 1924) nu vor prevesti nici pe departe ceea ce avea să urmeze. La aspectul ei unic și cu totul original avea să contribuie în mod providențial alegerea subiectului tălmăcit cu mijloace muzicale gândite în spiritul aceleiași estetici simboliste care marcase sfârșitul de secol XIX.

Dar să vedem care este acțiunea acestei noi opere?

1. Acțiunea operei *Pelléas și Mélisande*

ACTUL I

SCENA I

O pădure. Golaud, care s-a rătăcit în timpul vânătorii, o întâlnește pe Mélisande plângând. El nu o poate împăca, dar o ia cu el.

SCENA II

O sală într-un castel. Golaud trimite o scrisoare mai tânărului său frate vitreg, Pelléas, cerându-i să intervină pentru el la regele Arkel. În scrisoare specifică faptul că după un voiaj pe mare de șase luni, el dorește să aducă acasă pe cea care avea să-i fie soție, pe Mélisande. Mama lui, Geneviève, citește scrisoarea lui Arkel. Pelléas însuși, somat de un prieten muribund, vrea să părăsească castelul. Deși regele Arkel avea planuri pentru Golaud de a-l

căsătorii cu o altă femeie, el este de acord cu alegerea făcută și îi permite să se întoarcă acasă. Oricum, el îi interzice totodată și lui Pelléas să plece.

SCENA III

O încăpere în castel. Geneviève îi arată lui Mélisande noua ei casă. Lui Mélisande nu îi place atmosfera sumbră a castelului și împrejurimile lui. Sunt auzite voci de pe un vas îndepărtat. Sunetul îi aduce pe Mélisande și Pelléas împreună.

ACTUL II

SCENA I

Lângă o fântână în parcul castelului. Pelléas îi arată lui Mélisande *Fântâna orbului* despre care se spunea că apele ei acordă puterea de a vedea. Ea deschide deasemenea ochii lui Pelléas și ai lui Mélisande asupra simțămintelor pe care fiecare le are unul pentru celălalt. Mélisande scapă verigheta lui Golaud în fântână.

SCENA II

O încăpere în castel. În momentul în care Mélisande scapă verigheta lui Golaud în fântână, Golaud însuși cade de pe calul său și este rănit. Mélisande îl îngrijește. El descoperă pierderea verighetei. Ea îl minte spunându-i că a pierdut-o într-o grotă. El o trimite să caute verigheta, dovada dragostei lui.

SCENA III

O grotă. La cererea lui Golaud, Pelléas merge cu Mélisande să caute verigheta. În grotă umedă și întunecoasă, umbra morții pare prezentă și amenințătoare. Decorul înfricoșător este completat de trei bătrâni cerșetori care dorm acolo netulburați de vuietul mării. Speriați, cei doi tineri părăsesc grotă.

ACTUL III

SCENA I

Un turn. Mélisande își piaptână părul ei lung, auriu, și își exprimă sentimentele ei cântând și atrăgându-l pe Pelléas către ea. Ei își dăruiesc unul altuia priviri vrăjite. Pelléas se acoperă cu părul ei. Golaud îi găsește jucându-se și le reproșează purtarea copilărească.

SCENA II

Un pasaj subteran. Golaud îl amenință pe Pelléas cu teroarea întunericului și cu moartea.

SCENA III

O terasă lângă ieșirea din pasajul subteran. Însăpăimântat de teroarea morții, Pelléas este bucuros să se vadă afară în lumina soarelui. Golaud îi interzice să mai aibă ceva de a face cu Mélisande din frica de a nu dăuna sarcinii sale.

SCENA IV

În afara castelului. Golaud se folosește de fiul său mai mare, copil din prima sa căsătorie, ca spion pentru el. Ținându-l pe copil ridicat pe umeri la o fereastră, îi cere să-i spună ce fac Pelléas și Mélisande în cameră. Yniold este sovăielnic. Lui îi este teamă de tatăl său și în același timp îi simte durerea. Golaud nu află nimic de la copil: Pelléas și Mélisande stau doar unul în fața celuilalt, triști și tăcuți.

ACTUL IV

SCENA I

O încăpere în castel. Pelléas îi cere lui Mélisande să se întâlnească cu el în parc pentru a-și lua adio.

SCENA II

O încăpere în caste. Arkel încearcă să o împace pe Mélisande și să umple golul lăsat din viața ei lăsat de plecarea lui Pelléas. Ea e de neconsolat. Golaud își dezvoltă gelozia și furia, înhățând-o pe Mélisande de părul ei auriu.

SCENA III

Lângă fântână în parc. Yniold se joacă singur. El aude oile venind acasă așa cum fac ele zilnic. Apoi se face tăcere. Păstorul le vorbește nu despre staul ci despre tăiere. Copilul are presimțirea morții.

SCENA IV

În fața *Fântânii orbului* Pelléas își ia adio de la Mélisande. Pentru prima dată ei își exprimă în cuvinte dragostea unuia pentru celălalt. Golaud apare și îl omoară pe Pelléas. Mélisande fuge.

ACTUL V

O încăpere în castel. Mélisande dă naștere prematură unei fete. Golaud încearcă în zadar să justifice crima pe care a comis-o. Pentru regele Arkel, copilul este garanția continuității familiei sale și triumful vieții. Mélisande îi plânge de milă fiicei sale care trebuie să trăiască. Ea însăși moare.

2. Dramaturgia lui Maeterlinck

Debussy este atras de subiectul acestei piese de teatru întrucât acțiunea, foarte simplă de altfel, este lipsită de orice preocupare de profunzime sau analiză psihologică. Lucrurile se desfășoară în voia lor, ca sub acțiunea unei forțe misterioase, exterioară lor, care guvernează acțiunile și destinele personajelor. Există aici o tendință de a *de-fenomenaliza* orice acțiune. În cadrul acestui tip de teatru se manifestă tentația absolutului, prezența infinitului, aspirația către ceva de dincolo. El răspunde celor care au chemare către metafizică și a căror viață spirituală se desfășoară undeva în plan ideal. Problematica va cuprinde adevăruri generale legate de iubire, moarte, destin, atitudine în fața vieții, care exprimă în fond relația omului cu ceilalți și cu universul înconjurător. Tematica evadează din cotidian, ea se fixează în vis sau în mit, îi este străină o abordare concretă, de aceea personajele sunt esențializate, imaginare și idealizate, ele exprimă mai degrabă tipuri de comportamente, foarte generale de altfel. Contrar naturalismului care aborda subiecți reali, simbolismul fuge de orice tangență cu realitatea, se ferește la limită de orice acțiune concretă.

Din acest punct de vedere, estetica simbolistă se apropie de estetica clasică. Arkel reprezintă tipul omului pasiv în fața evenimentelor vieții, fapt care poate masca și o stare de indolență nu numai de înțelepciune, Mélisande reprezintă un comportament indecis, tipul individului ezitant, Golaud este suspicios, măcinat de neîncredere în ceilalți, incapabil să abordeze cu ei o relație deschisă, în timp ce Pelléas marchează comportamentul intuitivului, a aceuia pentru care evenimentele, împrejurările, circumstanțele pe care i le oferă viața nu sunt prevăzute sau calculate, determinate să se petreacă, ci sunt luate ca atare, el este tipul pasionalului detașat, pur și naiv totodată.

Subiectul piesei se desfășoară într-un ținut și într-un timp încărcat de aură legendară în care eroii se exprimă într-un limbaj incoerent, sacadat, intenția autorului fiind aceea de a depăși sensul literar și imediat al cuvintelor, și de a pătrunde într-o lume a semnificațiilor ultime, inaccesibile cunoașterii raționale. De aceea, limbajul personajelor este evaziv, bazat mai degrabă pe sugestie, el cultivă suprafirescul, lipsa de precizie, atmosfera de vis, idealizează, astfel încât, invizibilul să devină vizibil, să fie revelat misterul care constituie în teatrul simbolist adevărata esență, fața nemărturisită a universului.

Conflictul dramatic nu este bine motivat și abordat gradat, într-o desfășurare treptată. De asemenea, dialogul nu are funcție dramatică ci, mai degrabă, rolul și structura unei confesiuni lirice. Altfel spus, elementul principal al dramei nu-l formează acțiunea ci dialogul, în care piesa sau secțiunile piesei devin expresia unei stări spirituale generale sau a unui personaj: calmul meditativ al lui Arkel, iubirea pură dintre Pelléas și Mélisande, gelozia lui

Golaud etc. Obsesia amintirilor, presimțirile și neliniștile, lipsa unei unități a acțiunii, pasivitatea personajelor, incoerența dialogurilor, credința unei legături tainice care ar exista între oameni și lucrurile neînsuflețite concură în realizarea unei drame de un accentuat substrat simbolic. Psihologia rudimentară a personajelor dezvăluie un soi de pace paradisiacă a acestora, al căror mecanism volitiv este lipsit de orice imanentism.

Incertitudinea situațiilor, echivocul lor, lipsa de concizie dramaturgică este ceea ce-l atrage pe Claude Debussy la piesa scriitorului belgian. Incoerența dramaturgică reiese din mai multe întâmplări, acest lucru fiind caracteristic teatrului de factură simbolistă: iat-o pe Mélisande care acceptă să însoțească și să se căsătorească cu un necunoscut, ea însăși rămâne o străină pentru Golaud deși trecuseră șase luni de când se căsătoriseră, gestul lui Golaud de a trimite o scrisoare fratelui său vitreg care să-i înștiințeze pe părinți de decizia lui de a se căsători, consimțământul lui Arkel privind purtarea lui Golaud, deși intenționa alte planuri în privința lui și nu o cunoștea pe Mélisande, presimțirea lui Pelléas și intenția lui de a părăsi castelul la aflarea veștilor de la fratele lui, superstiția lor reliefată prin credința în vorbele muribunzilor, în fântâna cu apă care vindecă, în legătura care ar exista între inel și destinul lui Golaud, simbolismul fatidic al piesei, grota întunecată, cei trei cerșetori, ciobanul care vorbește oilor despre tăiere, toate acestea prefigurează crima căreia îi lipsește aparent mobilul.

De asemenea, lașitatea lui Golaud care preferă să-i dezvăluie fiului său îndoiala lui cu privire la Mélisande și să-l facă părtaș la tumultul interior, violența lui Golaud față de Pelléas, atunci când îl amenință cu moartea, dar și față de Mélisande, atunci când o brutalizează trăgând-o de păr deși nu avea vreun motiv, gestul tinerilor care, la presimțirea venirii lui Golaud preferă parcă să provoace un deznodământ tragic, intuind reacția lui și renunțând la orice instinct de apărare, incertitudinea lui Golaud față de vinovăția tinerilor, remușcările lui, moartea Mélisandei din alte cauze decât cele provocate de gestul lui Golaud, reacția lui Arkel care iartă cu ușurință crima lui, conturează o acțiune cu multe sinuozități în care faptele care o construiesc se ascund și se dezvăluie unele prin altele.

Văzută în simplitatea ei, drama lui Pelléas și a Mélisandei se aseamănă cu o altă dramă a unui alt cuplu de îndrăgostiți, Francesca da Rimini și Paolo Malatesta, protagoniști care au trăit în perioada Renașterii și care au cunoscut în mare aceeași soartă.

Există un tip de misticism pervertit în toată această dramă, un soi de rămasăiță a unei mentalități creștine regăsită în concepția lui Arkel despre viață și destin, în purtarea Mélisandei, în reacția copilului care presimte crima etc. În final, Mélisande dă naștere unei fetițe, ea însăși decedând din cauze misterioase. Să fi fost rănită de Golaud atunci când acesta l-a ucis pe Pelléas? Să fi fost epuizată de travaliul nașterii? Să fi fost elanul ființial de a găsi

împlinirea iubirii sale în transcendent? Nu știm acest lucru. Pentru regele Arkel, copilul este garanția continuității familiei sale și triumful vieții în timp ce pentru Mélisande ea înseamnă perpetuarea condiției umane tragice, o viață zămislită în zadar care este stăpânită de perspectiva morții și mai ales a destinului. De aceea ea se va întrista la vederea ei.

Episodul amintit este, cu unele excepții, extrem de asemănător cu episodul biblic al nașterii lui Beniamin, unde credința în Dumnezeu are puterea de a transfigura durerea și de a o transforma în bucurie. Rachel își dă sufletul atunci când va naște acest copil căruia apucă să-i dea numele de Ben-Oni, adică *fiul durerii mele*. Tatăl acestuia, Iacob, îl va numi Beniamin, care înseamnă *fiul bucuriei mele*. Mélisande se sfârșește cu inima cotropită de durere, strivită de o ontologie nefastă, asemănându-se astfel Rachelei. Dimpotrivă, Arkel este stăpânit de duhul înțelepciunii, el devine purtător de bucurie și speranță asemenea personajului biblic Iacob.

Dintr-un impuls de pioșenie vom evidenția ceea ce Jankélévitch remarcă deja că Debussy, *poetul pianissimo-ului* sau al *esteticii fugare*, se regăsește în moartea pudică a Mélisande. Discreta părăsire a acestei lumi din partea Mélisande, neobservată nici de Arkel care ține să precizeze: *n-am văzut nimic...n-am auzit nimic...așa de repede, așa de repede...dintr-o dată...ea s-a dus fără să spună nimic*, ne duce cu gândul la delicatețea cu care ar trebui să ne manifestăm într-o lume în care suntem doar în tranzit, și a cărei părăsire nu trebuie să fie tulburată de o schimbare biologică nesemnificativă. Moartea ei este lipsită de durere fizică sau angoasă, ea se stinge asemenea flăcării unei lumânări, într-o liniște deplină, neobservată, demnă, lipsită de orice emfază. Iată cât de ușor, aceste calități surprinse în contextul unui fenomen căruia noi îi suntem singurii martori, pot fi transferate în domeniul artei lui Debussy. Căci lui Debussy îi repugnă, ca și lui Jankélévitch, *moartea frumoasă* despre care vorbesc muzicienii romantici, tendința hiperbolizantă a lor transformând maiestatea și solemnitatea unei clipe într-o vastă eternitate. Această distincție ne determină să abordăm dintr-o perspectivă comparativă opera lui Debussy al cărei punct de pornire dar și de răzmeriță este *drama wagneriană*.

3. Conceptul de dramă muzicală wagneriană

Numită în limba germană *Gesamtkunstwerck* (*opera de artă totală*), *drama muzicală wagneriană* constă într-o reînviere, la cu totul alte dimensiuni, a arhetipului artei, a formei embrionare a acesteia, în care muzica, dansul și poezia fuzionau în chip desăvârșit urmărind realizarea unei depline unități a expresiei artistice. Cunoscută și sub denumirea de *spectacol total*, acest tip de

artă promovat de Wagner va urmări o implicare tot mai profundă a privitorului, astfel încât el să re trăiască, într-o variantă modernă, magia pe care o resimțea omul primordial atunci când, în iureșul orgiastic al instrumentelor, se lansa într-un dans sălbatic ale cărui gesturi constituiau expresia cea mai pură a propriei sale interiorități. Desigur, publicul modern nu mai participă asemenea primitivilor printr-o antrenare efectivă la spectacolul scenic, ci îi sunt asigurate acestuia condițiile creării unei iluzii perfecte care să-l integreze în desfășurarea dramei. El nu mai are nevoie de elementul kinetic care să determine o participare afectivă a acestuia, însă el devine parte din aceasta prin „suma diverselor impresii vizuale, auditive, olfactive care se completează în mod natural unele pe celelalte. Ceea ce este propriu artei wagneriene, este tocmai această capacitate de a acționa asupra omului în întregul său, datorită sincretismului artelor pe care îl realizează în drama sa muzicală.”¹²⁷ Starea de mimesis se produce de astă dată la nivel empatic, omul modern având capacitatea de a se autoiluziona prin corespondență directă cu fiecare personaj al dramei. El devine parte din fiecare personaj prin realizarea în cadrul dramei a deplinei coeziuni dintre părțile acesteia, fiind absorbit de derularea evenimentelor care constituie de fapt un reflex al propriei aventuri umane. Wagner devine într-un fel inițiatorul artei cinematografice, la care personajele sunt vii prin confruntarea acestora în cadrul unei acțiuni verosimile.

Pentru a defini conceptul de dramă, Wagner alege într-un fel ca metodă *via negatio*, în care opera, așa cum era ea înțeleasă de compozitorii contemporani cu acesta și în special cei italieni, devine tot ceea ce nu reprezintă în esența ei drama. Toate caracteristicile operei sunt transpuse asupra dramei în sens negativ. Melodia nu mai este melodie, armonia nu mai este armonie, orchestrația nu mai este orchestrație, poezia nu mai este poezie, acțiunea nu mai este acțiune în sensul în care acestea erau concepute în limitatele tipare ale operei de tip italian. Aceasta se mărginea doar la caracterul dansant și cantabil al melodiei, la banalitatea armoniei care lăsa impresia unui zgomot de fond numai bun ca să umple conversațiile cele mai puerile din timpul dineului, la orchestra devenită „o chitară monstruoasă pentru acompaniamentul ariei”¹²⁸, la poezia lipsită de conținut, aservită total melodiei, la acțiunea permanent fragmentată de momentele de jubilație interpretativă ale cântărețului care aștepta în mod josnic confirmarea publicului prin aplauzele sale. Wagner va redefini fiecare aspect menționat, realizând un interesant istoric al acestora și al cauzelor sociale care au determinat apariția lor în această formă.

Apariția operei, ca gen de sine stătător, reprezintă pentru Wagner o cale de nedorit determinată de o falsă raportare între poet, compozitor și

¹²⁷ Cristina Vasiliu, *Artele în Parisul veacului al XIX-lea*, Ed. Do-Minor, Iași, 2002, p. 145.

¹²⁸ Richard Wagner, *Un muzicant german la Paris*, trad. Bucur Stănescu și Gemma Zinveliu, Ed. Muzicală, București, 1981, p. 213.

interpret. În timp ce compozitorul manifestă o atitudine dictatorială față de poet, interpretul îl va antrena pe compozitor în etalarea dibăciei sale artistice dedându-se unei experimentări muzicale pure. Nici unul, nici celălalt nu vor fi preocupați să tâlmăcească sensul intim al textului cu mijloacele caracteristice artei lor: compozitorul printr-o melodică și expresie adecvată, cântărețul printr-o interpretare și elaborare a atitudinilor comportamentale care să fuzioneze profund cu desfășurarea acțiunii redată de text. În felul acesta, în operă se instalează gustul nefastei mediocrități care va genera un public pe măsură. Marea greșală a genului operei constă, așa cum afirma Wagner, în faptul că „un mijloc al expresiei (muzica) a devenit scop, iar scopul expresiei (drama), mijloc.”¹²⁹

Drama muzicală devine pentru Wagner o încercare de a subordona inspirația melodică libretului și de a conferi acestuia un statut pe care nu-l mai cunoscuse înainte. Compozitorul trebuia să dea melodiei o expresie corespunzătoare textului, să recurgă la acel filon liric caracteristic poeziei și să exteriorizeze prin muzică cele mai fine trăiri care s-au întrupat în substanța poetică. În cadrul dramei, muzica devine expresia unei atitudini conștiente asupra rolului pe care-l joacă. Ea „se manifestă ca limbaj nemijlocit inimii” fiind „suprafața unei adânci și nesfârșite mări de dor și aspirație, care – din plenitudinea de necuprins a ființei sale – se extindea până la suprafața sa, ca o exteriorizare a adâncului său, pentru ca – din salutul frumoasei apariții, înclinată spre el, din setea de recunoaștere a propriei sale ființe – să dobândească întruchipare, formă și frumusețe.”¹³⁰

Acest act de subordonare a muzicii față de poezie nu trebuie înțeles ca un raport de inferioritate față de aceasta. Dimpotrivă, la Wagner și poezia, și muzica îndeplinesc aceeași importanță în constituirea acțiunii dramatice. Am vorbit de acel act de subordonare al muzicii față de poezie în sensul în care muzica trebuie să decurgă din poezie, iar poezia trebuie să constituie pentru melodie suportul germinator care generează nașterea acesteia. Conform concepției wagneriene poezia și melodia se aflau în criză, criză ce putea fi depășită prin înrăurirea pe care o puteau exercita una asupra celeilalte. Numai prin intimă fuziune între acestea, ele își puteau recunoaște adevărata lor natură și menire. De aceea scopul dramei muzicale va fi realizarea unei uniuni autentice a poeziei cu muzica, în contradicție cu ceea ce înfăptuia opera, în care poezia sau muzica constituia un factor de a limita și îngrădi acțiunea netulburată a lor. În drama muzicală dispărea limbajul conceptual al poeziei și abstracțiunea muzicii. Ele se hrănesc una din cealaltă, poezia devine muzică și muzica poezie doar în măsura în care „poezia va găsi ușor drumul spre aceasta,

¹²⁹ Richard Wagner, *Opera și drama*, trad. Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Ed. Muzicală, București, 1983, p. 33.

¹³⁰ idem, p. 47.

și în cele din urmă va recunoaște revărsarea ei în muzică drept dorința ei proprie cea mai intimă, de îndată ce în muzica însăși va lua naștere o nevoie pe care, la rândul ei, numai poezia poate să o satisfacă.”¹³¹

4. Dramaturgia lui Claude Debussy

Vorbind despre dramaturgia wagneriană, nu putem să nu remarcăm anumite corespondențe ale acesteia cu dramaturgia lui Claude Debussy. Atât Wagner cât și Debussy au căutat o justificare a melodismului prin prisma poeticului. Contopirea dintre cele două componente trebuia să fie atât de intimă încât să nu mai poată fi percepute ca elemente distincte în cadrul operei, astfel că, putem vorbi de o apropiere a limbii vorbite de inflexiunile muzicale în aceeași măsură în care melodia devine purtătoare a *statusului* vorbirii. Rezultatele sunt diferite. În timp ce la Wagner melodia capătă o expresie deconcertantă provocată de intensă polifonizare a discursului muzical, de cromatizarea abundentă a acestuia, de lipsa suspensiilor cadențiale și de utilizarea unor aliaje sonore din ce în ce mai diversificate, la Debussy ea este legată mai degrabă de funcția primordială a limbajului, aceea de a comunica sentimente sau idei, prin transformarea ei în element decorativ care va determina la nivel sonor o sintaxă aparte, sinteză superioară a formelor tradiționale.

Melodismul promovat de Debussy în această operă nu amintește deloc cu bel-cantoul italian sau cu vreo arie franceză din vremea lui. El este mult mai apropiat de Monteverdi astfel că, unii comentatori vorbesc de „pictură madrigalescă”¹³², de un profil melodic ezitant care evoluează într-un ambitus restrâns, cu un debit calm, cu o dinamică voalată, lipsită de extreme, într-o nuanță medie de mezzo-forte și un registru mai degrabă înalt cu o vădită tendință către izoritmie. Expresia poezilor și pictorilor prerafaeliți sau simbolști se regăsește cu totul în acest tip de melodism. Realismul și naturalismul de asemenea printr-o mai mare apropiere de firescul vorbirii decât de cântec. Este un melodism care oscilează între acel cvasi parlando de tip bisericesc și unele efuziuni sentimentale care tind doar să contureze un anumit profil melodic.

Aceste tip de recitativ împrumută caracteristicile limbii franceze. J.J.Rousseau, analizând raporturile existente între limba franceză și stilul tradițional de cântare existent în cadrul operelor franceze, afirma că „nu e nici un raport între inflexiunile verbului francez, al cărui accent e neted, simplu și modest, și zgomotoasele și țipătorele intonații din opera franceză. Recitativul

¹³¹ Richard Wagner, *op. cit.*, *Un muzicant...*, p. 194.

¹³² Christiane Spieth-Weissenbacher, *Prosodes et symboles melodiques dans le recitativ de Pelléas și Mélisande ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy*, International Review on the Aesthetics and Sociology of Music, published by Croation Musicological Society, p. 87.

trebuie să se desfășoare între intervale mici, să nu urce sau să coboare prea mult glasul, niciodată cu ridicări bruscate de glas, cu atât mai puțin strigăte, totodată nimic să nu semene a cântec iar inegalitatea în durata sunetelor să fie foarte redusă.”¹³³ El expune aici propria lui viziune estetică care îl va prefigura pe Debussy. Mergând mai departe pe firul căutării unei tradiții autohtone a recitativului lui Debussy, aceasta poate fi descoperită în prerogativele esteticii Pleiadei, unde exista o preocupare pentru o ritmică fără evoluții spectaculoase de tipul *musica reservata*, în care accentul cade pe expresia poetică și pe subordonarea muzicii acesteia.

Muzica și vorbirea apar la Debussy ca expresii complementare a căror unitate este nediferențiată și perfect realizată în recitativul său. Asemenea lui Wagner, el renunță la împărțirea opusului în arii, arioso-uri și recitative specifice operei de sorginte italiană pentru a scoate în evidență derularea necondiționată a acțiunii, nefragmentarea ei și păstrarea fluxului acesteia astfel încât emoția estetică să fie plenară, să se înfățișeze toată publicului, fără să fie întreruptă de ieșirile la rampă a vedetei și a aplauzelor acestora.

În plus, interludiile orchestrale la Debussy tind către o valoare decorativă, contribuind la întregirea atmosferei generale, ele nu sunt prevăzute cu rolul de a comenta acțiunea, nu sintetizează sau prefigurează evoluții muzicale ulterioare, ci creează un cadru formal și structural ce trimite cu gândul la scheme atemporale nonevolutive prin simplul fapt că reînvie un limbaj muzical anacronic care prin expresia lapidară corespunde esteticii simboliste. Cronologia muzicală lasă impresia unei evoluții cvasistatice, nu produce repere dezvoltătoare decât prin folosirea leitmotivelor, dese rarefierii sau densificări ale substanței orchestrale, atât pe axa paradigmatică cât și sintagmatică, formulează un timp a cărei curgere este neuniformă, cu evocări ale planurilor pluridimensionale decât cu o efectivă ancorare într-o viziune stratificată de tip polifonic.

Mai mult, Debussy vorbește de o unitate existentă la nivelul emoției provocate de muzică care se confundă cu emoția personajelor. Defalcarea expresiei operei este depășită de prezența dihotomică a celor două componente amintite. Acest lucru este confirmat de Debussy care afirma că: „Am vrut ca acțiunea operei să nu se oprească niciodată, ca ea să fie continuă, neîntreruptă. Am vrut să mă debarsez de frazele muzicale de prisos. La audierea unei opere, spectatorul este obișnuit să încerce două feluri de emoții bine diferențiate: emoția muzicală, pe de o parte, emoția personajelor, pe de altă parte; în general el le recepționează succesiv. Eu am încercat ca aceste două emoții să fie perfect sudate și simultane. Melodia, dacă pot spune așa, este antilirică. Ea este

¹³³ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 139.

neputincioasă a traduce mobilitatea sufletelor și a vieții. Ea se potrivește mai ales cântecului care confirmă un sentiment fix...¹³⁴

Debussy a urmărit, ca și Wagner de altfel, ca opera să păstreze cât mai puține legături cu realitatea. Personalitatea actorilor trebuia să fie minimalizată pe cât posibil, actorul trebuia să *îmbrace* caracterul personajului interpretat, personalitatea lui să se dizolve în personaj și nu să se anihileze. Totodată el vorbește de antilirismul melodiilor sale în sensul în care renunță la emfază și declamație oratorică, la bravură de virtuozitate vocală și la exces de expresie. Personajele lui nu-și confesează sentimentele în arii siropoase și nici nu-și deplâng soarta printr-un melodism grobian. Se caută nuditatea sau, am putea adăuga noi, pudoarea expresiei, nu însă și dezgolirea de conținut. Muzica lui se naște din emoție și transmite emoție, însă se ferește să construiască o expresie artificială sau afectată, care să exprime sentimente acolo unde ele nu sunt sau care să le exagereze cu riscul de a le transforma în altceva decât ceea ce sunt. În acest sens trebuie interpretat antilirismul de care vorbea Debussy, considerându-l o calitate primordială melodismului său.

Debussy este conștient pe de altă parte că a obține o expresie independentă de voința lui constituie o utopie, motiv pentru care recurge la interpretarea fidelă a personajelor care dau viață operei lui. Acest lucru presupune din partea lui o cât mai lucidă intervenție care să denatureze cât mai puțin viața personajelor lui după cum el însuși afirma: „Am respectat înainte de toate caracterul, viața personajelor mele; am vrut să se exprime independent de mine, de ele însele. Le-am lăsat să cânte în mine. M-am străduit să le ascult și să le interpretez fidel. Asta este tot.”¹³⁵

Totodată se remarcă o viziune teatrală a lui Debussy în cadrul operei în care jocul scenic se asociază mai strâns vocii cântărețului. Cuvântul la Debussy nu mai este purtat de melodie, în care de multe ori, în opera italiană sau franceză sfârșea prin a se pierde, ci domină întreaga mimică actricească urmărind sublinierea tuturor inflexiunilor sensului său. Pe de altă parte, actorul trebuie să semene cu personajul pe care-l încarnează, nu numai să fie posesorul unei voci adecvate. Este cunoscut scandalul pe care l-a cunoscut prima reprezentare a operei *Pelléas și Mélisande* ca urmare a disensiunilor existente între Debussy și Maeterlinck cu privire la alegerea persoanei care să joace rolul Mélisandei. Debussy optase pentru tână scoțiană Mary Garden despre care afirma că are o voce dulce pe care o auzise în adâncul sufletului său și care întrupa cele mai potrivite calități fizice și morale pentru a da viață personajului

¹³⁴ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, vol.III, p. 54.

¹³⁵ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1971, p. 270.

„J’ai respecté avant tout le caractère, la vie de mes personnages; j’ai voulu qu’ils s’exprimassent en dehors de moi, d’eux-mêmes. Je les ai laissés chanter en moi. J’ai tâché de les entendre et de les interpréter fidèlement. Voilà tout.”

său, în timp ce Maeterlinck o favoriza pe soția sa, cântăreața Georgette Leblanc. Reacția lui Maeterlinck a fost să-i retragă drepturile lui Debussy de a compune muzică pe libretul său și de a prezenta opera pe scenă fapt pentru care Debussy va intenta o acțiune în justiție pe care o va câștiga. Reprezentarea operei s-a desfășurat la 30 aprilie 1902 la Opera Comică din Paris într-o atmosferă inadecvată provocată de un grup de prieteni de-ai lui Maeterlinck. În pauză, aceștia s-ar fi luat la bătaie cu partizanii lui Debussy, motiv pentru care a fost necesară intervenția poliției. Ulterior, opera *Pelléas și Mélisande* va fi reprezentată timp de trei luni, fiind primită cu un succes triumfal.

În ceea ce privește forma muzicală, un studiu extrem de amănunțit și de competent este realizat de Constantin Bugeanu¹³⁶, care dovedește preocuparea lui Debussy pentru forma muzicală în ciuda unor aparențe contrare. Analiza lui Constantin Bugeanu cuprinde Scena 1 și 2 din Actul I, Scena 1 și 3 din Actul al II-lea, Scena 1 și 4 din Actul al III-lea, Scena 4 din Actul al IV-lea și Actul al V-lea, suficient ca să demonstreze prezența incontestabilă a formei bar atât la nivelul secțiunilor mici sau medii, cât și la nivelul formelor mari.

Forma bar este o formă strofică structurată tripartit care asociază două părți identice sau ușor diferite cu o a treia parte ce aduce un material tematic nou. Este o formă care și-a găsit o amplă aplicabilitate în creația minnesängerilor sau a meistersingerilor, care a fost ulterior întrebuințată și de Richard Wagner în creația sa, și care avea să fie utilizată și de Debussy. O astfel de formă, de tipul AA'B, poate suporta *principiul eliziunii* care determină eliminarea unei secțiuni din componența ei (AA', AB sau A'B care se aseamănă cu formele bistrofice sau cu două secțiuni diferite, singurul lucru ce ne indică eliziunea fiind compararea cu secțiunile asemănătoare care prezintă formele model complete din care provin formele elidate) sau *principiul potențării* conform căruia aceeași structură se poate regăsi la mai multe nivele de analiză, comportând în consecință mai multe grade de existență sau combinându-se cu alte forme. Contrabarul (ABB'), barul cu repriză (AA'BA sau AABA'), liedul (ABA) constituie forme care decurg sau care se înrutesc cu forma de bar. Toate aceste forme se regăsesc în diverse ipostaze și la multiple nivele așa cum demonstrează Constantin Bugeanu pe tot parcursul actelor analizate din cadrul operei *Pelléas și Mélisande*.

Nu intenționăm să reluăm analiza efectuată de Constantin Bugeanu, ci ne vom opri asupra uneia dintre cele mai fermecătoare melodii, aproape unică, care se încadrează perfect în contextul operei, fără să aducă deloc cu aria de bravură. Este cântecul Mélisandei din Actul al III-lea, Scena I, cântec care întrebuințează după cum vom vedea forma de bar.

¹³⁶ vezi Constantin Bugeanu, *Pelléas și Mélisande – analiza formei*, în Studii de muzicologie, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1967.

Fără să fie umbrat de intervenția orchestrei, cu excepția anumitor momente de tăcere, la mijloc și la final, această temă este lipsită de dramatism, cu o expresie aproape plană ce lasă să se întrevadă în punctul de maximă întindere vocală un posibil climax care împarte melodia în două segmente ce descriu o veritabilă secțiune de aur. Este o melodie de factură modal-liturgică, scrisă în *protus authenticus* (dorian) transpus pe treapta mi, cu fraze scurte, cele mai multe anacruzice, fiecare având o întindere de două măsuri, în care se cadențează pe aproape fiecare treaptă din mod (VI, V, VII, II, I), cu initialis pe treptele V, VI, I, VII și desfășurare ritmică aproape uniformă, întretăiată de formule de triolet sau de formule inegale.

Mersul melodic, nemodulant, adoptă salturi intervalice de maxim o cvartă perfectă ce nu evită și desfășurările arpeggiate, conturând un profil cu un ambitus de decimă mică, o singură dată atins, cu vox finalis pe treapta I. Cadențele medii (clausula media) fructifică, cum aminteam deja, mersul arpeggiat dar și treapta a VII-a (cu funcția de subton), în timp ce cadența finală (clausula finalis) aduce pe revers intervalul din debutul piesei.

Frazele sunt simetrice, melodia rezultând din juxtapunerea a două forme de bar (AAB și AA'B), prima formă de bar reluând identic strofa, în timp ce a doua o preia un pic modificat. Epodele încheie concludiv fiecare frază. Atragem atenția că din motive de simplificare am utilizat aceleași notații pentru frazele muzicale din ambele forme bar, fără să existe analogii muzicale între acestea.



Richard Wagner întrebuințează o astfel de formă nu numai din necesități dramaturgice, ci și din nevoia de a crea un cadru muzical credibil care conform subiectului abordat (întrecerile muzicale dintre minnesângeri în opera *Tannhäuser* sau cele dintre meistersingeri din *Maestrii cântăreți*) pretinde abordarea unor astfel de forme. Întrebuințarea unei astfel de forme capătă valoare simbolică la Debussy, semnificând un spațiu muzical fără determinații de ordin temporal sau stilistic aflat în strânsă legătură cu tematica operei pe care o ilustrează și cu aspecte de natură formală.

Chiar dacă Constantin Bugeanu consideră leitmotivul un aspect secundar în constituirea formei, îl vom aduce mai departe în discuție ca și temeii în constituirea dramei muzicale strâns unită cu drama literară. Mai întâi vom căuta să-l definim în contextul creației wagneriene pentru ca ulterior să încercăm a-l depista ca și principiu de creație și la Debussy. Realizăm acest demers întrucât, așa cum afirma Constantin Bugeanu, „nu poate fi negată o anumită influență (nu de esență epigonică) a lui Wagner asupra lui Debussy. După ce a cunoscut în profunzime dramele wagneriene, Debussy a avut o reacție antiwagneriană și a subliniat, pe bună dreptate, ceea ce îl separa de predecesorul său. Dar el a reținut de la Wagner lecția profundă, principiile, care îi permiteau să continue o anumită tradiție și în același timp să fie personal și inovator.”¹³⁷

5. *Leitmotivul wagnerian*

Elementul care dă unitate melodiei infinite wagneriene și care nu o lasă să plutească undeva în abstract, la granița dintre speculație filosofică și muzică, este *leitmotivul* sau *motivul conducător*. El are în primul rând o explicație de natură psihologică. Întrucât estetica romantismului era fundamentată de sensibilitatea creatoare, sentimentele umane aflându-se permanent într-o extrem de complexă interdependență, va decurge în mod firesc o exacerbare a subiectivității care va împinge imaginația afectivă până la asemenea cote încât va broda muzical fiecare impresie pe care compozitorul o va primi de la realitatea exterioară. Celebru este cazul lui Schumann care la vârsta de opt ani schița portrete muzicale, trasând prin diverse întorsături melodice și ritmuri variate nuanțele morale sau aspectele fizice ale camarazilor săi. Programatismul muzical și varianta particulară a acestuia, leitmotivele, își găsește resurse în imaginația afectivă cu sursa în interior. Aceasta se deosebește de imaginația senzorială care-și are sursele în afară, ne explică Théodule Ribot, prin faptul că ea reprezintă o transformare de evenimente exterioare în fenomene emoționale, cu posibilitatea de a fi exprimate într-o formă convenabilă. Leitmotivul constituie în felul acesta expresia muzicală distinctă, specifică unui anumit temperament, care se asociază unui fapt real printr-o mecanică ce ține de o anumită psihologie abisală.

Cultivat inițial inconștient sau accidental, Wagner devine conștient de posibilitatea exploatării resurselor unei astfel de tehnici abia în operele de maturitate, începând cu *Tetralogia* și *Tristan și Isolda*, când se definitivase și concepția lui estetică. Fără să fi fost denumit astfel de el (Hans von Wolzogen, mare admirator al lui Wagner, autorul unor cuprinzătoare analize consacrate

¹³⁷ idem, p. 125.

vieții și creației compozitorului, va înlocui termenul întrebuințat de Wagner – *Grundthema* adică temă fundamentală – cu cel de *Leit-motiv*), leitmotivul devine mijloc de introspecție care permite dezvăluirea psihologiei interioare a personajelor, permanenta evoluție a stărilor sufletești ale acestora. Leitmotivul este alcătuit din câteva note, bine individualizat din punct de vedere melodic, ritmic, armonic care se asociază unui anumit personaj, unei anumite idei sau stări sufletești, unei anumite acțiuni sau scene, și care pe parcursul întregii opere apare în diverse conjuncturi timbrale, armonice etc. În dicționarul Larousse, rolul leitmotivului este definit în felul următor: „Leitmotivul este o temă care, asociată prin convenție unei idei sau unui personaj, permite muzicii, prin modul în care este utilizată sau eventual variată, nu numai de a evoca prezența acestei idei sau acestui personaj, ci de a sugera transformările sau de a revela gândurile interioare ale actorilor, pentru a servi drept bază, în maniera unei teme simfonice, la arhitectura unei scene muzicale.”¹³⁸

În altă parte se insistă și mai mult cu explicațiile: „Fiecare personaj – în diferitele aspecte ale poveștii sau personalității sale -, fiecare sentiment, obiect, situație se văd legate de o temă, uneori redusă la câteva sunete, sau de un acord, chiar o tonalitate sau o structură ritmică. Fiecare motiv este susceptibil de a fi alterat, ranversat, putând suporta atâtea modificări câte vor fi necesare pentru a traduce muzical evoluția unui gând. Nu este vorba despre o *carte de vizită* sau despre un comentariu pleonastic; ci mai degrabă despre un limbaj paralel.”¹³⁹

Deseori, leitmotivul traduce muzical transformările care survin în spiritul eroilor dramei fapt care i-a determinat pe unii muzicologi să vorbească de construirea unui limbaj paralel. Prin leitmotiv, atenția spectatorului este fixată pe derularea faptelor de conștiință ale eroilor și nu pe acțiunile exterioare pe care aceștia le săvârșesc în cadrul dramei, acțiuni care pot să coincidă sau nu cu trăirile interioare specificate.

6. *Leitmotivul la Debussy*

Influența pe care Wagner a exercitat-o asupra lui Debussy se întrevade și în faptul că Debussy întrebuințează în cadrul operei sale leitmotive. Este adevărat că acestea nu mai au pregnanța pe care o aveau în operele lui Wagner, Pierre Boulez afirmând despre ele că „este vorba mai degrabă de arabescuri legate de personajele însele, doar cu variațiuni decorative și care nu irigă opera în totalitate.”¹⁴⁰ Este felul lui Debussy, chiar dacă el nu a confirmat-o vreodată,

¹³⁸ Antoine Goléa; Marc Vignal, *op. cit.*, p. 445.

¹³⁹ idem, p. 512.

¹⁴⁰ apud Antoine Goléa; Marc Vignal, *op. cit.*, p. 135.

de a recunoaște utilitatea întrebuirii unui astfel de principiu asupra căruia tot el atrage atenția în privința aplicării abuzive din partea lui Wagner în ultimele opere din *Inelul nibelungului*. Caracterul previzibil al operelor wagneriene va instaura fenomenul de degenerescență stilistică ca urmare a exagerării unui procedeu cu repercusiuni *nocive* asupra auditoriului.

Reacția lui Debussy după prima prezentare în public a operei *Pelléas și Mélisande* a fost cât se poate de elocventă, publicând un articol în foiletonul muzical *Gil Blas* din Paris în care afirma cu înconfundabilul său umor negru următoarele: „Este greu să-ți imaginezi condiția în care cel mai puternic creier poate fi răscolit la auzul întregului *Inel*: el devine bântuit de un cadril de leit-motive în care *Chemarea cornului lui Siegfried* dansează pe tema *Lancea lui Wotan*, în timp ce tema *Cursa* încurajează în mod ciudat *Cavalerul singuratic*. Oh! Ce intolerabile aceste coifuiri, personaje dezbrăcate de caracter devin în a patra seară. Ele nu apar niciodată fără a fi escortate de înconfundabilul leitmotiv. Câteodată ele chiar îl cântă – sugerând o regiune lunatică în care, în timp ce țin în mână cartea de vizită, ți-ar putea cânta textul din aceasta.”¹⁴¹ Atitudinea lui sardonică este întrucâtva justificată de starea de iritație pe care Debussy o trăia după scandalul prezentării operei sale, de reacția ostilă cu care unii critici au comentat opera sa.

Deși Debussy, așa cum spuneam mai devreme, se declară împotriva utilizării leitmotivelor, adevărul este că el le întrebuințează în opera *Pelléas și Mélisande*, le folosește din plin și sistematic. Personajele sale nu le cântă, așa cum se întâmplă la Wagner, însă prezența lor este anunțată de orchestră, fie înainte de a apare pe scenă, fie chiar în momentul apariției lor sau chiar după.

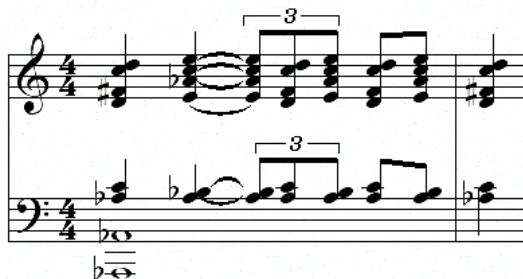
Nu ne propunem să realizăm un catalog al tuturor leitmotivelor întrebuințate de Debussy, ci doar o trecere în revistă a celor mai importante dintre ele, a acelor care se impun mai des în cadrul tramei sonore și care au un rol sporit în constituirea ei. Încă de la începutul operei se impun două leitmotive, primul denumit de Maurice Emmanuel „al timpurilor de demult”¹⁴², a cărui pondere este mai mică, și care va fi utilizat în manieră inversată de Béla Bartók în opera lui *Castelul prințului Barbă Albastră*,

¹⁴¹ apud M. D. Calvocoressi, *Debussy and the leitmotif*, The Musical Times – August, 1925. „It is hard to imagine the condition in which the strongest brain may be thrown by a hearing of the hole *Ring*: it becomes haunted by a quadrile of leitmotives in which *Siegfried's horn-call* dances with the themes of *Wotan's spear*, while the theme of the *Curse* indulges in a weird *cavalier seul*. Oh! How intolerable those helmeted, skin-clad characters become on the fourth evening! They never appear except escorted by their confounded leitmotif. Sometimes they even sing it – it suggests a mild lunatic who, while handing you his visiting-card, would sing to you the next thereof!”

¹⁴² apud Constantin Bugeanu, *op. cit.*, p. 130.



urmat imediat de *leitmotivul* lui *Golaud* pe care îl redăm mai jos:



Cel de-al doilea leitmotiv este lipsit de pregnanță melodică, o bicordie de altfel a cărei monotonie repetitivă este depășită de elementul ritmic și armonic, fiind subordonat acestor două componente. Dintre acestea, armonia este cea care reține în primul rând atenția prin înlănțuirea a două structuri sonore care se pliază pe gama hexatonală, constituind un prim moment de culoare locală cu valoare simbolică. Pendularea omofonă a celor două acorduri instaurează un climat de incertitudine tonală, incertitudine care coboară din planul conștiinței lui Golaud. Este o conștiință care trădează neliniște și tensiune existențială, care este brăzdată de incertitudine caracterială.

Leitmotivul descrie chiar frământările interioare, frământările psihologice ale personajului. Corneliu Cezar intuiește o astfel de corelație între intervalele muzicale și conținutul expresiv al lor, fapt care ne determină să extindem acest tip de interpretare în descifrarea profilului psihologic al personajelor sau a sensului acțiunilor, așa cum sunt ele întrezărite de Debussy însuși.

Interesantă este destăinuirea pe care ne-o face tot Corneliu Cezar în tratatul său de *Sonologie* în care ne vorbește de semnificația gamei prin tonuri, a acordului major de cvintă mărită sau a cvartei mărite strâns legată de impresia de libertate, dilatare, expansiune și de faptul că „toate semnificațiile analogice sunt nu numai echivalente, ci concomitent complementare, ambivalente și

polar opuse”¹⁴³, semnificații de care Debussy se pare că era conștient. Sensul lor, care s-ar regăsi în astrogramele unor criminali celebri, ne determină să credem că toate aceste structuri melodice și armonice, corelate personajului Golaud, insinuează încă de la început caracterul malefic al acestuia, al cărui instinct criminal avea să răbufnească către final, în scena trei din actul patru. Astfel, Debussy ne înștiințează prin caracterul leitmotivului că acel *diabolus in musica* conturează *diabolus in opera*, personajul fiind definit încă de la început nu prin acțiunile faptelor sale ci printr-o ideogramă muzicală. Golaud pare inițial salvatorul Mélisandei pentru ca în final, comportamentul lui să determine moartea ei. Imaginea inițială a lui Golaud construiește o relație polară cu *leitmotivul lui Golaud*, dar și cu imaginea finală despre acesta, imagine care este detronată treptat de cursul evenimential al operei.

Despre gama hexatonică, Constantin Bugeanu afirmă că ea apare de obicei legată de Golaud, fără să-și mențină întotdeauna legătura cu tema lui. Mai mult, Christiane Spieth-Weissenbacher o investește cu funcție simbolică ce semnifică „supărarea soțului orbit de gelozie”¹⁴⁴, deși ea nu apare decât rareori în contextul manifestării unei astfel de stări emotive. Mai degrabă se poate vorbi de carența caracterială a unui personaj ce manifestă înclinație către gelozie.

Structuri care încorporează *gama hexatonică* sunt legate și de ilustrarea anumitor situații marcate de o anumită tensiune emotivă care nu este neapărat gelozia. Acestea însoțesc și alte reacții afective precum teama, incertitudinea, sentimentul de insecuritate sau de nesiguranță (intrarea Mélisandei în grota întunecată, ieșirea lui Pélleas din cavernele castelului, neliștea lui Yniold etc).

Leitmotivul lui Golaud re apare în mai multe ipostaze pe parcursul întregii opere, preluat identic, transpus pe alte structuri sonore sau în alte registre, prin reducerea sau creșterea densității sonore, prin păstrarea ritmului în noi contexte melodice sau armonice, alimentând nașterea unor leitmotive noi sau împletindu-se cu alte leitmotive în mod treptat, alternativ sau paralel, deseori regăsindu-se contrapunctat cu *leitmotivul Mélisandei*, pe care îl întregește și-l completează ritmic sau armonic. *Leitmotivul Mélisandei*:



¹⁴³ Corneliu Cezar, *Tratat de Sonologie – Spre o hermeneutică a muzicii*, Ed. Anastasia, București, 2003, p. 254.

¹⁴⁴ Christiane Spieth-Weissenbacher, *op. cit.*, p. 91.

cunoaște cea mai largă întrebuințare în cadrul operei datorită virtualităților lui melodice, ritmice sau armonice. Astfel, el este predispus unor dezvoltări mai ample, suferind augmentări sau diminuări ritmice, recurențe sau pasaje în oglindă, transpus pe nenumărate trepte care determină o tratare aproape ciclică, însoțit de acompaniament acordic sau figurat, cu broderii sau note de pasaj care întregesc aspectul său de arabesc, de liant care sudează la nivel de microstructură diverse entități formale, cu reluarea lui mai mult sau mai puțin pasională, care se combină nu numai cu *leitmotivul lui Golaud* ci și cu alte leitmotive, cum ar fi cel al lui Pelléas. *Leitmotivul Mélisandei* rămâne probabil unul dintre cele mai întrebuințate leitmotive din cadrul întregii opere.

Secunda mare care-l compune se asociază cu o terță mică (enarmonică cu secunda mărită care este prezentă în textul melodic) fapt care reclamă, parafrazându-l pe Cezar Corneliu, feminitate și intimitate, puritate și pudoare, subconștient, dificultate, interioritate și tristețe. În fond, leitmotivul descrie profilul unui arc muzical ale cărui extremități sunt susținute de două sunete de aceeași înălțime, în valori de doime, astfel că el aduce și o simetrie frântă de prezența celor două optimi. Este eterna reîntoarcere la sine, revenirea la matcă și posibilitatea unui nou început.

Interesant este faptul că *leitmotivul Mélisandei* se înrudește mai mult cu *leitmotivul lui Pelléas* decât cu cel al lui Golaud prin faptul că debutează cu aceeași valoare de doime și același mers de secundă ascendentă de pătrime care este urmată de un salt de terță mare însă în sens contrar. El este construit pe o intervalică din ce în ce mai extinsă cu mers melodic frânt și stagnare pe aceeași valoare de doime însă cu o treaptă mai jos față de nota de debut. Cvarta perfectă prezentă în ambele sensuri la finalul leitmotivului impune ambitusul acestuia și sonoritatea specifică ei:



Secunda mare prezentă la ambele leitmotive în sens ascendent, terță mică și mare care instituie o relație complementară cu semnificații polare opuse (mic-mare; ascendent-descendent), debutul și finalul pe aceeași valori sunt caracteristici care le înrudesce la nivel intim, morfologic. Ele impun o sonoritate de duiosie și blândețe pasională, de melancolie activă și nu pasivă, de atracție și sensibilitate, de comuniune firească lipsită de orice crispă ritmică sau armonică. Ca întindere, *leitmotivul lui Pelléas* depășește doar cu o pătrime *leitmotivul Mélisandei*, și atunci când sunt transpuse pe aceeași treaptă ele se

completează din punct de vedere armonic pe o relație de sorginte modală care antrenează un acord minor și altul major în relație de secundă mare descendentă și cu revenire în sens ascendent la cel minor (I-VII-I):



Spre deosebire de această conjunctură, împletirea *leitmotivului Isoldei* și *al lui Tristan* din opera wagneriană cu același nume, cu cromatismul lor convergent, traduce o stare de atracție pasională nefirească, maladivă, prin prelungirea unor disonanțe a căror rezolvare mereu amânată denunță motoarele dorinței care-i poartă pe cei doi eroi, confirmând în plan muzical unul din postulatele filosofiei orientale conform căruia dorința este cea care naște suferință.

În afară de leitmotivul prezentat până acum se regăsesc cu o anumită constanță și alte leitmotive care particularizează muzical anumite scene din cadrul operei, fără să fie legate indisolubil de acestea. Iată bunăoară *leitmotivul amenințării* a cărei componentă armonică amintește de anumite leitmotive wagneriene din *Inelul nibelungului* sau din *Tristan și Isolde*:



sau alte leitmotive precum cel *al înțelepciunii* prezentat sub forma unui arpeggiu frânt sau a unui fulger care provoacă în plan spiritual o lumină lăuntrică. Este un leitmotiv asociat deseori și cu Arkel, figura emblematică a unui arhonte care știe întotdeauna să medieze și să atenueze conflicte umane.



Întă-l și pe cel al minunatului păr al Mélisandei, variantă a leitmotivului Mélisandei prin diminuarea, recurența și deformarea ritmică a acestuia,



sau pe cel care evocă f  nt  na,



a căror componență este una predominant melodică, îndeplinind atribuțiile unor arabescuri care ornează întregul edificiu al operei.

Constantin Bugeanu, în admirabila analiză de forme pe care o face operei *Pelléas și Mélisande*, identifică mai multe leitmotive dintre care amintim și pe cel al coroanei, al inelului lui Golaud, al pașilor lui Golaud, al căderii, al mării, al clarului de lună, al   nfometașilor, al subteranelor, al lui Yniold, al suspiciunii lui Golaud, al solitudinii, al plecării, al dragostei nemărturisite, al morșii, al extazului, al iubirii.

Toate acestea vor determina o scriitură de o complexitate organică, în care variații tipice de tip omofon se întrepătrund cu utilizarea unor procedee de factură polifonică pentru a da la iveală una dintre cele mai admirabile creații ale secolului al XX-lea, opera *Pelléas și Mélisande*, operă care alături de *Wozzeck* de Alban Berg și *Oedip* de George Enescu constituie în accepțiunea lui Vasile Iliuț o mare culme a teatrului liric contemporan.

Capitolul VIII

parsifalul lui Claude Debussy- *Martiriul Sfântului Sebastian* (1911)

Debussy n-a aparținut unui cult anume și nici n-a manifestat vreo preferință religioasă. În romanul *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco, autorul îi atribuie lui Debussy legături secrete cu mișcarea rosicrucienilor și se pare că așa a și fost. Gustave Moreau, Stravinski, Georges Rouault și Erik Satie sunt alți ariști celebri care ar fi colaborat cu anumite organizații de orientare gnostică. Cu toate acestea putem afirma totuși că elanul existențial al lui Debussy era îndreptat către natură și către artă. Aceste două realități conturau plenar existența lui. Altceva în afara lor nu era, astfel că, fuga de sine și seducția naturii și artei îi dădeau iluzia propriei sale interiorități. Spiritul lui, asemenea unei feline, era atent la fiecare bucurie pe care i-o prilejuia contactul cu realitatea. Această ieșire din sine l-a risipit în infinitele nuanțe gustate, seducția simțurilor i-a stimulat spiritul să se manifeste în plan creator, sufletul lui s-a înfiorat la cea mai discretă atingere pe care o primea de la lume.

Preocuparea lui Debussy pentru religie s-a manifestat în arta sa mai degrabă sub forma unui sincretism religios. Atenția lui s-a îndreptat către antichitate, către spiritualitatea orientală sau către creștinism. Atunci când compune *Preludiu la după-amiaza unui faun* sau *Epigrafele antice*, baletul *Khamma* (atât de asemănătoare ca idee cu *Ritualul primăverii* de Stravinski) sau *Martiriul Sfântului Sebastian*, el are în vedere formele în care poate ipostazia misterul religios.

Compunând *Martiriul Sfântului Sebastian*, Debussy va scrie cea de-a doua piesă ca importanță, după *Pelléas și Mélisande*, pentru creația scenică. Serghei Diaghilev, directorul baletelor ruse care inițiasă împreună cu trupa lui o serie de stagii la Paris, avea să intermedieze legătura dintre Claude Debussy și Gabriele d'Annunzio, propunându-le să colaboreze la o lucrare pe tema acestui sacrificiu. D'Annunzio avea scrisă deja lucrarea. Se pare că vederea unui pin rănit care sângera rășină și prezența hieratică a Idei Rubinstein, una dintre dansatoarele trupei de balet, aveau să-l impulsioneze pe poet în conceperea și finalizarea misterului său. Rolul Sfântului Sebastian avea să fie dedicat ei. Debussy va compune muzica în trei luni deși afirmase că i-ar fi trebuit o perioadă mult mai amplă pentru reculegere. În sfârșit, pe 21 mai 1911,

misterul ar fi trebuit să fie reprezentat la teatrul Châtelet, deși plana o atmosferă de incertă ostilitate datorită deciziei arhiepiscopului de Paris care interzisese piesa, scandalizat de faptul că rolul unui martir creștin fusese atribuit unei femei. La aceasta avea să se adauge starea de doliu național decretată în aceeași zi ca urmare a decesului ministrului de război, motiv pentru care reprezentarea piesei avea să fie amânată pentru a doua zi.

Putem noi face prezentarea unei lucrări care se întinde pe durata a cinci ore și care cuprinde în varianta originală a versiunii literare aproximativ patru mii de versuri? Claude Debussy și Gabriel d'Annunzio cu siguranță au crezut că da, și în 1911, în Paris, ei au prezentat chintesența versiunii franceze, combinând orchestra și muzica vocală, actul narator, mima și dansul. Deși proiectul a fost grăbit, compozitorul nu a fost nemulțumit de rezultat. Cu două săptămâni înainte de premieră lucrarea lui d'Annunzio fusese interzisă și de Vatican. Arhiepiscopul Parisului se făcuse vocea Vaticanului interzicând catolicilor să meargă la spectacol și amenințând cu excomunicarea pe toți credincioșii care ar fi îndrăznit să aplaude. Debussy a declarat: *vă asigur că am scris muzica ca și cum ar fi fost comandată de biserică*. Oricum, criticii n-au fost nici ei binevoitori cu această lucrare ce părea destinată eșecului încă de la început, și nici reprezentări ulterioare ale ei nu vor avea parte de un succes binemeritat.

1. Legenda *Misterului*

Istoria martiriului Sfântului Sebastian este, ca și celelalte povești ale martirilor din creștinismul timpuriu, intrată în legendă. Împăratul Dioclețian conducea Roma în secolul al IV-lea. Sebastian, așa cum spune povestea, era un tânăr atât de frumos încât împăratul roman s-a îndrăgostit de el. Dar Sebastian, convertit la noua credință creștină, a respins avansurile lui Dioclețian și a fost, la ordinele împăratului, legat de un copac și ucis cu săgeți. Sebastian a fost canonizat și comemorat în ziua de 20 ianuarie pentru sfințenia morții sale.

Se spune că Sebastian era un cavaler da vază, arcaș în oastea împăratului Dioclețian și totodată favorit al acestuia datorită frumuseții fizice deosebite. Convertindu-se la creștinism, el va ajuta de multe ori pe frații săi în credință care erau închiși sau conduși la supliciu. Mai mult chiar, s-a silit să atragă la credința creștină pe mulți dintre soldați și prizonieri. Însuși guvernatorul Romei și fiul său Tiburțiu, convertiți de Sebastian, ar fi murit cu moarte de martiri. Aflând de toate acestea, Dioclețian (ultimul dintre împărații romani care va prigoni creștinismul, a cărui prezență istorică se pare că este profețită și de *Apocalipsa* lui Ioan sub forma fiarei ce va veni) va dispune să fie

adus în fața lui poruncind celui mai iubit dintre centurionii săi să adopte cultul lui Apollo. Renegând, împăratul, mirat, va face apel la vechea prietenie: *Cum? Ți-am deschis larg poarta palatului și ți-am pregătit calea pentru o carieră strălucită, iar tu unelteai împotriva mea.* Trecând repede la amenințări, împăratul Dioclețian îl obligă la supliciu pentru a se lepăda de credința creștină. Sebastian va dansa pe cărbunii aprinși care se vor transforma într-o grădină de crini ce simbolizează nevinovăția lui. Speriat, Dioclețian va da comanda să-l lege de trunchiul unui copac unde va fi ciuruit cu săgeți de proprii lui soldați, „în timp ce în suflet și în spirit Sebastian atinge luminile paradisului.”¹⁴⁵ O legendă spune că el ar fi supraviețuit primului martiriu, fiind îngrijit de o femeie creștină din Roma. După vindecarea rănilor, Sebastian s-a prezentat din nou autorităților păgâne care l-au osândit la moarte și l-au executat.

Picturile care se referă la eveniment sunt numeroase, dar în ceea ce privește artistul, timpul sau locul în care el a lucrat, ele toate combină elementele unei scene oribile (un tânăr bărbat aproape gol, legat de un copac și cu o mulțime de săgeți înfipite în el) alături de frumusețea bărbatului însuși. Circumstanțele crimei, mixtura între înalta credință și pasiunea oarbă, acestea sunt elementele pe care scriitorii zilelor noastre le-ar urmări cu aviditate. Vincenzo Foppa cu *Martiriul Sfântului Sebastian*, Libérale da Verona cu *Martiriul Sfântului Sebastian*, Perugino cu *Madona cu Pruncul și sfântul*, Giovanni Bellini cu *Alegoria sacră*, Gerrit van Honthorst cu *Sfântul Sebastian*, Georges de La Tour cu *Sfântul Sebastian îngrijit de Irina*, Pierre Puget cu *Sfântul Sebastian*, Jusepe de Ribera cu *Sfântul Sebastian*, sunt numai câteva nume de pictori care au fost fascinați de acest subiect.

2. Misticism și vizionarism la Claude Debussy

Arta oferă omului posibilitatea binelui, moralitatea subsumată ideii de frumos; arta exprimă deziluzia lui, tensiunea dintre real și ideal, dar în același timp speranța că frumusețea îl poate mântui. Caracterul ei salvific își găsește finalitate în stările sufletești pe care le provoacă, stări polarizate în jurul ideii că omul își poate depăși condiția, că el se poate desprinde de sub imperiul necesității pentru a avea acces la libertatea și fericirea deplină. Frumosul promovat de artă nu înseamnă doar formalism, el își extrage substanța din viață rezonând și contribuind în același timp la trezirea - fiindu-ne îngăduit să întrebuițăm o expresie a lui Rudolf Otto - *sentimentului numinos*. Sentimentul sublimului strivește și în același timp înalță, el, așa cum îl definea pentru prima

¹⁴⁵ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 122.

dată Longinus, „înalță sufletul în regiuni supreme și face să se nască în noi o stare admirabilă de uimire.”¹⁴⁶ Departe de intenția a metaforiza, să ne amintim de Bach compunând *Patimirile* sale, de Beethoven cu oratoriul *Cristos pe muntele măslinilor*, de Wagner cu al lui *Parsifal*, de Schönberg atunci când scrie *Moise și Aron*, și, cu atât mai mult, de Debussy, care a plâns la magia dramei sale atunci când această lucrare se afla în repetiții pe scena teatrului Châtelet. Astfel că, arta nu numai că mărturisește despre frumos, ci în același timp preschimbă sufletul muzicalizând sentimentele, ea înalță sufletul către virtute. Trăirile estetice nu dezbină ci, dimpotrivă, ele cheamă la unitate ființa umană. Este o unitate instabilă și extrem de firavă, suficientă ca să lase în sufletul omului nostalgia paradisului. Arta nu-l mântuiește pe om însă ea poate să aline dorul omului pentru perfecțiune, pentru absolut.

Mai mult, arta întrezărește o frumusețe de dincolo, o frumusețe care scapă oricărei determinări cauzale sau conceptuale, înfățișând-o acestei lumi. Dar în același timp, ea eternizează vremelnicul, ea poetizează aspectele prozaice ale vieții instaurând sub carapacea profanului sentimentul sacralului. De aceea, arta cheamă la înnoire lăsând în mod tainic în culcușul sufletului ideea de desăvârșire.

În religie, omul se desăvârșește prin slujirea aproapelui și atunci când el își jertfește viața pentru acesta sau pentru credința creștină, măreția actului său naște nu numai Biserica după cum spunea Tertullian, ci are repercusiuni asupra culturii unui popor. Debussy însuși afirma într-un articol despre Wagner scris în 1903 că „jertfa de sine este totuși una dintre cele mai frumoase virtuți creștine”¹⁴⁷, prefigurând în felul acesta preferința lui pentru un astfel de subiect. În fond, frumosul se împletește aici cu ideea de virtute și moralitate, Debussy reînviind unul dintre cele mai străvechi concepte ale filosofiei grecești, *kalokagathia*. Arta nu trebuie să aducă prejudicii spiritului, pare să afirme Debussy, ea trebuie să înnobileze firea lui, să impulsioneze elanul său către aflarea fericirii. Ca o contradicție a constituției sale artistice, este interesant de remarcat faptul că a încurajat experiențele muzicale pe care le desfășura Edgar Varèse, experimente care, așa cum se va vedea mai târziu, vor distruge misterul artei.

Menirea artei este să întrupeze misterul și esența vieții. Misterul intermediază între artă și realitate, el devine puntea care determină instalarea privitorului în fluxul de imagini pe care conștiința lui le selectează de la realitate în miile de experiențe anterioare creând în felul acesta fondul apercptiv al acestuia, care se asociază printr-un mecanism imanent și obscur, asemenea unei mașinării a cărei finalitate funciară scapă analizei imediate.

¹⁴⁶ apud *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972, p. 340.

¹⁴⁷ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 108.

Artistul își ascute simțurile descoperind noi receptacole, noi canale prin care el să poată avea acces la misterul vieții. Sensibilitatea lui este acutizată, dominată de impulsuri febrile și inconștiente, focul său interior se aseamănă rugului care nu se mistuie niciodată. În felul acesta, el are iluzia eternității, intră în posesia supraindividului, a ceea ce este supranatural transformându-l în natural. În fața sufletelor scrobite el se simte stingher. De aceea, idealul lui de libertate artistică îl impune nu prin exercitarea facultății volitive, el nu constrânge prin forță fizică. Forța lui uzează de arsenalul rațiunii și al sensibilității. El se impune doborând bariere interioare.

Misterul contemplat nu provine din viziunea divinității. Este, mai degrabă, un mister al simțurilor. Lumea este filtrată și subordonată simțurilor. Impresionismul vorbește de o realitate a simțurilor care o precede pe cea a lumii înconjurătoare. Este o lume mai mult simțită decât contemplată, în care beția simțurilor își revendică pretenția de drog permis. Misterul artei impresioniste și simboliste se aseamănă unui vis de o înfinită frumusețe care construiește o punte a imaginarului peste o mare de lumină și tăcere.

Subiectul religios l-a atras pe Debussy în măsura în care el corespundea estetismului său cvasireligios. Nu religiozitatea îl atrăgea pe Debussy la acest subiect, cum de altfel nici pe d'Annunzio, ci aura de mister și de exotism pe care o degajă o astfel de tematică. Este aceeași fascinație pe care o încearcă un neofit atunci când se apropie de tainele cabalei sau ereziei gnostice, fără ca el să fie încă trăitor și cunoscător al acelor precepte în care crede că stă ascunsă înțelepciunea lumii. Debussy vrea să creadă în misterul și paradoxul creștinismului, preferând arta (ca intermediar pentru inițierea sa) oricărui cult sau sistem de reguli morale. Debussy se apropie de domeniul credinței cu îndoiala metodică ce-l caracterizează pe omul modern, care știe că știința nu poate oferi răspunsuri tuturor problemelor pe care sufletul le ridică și care întrezărește în credință un posibil răspuns. El preferă sinceritatea, prefăcătoriei; pasiunea, aridității sufletești; înțelepciunea credinței, obscurantismului naiv. „Nu-i evident ca un om care vede misterul în toate lucrurile să fie necesar atras de un subiect religios? Când Sfântul se înalță către Paradis, cred că am reușit să exprimăm toate sentimentele pe care le trezeau în mine ideea înălțării. Am reușit? Asta nu mă privește. Nu mai avem credința naivă de altă dată. Credința pe care o exprimă muzica mea este ea ortodoxă sau nu? Nu pot să o spun. Este credința mea personală care cântă cu toată sinceritatea.”¹⁴⁸

După cum mărturisește Marguerite Long, Debussy a lucrat la acest mister *într-o adevărată stare de exaltare*, (stare care l-a răpit și pe d'Annunzio) identificându-se cu sfântul său atât de mult încât, puțin a lipsit ca Debussy însuși să fie pătruns de credință. Atât de mult se aseamănă sfântul lui

¹⁴⁸ apud Marguerite Long, *op. cit.*, p. 129, preluat din *Comoedia*, 18 mai 1911.

d'Annunzio cu emblematicele chipuri ale pictorului Dante Gabriel Rosetti, radiind mister, senzualitate și misticism! Și mai mult, acest chip se regăsește în viziunile lui Gustave Moreau, fascinând prin exotism și opulență orientală, sau în picturile lui Odilon Redon și James Whistler prin aura lor hieratică. Și oare nu răzbate din acest *Mister* fervoarea religioasă care-l contaminase pe poetul Paul Claudel?

Ce a rezultat? A rezultat un poem lung a cărui reprezentare durează mai mult de patru ore, în care scenele muzicale se întind pe durata unei ore conturând, așa cum afirma Émile Vuillermoz, „un lung farmec, o imensă incantație, o vrăjitorie realizată cu cuvinte rare, ritmuri ciudate, sonorități halucinante”¹⁴⁹, „o emoționantă sinteză de mituri și de simboluri păgâne și creștine, o senzuală echivocitate între Isus și Adonis, un extaz mistic ce frizează erezia și manifestările pure ale tandreței evanghelice ca în cântecul *Vocilor celeste* sau în episodul *Bunul Păstor* ce compun o atmosferă stranie care ne revelează o față necunoscută a geniului său.”¹⁵⁰ Astfel, Debussy se atașează de acest poem nu numai prin tematică, ci și prin predilecția lui pentru simbolismul de tip magico-religios și mai ales pentru simbolismul manifestat de activitatea subconștientă a omului. În fond, una dintre facultățile principale ale omului este aceea de a simboliza. Sfera de semnificație a simbolurilor se află undeva la granița dintre convențional și contingent, prin urmare, a recurge la o interpretare a lor prin prisma programatismului *sui-generis* pe care Debussy îl utilizează la multe dintre lucrările sale, nu ni se pare un fapt lipsit de importanță. Debussy îmbrățișează mixtura de simboluri creștine (crinul, fecioara, crucea largă și profundă, arborele vieții, cerul indulgent, rănilor, săgeata, miliția ardentă) și simboluri profane (ramura de măslin, rândunica, focul, erosul, torța, fereastra) - fără ca demarcația să fie strictă, unele dintre ele găsindu-se în ambele contexte - fascinat fiind de potențialul poetic pe care acestea îl ascund și care îi fusese dezvăluit de dramaturgul d'Annunzio.

Lucrarea *Martiriul Sfântului Sebastian* debutează cu *Preludiul la Curtea crinilor*, o amplă frescă ce desfășoară sonorități maiestuoase și calme expuse de suflători la unison, cel mult la octavă, amintind de polifonia în panglică specifică primelor cântări creștine, la care se adaugă, prin intervenții pasagere, cordarii, cele două harpe și alămurile, reprezentate de corni, cornul englez și trompete, completând o atmosferă exotică, nu numai prin combinațiile timbrale întrebuintate ci și prin melodismul dominat de structuri pentatonice și armonia a cărei densitate variabilă atinge un punct culminant înainte de

¹⁴⁹ idem, p. 126 – 127.

¹⁵⁰ Émile Vuillermoz, *op. cit.*, *Istoria muzicii*, p. 358.

„Une troublante synthèse de mythe et de symboles païens et chrétiens, une sensuelle équivoque établie entre Jésus et Adonis, une extase mystique frôlant l'érésie et de pures effusions de tendresse évangélique comme le chant de la *Vox coelestis* ou l'épisode du Bon Pasteur y composent une atmosphère étrange qui nous révèle une face inconnue de son génie.”

intervenția naratorului care anunță în felul acesta cadrul temporal și spațial unde se desfășoară acțiunea: *grădina prefectului, Roma, 380*.

Sebastian asistă la mărturia de credință a celor doi frați gemeni, Mark și Marcellian, dispuși să se sacrifice pentru aceasta, Sebastian însuși cu chipul transfigurat invocând un semn de la Dumnezeu, săgeata trasă spre cer care nu s-a mai întors. D'Annunzio împletește drama lui Sebastian cu cea a martirilor Mark și Marcellian, doi frați care, așa cum ne înștiințează *Martirologiul Roman*, au fost reținuți de judecătorul Fabian în timpul persecuțiilor lui Dioclețian, legați de un stâlp și străpunși în picioare cu cuie ascuțite. Deoarece nu au încetat să laude pe Cristos, au fost străpunși cu sulite dintr-o parte în alta, și, îmbrăcați în slava muceniciei, au intrat în împărăția cerească. Sebastian era creștin însă exemplul celor doi frați va marca definitiv propriul său destin.

Intervențiile naratorului (care își va asuma și rolul Cezarului) și ale lui Sebastian constau într-un ton declamat a cărui expresie fluctuează în funcție de evoluția acțiunii. Doar cei doi frați gemeni diafonizează, iar corul de arcași survine cu repetiții melodice în timp ce orchestra contribuie la unificarea acțiunii interludiind sau comentând asemenea unui personaj principal prin efecte tehnice sau expresive specifice, înscriind formule melodice mozaicate a căror textură variază policrom într-o devenire continuă. Apogeul are loc în final prin viziunea corului de serafimi, orchestra amplificând cu maxim de resurse acest efect. Timpanul, clopotele și alămurile contribuie la crearea unei revelații în care *tot cerul cântă*.

Al doilea act, *Camera magică*, corespunde momentului de ispită al lui Sebastian când, aflat în fața porților care ascund toți idolii Romei și zodiiacele universului, este fermecat de vocea cristalină a fecioarei Erigone pe care o înlătură invocând un semn vizibil din partea cerului. Viziunea muzicală a lui Debussy este una cinematografică. El construiește prin intermediul clișeele tematice ambianța decorativă a camerei. Sonoritățile tremolate asemenea unei pedale de tip ostinat, infiltrarea modurilor cromatice sau a hexatoniei în sens descendent parcurgând patru octave și întregul evantai orchestral, coloritul extrem de divers a cărei densitate este fluctuantă, determină o invazie a teatralității scenice, în care sunetele se transformă în imagini, imagini care trimit mai întâi la senzații și emoții, și abia apoi la acțiune.

Întâlnind-o pe Erigone, Sebastian este sedus de duioșia infinită a acestui glas care expune o melopee pe structuri pentatonice, fapt care amplifică efectul exotic al scenei. Amestecului de mister, de ocultism pe care îl degajă această cameră i se adaugă tentația disimulată a erotismului, mascat de vocea senzuală a preotesei al cărei farmec sporește prin intervențiile flautului sau piculinei. Și în *Ispitirea Sfântului Anton* de Gustave Flaubert sau în *Thais* de Anatol France, eroul trece prin momente de cumpănă sufletească în care îi sunt puse la încercare virtuțile morale. Sebastian nu ezită și cu toată dragostea, cu

toată forța și fervoarea credinței sale se roagă pentru un nou semn care să-l sprijine în îndeplinirea misiunii divine. Este un semn care nu întârzie să apară căci, o nouă voce (simbol al Fecioarei Maria) eliberată de orice rostire pătimasă îi prefigurează apropiata agonie într-o formă poetică de neuitat: *Il éclaire de sa figure / Ma tristesse et la nuit d'été*. Melodia se deapănă într-un registru din extremul acut sugerând în felul acesta înălțimile abisale din care ea coboară, în timp ce orchestra abia își face simțită prezența înnobilând firul melodic cu armonii diafane ce amintesc de țesătura eterofonică.

Al treilea act se numește *Conciliul dumnezeilor falși*. Conciliul sau sinodul reprezenta în cadrul bisericii o reuniune compusă din majoritatea episcopilor convocată de împărat sau de papă pentru a discuta și stabili orientări sau a lua hotărâri în probleme importante în ceea ce privește dogma cât și chestiuni legate de ordine interioară și practică religioasă. În anul 325 avusese loc conciliul de la Niceea și la un an după petrecerea martiriului lui Sebastian, biserica primară va convoca un alt conciliu la Constantinopol. Transferul acestui termen în perimetrul legislației și politicii romane poate părea un pic forțat. Împăratul convoacă această adunare înconjurându-se de toți astrologii, înțelepții și slujitorii din temple, împreună cu el tronând și totemul fiecărei zeități din întregul imperiu, ca simbol al propriei sale autorități printre zei și oameni. Orchestra se rezumă doar la trompete ce intonează, de cele mai multe ori monodic, o melodie maiestuoasă însoțită de ritmul timpanilor, amintind de acele *euphemia* ce făceau parte din ceremonialul curții din acea perioadă. Debussy exploatează aici și acel stil de cântare antifonic specific acelor vremuri, ca o modalitate de a completa sărăcia armonică.

Împăratul convoacă acest conciliu cu intenția de a preaslăvi frumusețea trupească a lui Sebastian, de a-l declara zeu și de a-i alege un chip sub care să fie adorat. Sebastian refuză amintind că el cunoaște botezul adevărat, botezul care aduce viața duhovnicească sub legea lui Cristos, singurul rege al universului. Această afirmație îl înfurie pe Cezar, el însuși recunoscând ca autoritate deplină peste zei pe Apollo, cel care luminează întreaga lume din carul de foc. Declarației inspirate a lui Sebastian, Cezar îi opune un imn care slăvește atotputernicia zeului său. Slujitorii lui Apollo încep să ridice un cântec de slavă domnului din Delos și Sminthe într-o execuție vocală monodică, o scurtă invocație însoțită de acompaniamentul acordic al harpei căreia i se adaugă discret și intervenția corzilor completând o armonie plagală, totul evoluând către un punct culminant care este întrerupt de strigătul lui Sebastian.

Tăcerea pe care o impune Sebastian este determinată și de mărturisirea de credință pe care o face acesta, pe de o parte denigrându-l pe Apollo pe care-l numește *demon mort* căruia nu-i recunoaște nici o autoritate, pe de altă parte el însuși declarându-se creștin, supus celui care este stăpân peste viață și moarte, Cristos. Este unul dintre cele mai tensionate momente în care împăratul face

mărturisiri contradictorii. El cere condamnarea la moarte a lui Sebastian dar în același timp este subjugat de frumusețea chipului său astfel că, încoronarea promisă lui riscă să se transforme într-o crimă. Pasiunea lui pentru Sebastian îl determină să-i ceară a-i cânta, dorința lui lovindu-se de un nou refuz și de o reînnoită mărturisire de credință. Sebastian îi cere împăratului să asculte melodia crucificatului, tânărul prinț al estului, pe care el însuși va dansa cu pasiune. Orchestra capătă o înfățișare gravă și meditativă, rareori întâlnită la Debussy sub forma aceasta. Este unul dintre puținele locuri în care Debussy valorifică moștenirea primită de la Wagner sub forma unei armonii dense, intens cromatizată. În fond, ea aprofundează și revelează în același timp conflictul născut în sufletul împăratului care vede în mărturisirile lui Sebastian dorința de a fi declarat zeu suprem și de a i se ridica altare și temple în care să fie cinstit. Evoluția orchestrală precede și prefigurează evoluția ulterioară a dramei transformându-se treptat într-o alegorie muzicală a ideii morții. Sufletul lui Sebastian este întristat de moarte, el re trăiește suferința lui Cristos din Grădina Ghetsimani. Atât de enescian sună pe alocuri orchestra încât există riscul de a-l confunda pe unul cu celălalt. Loviturile de timpan întăresc previziunea sumbră a morții. Mai mult, stridente armonice presărate adesea pe parcursul acestei scene construiesc o sublimă *Vale a Plângerii*, în care sufletul trăiește cu maximă acuitate contrastul dintre bine și rău. Este unul dintre puținele cazuri din creația lui Debussy în care muzica primește pecetea metafizicii.

Și ce poate fi mai elocvent atunci când vorbim de înrudirea dintre Debussy și Enescu remarcând câteva caracteristici mai rar întrebuițate de Debussy și care aveau să fie principii de bază în construcția melodică enesciană. Căci aici întâlnim atât oscilația dintre terța mare și cea mică, în care terța mică este adusă prin alunecare descendent cromatică iar terța mare este atacată prin salt melodic ascendent urmată de o nouă coborâre cromatică, tot pasajul amintit fiind realizat pe silaba *ah!* din intervenția muzicală a femeilor din Byblos care-l deplâng pe Sebastian; dar și celula alcătuită dintr-un semiton și o terță mică (enarmonică cu secunda mărită) întrebuițată în mai multe rânduri, care survine în melodismul lui Debussy ca inspirație de sorginte folclorică. Și în atâtea rânduri apar și cromatisme antrenate de mișcări melodice divergente care creează o atmosferă ce va prefigura muzica specifică secolului al XX-lea.

După lamentația muzicală a femeilor din Byblos survine o nouă voce care amintește de cea din actul al doilea (simbolizând de astă dată persoana lui Cristos) al cărei: *J'expire, je meurs, ô beauté! Je meurs, mais pour renaître impérissablement!*, îl amintește pe cel al Sfintei Tereza: *Je meurs de ne pas mourir!*, sau îl prefigurează pe cel al lui Daniel Turcea: *Știu, vom muri, dar câtă splendoare!* Orchestra deapănă în continuare o melodie infinită de esență

wagneriană și mahleriană, tehnică ce va căpăta în mâinile lui Debussy valoare simbolică. Acordurile de septimă și de nonă expuse de cordari creează o armonie intens cromatizată care dublează starea meditativă a eroului sedus de idealul de puritate morală întrezărit în persoana cristică. Este un moment scurt și de maximă concentrare expresivă, care demonstrează faptul că Debussy stăpânește la perfecție această tehnică subordonând-o unor considerente estetice. El nu face abuz de ea ci, dimpotrivă, devine modalitatea de a evoca lumea de dincolo sub forma unui dor de esență misterioasă ce cuprinde sufletul lui Sebastian.

Sebastian se numără printre acei sfinți din primele secole ale bisericii care a cucerit cerul prin violență. El este conștient de faptul că moartea înseamnă câștigul propriei vieți, întocmai ca în parabola evanghelică despre bobul de grâu. Rugămințile împăratului, care îi oferă totul sedus de frumusețea lui, sunt zadarnice. Asemenea Mântuitorului care fusese ispitit să aibă întreg pământul la picioarele sale, Sebastian se dezice de tot ceea ce înseamnă deșertăciune lumească. Acest episod interpune *Cetatea lumească* pe de o parte, pe de altă parte *Cetatea divină*, văzute într-o confruntare permanentă, așa cum episcopul Augustin, aproape contemporan cu Sebastian, și le imaginase.

Mai mult, Sebastian alege viața de martir, sedus fiind de un ideal transcendental a cărui cunoaștere presupune renunțarea la viață pentru a câștiga adevărata viață. Iată paradoxul creștinismului pe care Sebastian îl înțelege cu o maximă acuitate încă de la începutul convertirii sale când este fascinat de sacrificiul celor doi frați gemeni, Mark și Marcellian. Este viața supranaturală, viața harului, viața celui care se află în grațiile Domnului, el însuși confirmând starea de binecuvântare a aceluia care vine în numele Domnului Cristos.

Parafrazând cuvintele apostolului Pavel care cerea să dispară omul vechi și să facem loc omului nou, să permitem lui Cristos să locuiască în noi, să devenim asemenea lui prin gest, cuvânt și simțire, Sebastian acceptă martiriul în virtutea identității lui cu Cristos, cel pe care îl iubește mai presus de orice, afirmând că *El și cu mine una suntem*. Identitatea lui cu persoana cristică este atât de intensă încât Sebastian preia multe expresii utilizate de Cristos pe când predica. Isus utilizează această expresie referindu-se la identitatea de substanță cu Tatăl, prima persoană a Treimii. De aceea nu trebuie să ne scandalizeze acest lucru, motivând o posibilă atitudine eretică a lui d'Annunzio însuși, atâta vreme cât pentru anumite considerente estetice pot apare, în aparență, licențe de natură dogmatică. Interpretarea se poate face în contextul oferit de apostolul Pavel, înlăturând astfel acest risc. Sebastian se identifică atât de mult cu persoana cristică încât re trăiește nu numai spiritual ci și trupește patimile lui.

Intervenția corului de sirieni sau a femeilor din Byblos, văzuți într-o conjunctură mixtă, continuă să aduleze persoana lui Sebastian. Vivacitatea ritmică, glisando-urile orchestrale sau vocale, anumite combinații timbrale,

melodicul subordonat în acest caz elementului ritmic, scriitura polimodală, fluctuațiile de tempo și fricțiunile armonice amintesc de inovațiile lui Stravinski. Debussy avea să-l cunoască pe Stravinski și să admire mult lucrările acestuia fapt care se va reflecta în unele pagini ale sale. Atât baletul *Jocuri* cât și misterul *Martiriul Sfântului Sebastian* vor purta amprenta maestrului rus.

Exasperat de statornicia lui Sebastian, împăratul cere tuturor să-l plângă, căci el își proclamă izbânda peste toți idolii Romei. De fiecare dată când invocă moartea lui Sebastian, revine obsesiv conflictul sufleteș al împăratului reliefat contrastant prin expresia *dar este atât de frumos. Lăsați-l să moară* afirmă într-un final, corul perpetuând starea de jale printr-un cântec tânguitor, un cântec de înmormântare ce amintește de funerarele *threni*, imaginat sub forma unei pedale prelungite peste care se adaugă corul într-o inspirată pendulare între secunda mică și secunda mare, la a cărei atmosferă de suferință interiorizată contribuie și orchestra cu o sonoritate restrânsă, prin reluarea unor motive cromatice în mers melodic divergent ce frizează microtoniile de sorginte orientală. Intervenția harpei cu un motiv sacadat de cvartă mărită, transformarea sunetului prelung al pedalei într-o oscilație de două sunete situate la interval de secundă mare, descrescendo-ul tot mai pronunțat contribuie la adâncirea expresiei și la instalarea unui sentiment funebru.

Referitor la rolul expresiv al orchestrei pe toată durata actului al treilea, Marguerite Long elogiază calitatea acesteia care „găsește limbajul însuși al torturilor: ardere, înroșirea alămurilor, troznituri, gâfâiala sclavilor-călâi etiopieni. Tobe în aritmie aproape cardiacă a unei *Patimi* în care Sebastian, îngrozit, se clatină, întreabă:

L-ați văzut pe acela pe care-l iubesc? L-ați văzut?

CORUL

Cât este de frumos! Cât este de frumos!

SEBASTIAN

Isuse, vino la mine! Flacăra mea, Regele meu!

Fiți îmbătați, ochiți de aproape, eu sunt ținta. În fața oamenilor săi pe care-i îndeamnă, Sfântul se prăbușește sub săgețile lor ca și sub florile femeilor.”¹⁵¹

Cel de-al patrulea act, *Laurul rănit*, debutează într-o atmosferă încordată realizată printr-un acompaniament tremolat obținut atât de timpan cât și de cordari, în care cornul englez suprapune o monodie compusă din cvarte mărite, secunde și terțe mari în ambele sensuri care se pliază pe o structură hexatonică ale cărei caracteristici sunt mult atenuate prin prevalența unor anumite trepte. Sebastian este legat de trunchiul unui copac, neîncetând să-i

¹⁵¹ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 125.

îmbărbăteze pe cei care vor executa pedeapsa infamă, numindu-i *frații mei*. Revine aproape ca un leitmotiv expresia *mor pentru a nu muri* care semnifică încrederea lui Sebastian că moartea lui va constitui temelia atâtor creștini ce-i vor urma în credința lui pentru Cristos. Săgețile care-l străpung sunt cuiele Mântuitorului său, copacul de care a fost legat devine cruce aidoma celei pe care a fost răstignit Cristos. Suferința lui se identifică cu ființa arborelui care tremură o dată cu el. Debussy evocă suferințele lui Sebastian făcând apel din nou la limbajul wagnerian. Pe măsură ce suferințele lui se amplifică anunțând momentul apropiat al morții, atât corul sirienilor și al femeilor din Byblos cât și intervențiile orchestrale devin sacadate și crispatе în sonorități. O ultimă rugăciune a corului într-o sonoritate stinsă precedă intervenția naratorului care anunță simplu moartea lui. Întreg ritualul de înmormântare a lui Sebastian se desfășoară în acordurile harpei și al cântecului monodic al corului ce imprimă melodiei specificul tetracordurilor cromatice. Rănile de pe trupul lui Sebastian dispar iar sufletul lui se înalță până la porțile paradisului.

Pentru a evoca înălțimile *Paradisului*, cel de-al cincilea act și ultimul al acestui *Mister*, Debussy reînvie arta chansoniștilor francezi, a lui Claude Goudimel, Clément Janequin etc, demonstrând că stăpânește o tehnică pe care o utilizează numai atunci când ea este subordonată unui anumit ideal estetic, la fel cum a făcut întrebuițând tehnica wagneriană a melodiei infinite pentru a reda presimțirile morții în sufletul lui Sebastian. Viziunea finală este una dantescă, plină de lumină increată și de elan, sufletul lui Sebastian străbătând pe rând cercul martirilor, al fecioarelor, al apostolilor și al îngerilor, pentru a se adăuga în final la marea mulțime a sfinților. Cântul monodic se îmbină cu cel în stil madrigalesc *a capella*, vocile feminine alternează cu cele bărbătești, pentru ca spre final să se adauge și orchestra, o dată cu cântecul sufletului lui Sebastian.

Referitor la identificarea dintre autor și personaj, a lui Debussy și a lui Sebastian, George Bălan remarcă cu extremă acuitate psihologică rolul pe care această capodoperă îl joacă în economia mântuirii, valoarea spirituală și semnificația ei în strânsă legătură cu destinul artistic și moral al compozitorului. George Bălan are în vedere o anumită viziune despre iubire, realizând totodată un paralelism între traseul artistic și spiritual al lui Wagner și Debussy. *Pelléas și Mélisande* constituie replica mai puțin zgomotoasă a iubirii care i-a unit pe Tristan și Isolda în moarte.

Atunci când compunea opera Tristan și Isolda, Wagner citise deja din scrierile filosofului Schopenhauer, identificându-se cu concepția acestuia despre viață și iubire. Viața nu însemna altceva decât un nesfârșit prilej de durere, destinul omului este receptat ca fatalitate astfel că, orice împotrivire în fața acestuia este de prisos. Iubirea este un sentiment care nu este declanșat și coordonat de inima omului, ci, mai degrabă, o realitate exterioară omului care îl

subjugă și îi condiționează existența. Acest lucru pare să-l afirme Wagner atunci când, în cadrul operei, lasă drept izvor al iubirii dintre Tristan și Isolda acea poțiune care, o dată băută, declanșează nașterea acestui sentiment. Iubirea capătă statut magic. Acționează ca prezență insesizabilă, magia ei farmecă și supune totodată. Wagner admite mijlocirea acelei licori din nevoia de a justifica propriul lui comportament atunci când se îndrăgostește de Mathilde Wesendonck, soția celui care l-a ajutat de atâtea ori. E ca și cum ar afirma că răul pe care îl înfăptuiește nu-l privește pe sine. Filtrul iubirii este de vină. Nu amintește acest lucru de episodul biblic în care bărbatul Adam dădea vina pe femeie, iar Eva dădea vina pe șarpe? Răul înfăptuit nu constă în libertatea omului, acest lucru fiind forma cea mai subtilă de a înșela conștiința prin autoiluzionare, întrupând răul într-o prezență exterioară. Wagner identifică cumva răul cu iubirea sub chipul acelei poțiuni. Ele sunt legate în mod necesar una de cealaltă, de aceea la Wagner femeia devine, în mod paradoxal, mijloc de mântuire dar și instrumentul prin care bărbatul înfăptuiește păcatul.

Dar poate că Wagner nu consideră păcat ceea ce el însuși înfăptuiește. Poate nu are conștiința păcatului atunci când deciziile lui sunt dictate de ceea ce însăși inima îi dictează. Nu-l prefigurează oare în felul acesta pe Nietzsche cu lucrarea lui *Dincolo de bine și de rău*? Pe Nietzsche nu-l cunoscuse încă și poate că Wagner însuși este unul din inspiratorii acestei lucrări. Lucrul la opera Tristan și Isolda îl începuse în 1856, iar premiera are loc la München în 1865. Pe Nietzsche îl va cunoaște cinci ani mai târziu când Wagner divorțase de prima soție și se recăsătorise cu Cosima.

Afirmând că totul este reductibil la iubire nu aderă Wagner în felul acesta principiilor romantismului care centrau viața și creația pe activitatea interioară a sufletului? Eul romantic este lăsat în voia pasiunilor, al simțămintelor cele mai profunde devenind „un glas pierdut al uriașei polifonii; o polifonie în el și în jurul lui e toată viața în rosturile ei cele mai adânci. Tot vuietul ei răsună într-însul ca un ecou într-o scoică. Este glasul oceanului vieții neconștiente, al experienței nelămurite, al fenomenelor.”¹⁵²

Pesimismul radical al acestei opere reflectă mentalitatea umană care nu mai știe de Dumnezeu, care nu mai crede în atotputernicia lui. Interesant este faptul că la origine, acest poem în versuri semnat de Godfried von Strasburg, păstrează o sumedenie de elemente creștine care înviorează și conferă plus de substanță și profunzime iubirii dintre cei doi. Wagner elimină acțiunea complicată a textului original, exagerând pesimismul care stă la baza ei.

Ne-am abătut un pic de la cursul ideilor inițiale pentru a realiza o legătură mai profundă cu viziunea despre iubire a lui Debussy, și cu modul în

¹⁵² Emanoil Ciomac, *op. cit.*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 139.

care aceasta evoluează. *Pelléas și Mélisande* aduce în fond o concepție asemănătoare despre iubire. Personajele sunt ghidate din umbră de forțe necunoscute care, în drama lui Maeterlinck, nu mai sunt generate de o substanță ce întrunește capacități magice. În această dramă, asemenea tragediilor lui Euripide din Grecia antică, destinul, forță incontrollabilă, este responsabil pentru declanșarea și evoluția acestui sentiment, determinând deznodământul fatidic.

În continuare, George Bălan atribuie lui Debussy o atitudine penitențială, atitudine provocată de concepția despre iubire pe care acesta a dezvoltat-o în opera *Pelléas și Mélisande*. El reacționează asemenea lui Wagner (care compusese *Parsifal* ca replică la *Tristan și Isolda*), scriind muzica la *Martiriul Sfântului Sebastian*. Pentru George Bălan, opera *Pelléas și Mélisande* nu aduce nimic nou, ca problematică a erosului, în raport cu opera *Tristan și Isolda*. Cu *Parsifal*, Wagner restaurează erosul, redând acestuia una dintre cele mai profunde semnificații. Iubirea rezidă în jertfă de sine, într-un eros asumat care să contribuie la zidirea ființei umane. Iar Debussy, prin *Martiriul Sfântului Sebastian* duce mai departe, într-o viziune integratoare, concepția despre iubire văzută ca sacrificiu permanent, ca și renunțare la viață din iubire pentru aproapele, căci nu este iubire mai mare, spune evanghelistul, decât a aceluia care își dă viața pentru prietenul său. Debussy reiterează o concepție profund creștină despre iubire căci în creștinism, prefacerea pâinii și vinului, semnifică reactualizarea jertfei de pe cruce a lui Isus cu care Sebastian s-a identificat până în ultima clipă.

Idea jertfei de sine din dragoste pentru comunitate reapare la Debussy la scurt timp după ce terminase *Misterul*, pentru că în același an va începe lucrul la baletul *Khamma*, pe care-l va termina anul următor, și în care este vorba de o dansatoare ce acceptă, pentru a îndupleca zeii, să danseze până se prăbușește moartă. Oare nu același tip de subiect va inspira *Ritualul primăverii* al lui Stravinski? Aici apare în mod adiacent sugerată ideea forței mântuitoare pe care arta o deține, forță mijlocită de artistul care acceptă până la sacrificiu de sine să ducă mai departe principiile sale estetice.

În ce măsură stă în picioare ideea actului penitențial pe care Debussy l-ar fi realizat cu *Misterul* său, de vreme ce în același an (1912-1913) va compune o lucrare, este vorba de *Jocuri*, al cărei subiect reprezintă un discret joc erotic în trei, rămâne un fapt discutabil. Acest lucru nu diminuează forța morală ce străbate *Misterul* său, una dintre cele mai reprezentative și vizionare creații ale compozitorului, în care concepția oratorială și muzica de scenă, stilul madrigalesc și polifoniile instrumentale în stil wagnerian sau mahlerian, inspiratele arii și recitativele se împletesc pentru a *glorifica cu o intensitate lirică neîntâlnită*, cum afirma un preot ce asistasese la premiera misterului, dragostea pentru Cristos.

Capitolul IX

specificul programatismului în creația lui Claude Debussy

Se poate vorbi de programatism muzical la Debussy? În mod cert, suntem departe de ideea programatică așa cum fusese ea imaginată la început de Berlioz sau Liszt. Ne punem tranșant această întrebare întrucât, prea simplu se admite în diverse studii muzicologice faptul că multe dintre opusurile lui Debussy sunt programatice, fără a se aduce în discuție caracterul aparte al acestui procedeu de fuziune dintre arta poetică și cea muzicală la Debussy.

Inițiativa romantismului de a insera elemente literare în lucrări de factură pur instrumentală va determina o tot mai accentuată desprindere a formelor de sub tutela clasicismului și romantismului, ajungându-se la promovarea unor structuri lipsite de orice schemă convențională. Gradul de complexitate al formelor muzicale va crește sub impulsul dat de ideea poetică, ajungându-se până la a se vorbi de *forme poetice* sau *forme caleidoscopice*.

Pe de altă parte, prin programatism se ajunge la o mai profundă legătură între formă și conținut, căutându-se o permanentă adecvare a conținutului muzical la cel literar. La Debussy raportul dintre cele două universuri semantice pare a se răsturna, deoarece el nu urmărește un plan literar prestabilit. Va face acest lucru atunci când compune muzică de scenă sau lieduri. Nu este cazul miniaturilor pianistice sau a lucrărilor simfonice așa zis programatice în care nu eșalonează strategii narative, ci se rezumă la reprezentarea unor schițe ale eului liric debussyst.

Și aici este cazul să facem distincția mai clară a caracterului aparte privind programatismul la Debussy. El contemplă peisajul eliminându-l treptat din schema privirii sale. Autorul reține numai efectul provocat de acesta pentru a-l transpune în muzică. Debussy urmărește mai mult decât orice compozitor până la el să redea impresia particulară declanșată de actul perceptiv pentru a elimina pe deplin conținutul noematic, forma categorială a percepției. De aceea, el se lasă furat de efectele de culoare, de jocul capricios al liniilor melodice, de efectele de ansamblu specifice sonorităților muzicale, de procedeele de construcție interioară care nu mai amintesc de schematismul tradițional, deși nu înseamnă că ele nu necesită o mai strictă elaborare și preocupare din partea autorului.

Vom realiza într-o primă fază un istoric al cristalizării ideii de programatism în creațiile compozitorilor din diverse epoci stilistice, după care vom urmări modul în care a fost teoretizată și aplicată această noțiune specifică perioadei romantice, delimitând-o de formele de gândire *pre-programatică* existente anterior, care decurgeau în mod intuitiv, fără să aibă la bază ideea înrudirii dintre arta poetică și cea muzicală. Specificul programatismului la Debussy îl vom străbate mai pe larg în capitolul dedicat lui, astfel încât să încercăm o prelungire a stării romantice creatoare de imagini poetice pentru a depăși simbolismul imediat, de natură senzorială, la care au recurs în biografiile lor despre Claude Debussy unii dintre cei mai cunoscuți autori precum: Alfred Cortot, Marguerite Long sau Romeo Alexandrescu; cu riscul de a încremeni în simboluri convenționale, de natură profană sau religioasă.

1. Premise ale programatismului

Ideea de programatism, de a asocia inspirația melodică unor idei sau simțăminte poetice, nu este nouă. Ea există încă din Antichitate, mai exact în epoca elenă, când, în cadrul concursurilor pythice de la Delphi, închinat zeului Apollo, se încerca zugrăvirea muzicală a luptei dintre zeul Apollo și balaurul Python. Improvizațiile realizate de cântăreții din aulos sau din kitară urmăreau nu numai evidențierea calităților tehnice ale interpretului ci și capacitatea acestuia de a trata muzical acest subiect.

Preocupări programatice, în sensul în care se urmărea redarea unor elemente din natură prin procedee muzicale imitative, există și în perioada Renașterii, o dată cu avântul muzicii *a capella*. În creația lui Clement Janequin există nenumărate mărturii muzicale în care sunt ilustrate întâmplări războinice sau scene de vânătoare. Cea mai cunoscută lucrare a lui Janequin rămâne *Le chant des oyseaux*, unde, prin efecte vocale imitative, se urmărea a se reda cântecul păsărilor. Aceeași tendință de a imita mediul natural o au în creațiile lor și Claude Le Jeune, Orlando di Lasso, Costeley. Sensuri descriptive apar și în cazul *cacciei*, gen muzical apărut în perioada Renașterii, în care, prin mijlocirea tehnicii polifonice imitative, era redat ecoul.

Johannes Eckard a încercat să transpună în sunete mișcarea vie din piața San Marco din Veneția, cu mai mult de două secole înainte de încercarea similară a lui Mussorgski care va reda aceeași forfotă și agitație specifică pieței din Limoges de astă dată.

Se remarcă tendințe programatice și în creațiile unor compozitori francezi din secolul al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în suitele pentru clavecin de François Couperin, Jean Philippe Rameau sau Daquin, cu un conținut extrem de variat.

Johann Kuhnau a compus o suită de lucrări intitulată *Povestiri biblice*, iar Johann Sebastian Bach se va abate de la descriptivismul programatismului specific înaintașilor săi prin cultivarea unui programatism mai apropiat mentalității romantice. În lucrarea pentru clavecin *Capriciu la plecarea fratelui iubit*, Bach urmărește să reliefeze intensitatea unor sentimente declanșate de despărțirea de fratele cel mai apropiat de vârsta lui. Lucrarea, structurată sub forma unei suite compusă din șase părți, debutează cu un programatism psihologic urmat de un programatism de tip narativ.

Programatism există și în celebrele concerte *Cele patru anotimpuri* ale lui Antonio Vivaldi, în *Metamorfozele* lui Carl Ditters von Dittersdorf sau în grațioasele simfonii ale lui Stamitz din școala de la Mannheim, în simfoniile timpurii ale lui Joseph Haydn, singurele care poartă denumiri programatice date chiar de autor fiind simfoniile: *Dimineața*, *Amiaza* și *Seara*, corespunzătoare numerelor 6, 7, și 8. Celelalte titluri programatice care însoțesc simfoniile lui Haydn au fost inventate de contemporanii lui, în urma audierii acestor lucrări. Și în creația pentru muzica de cameră a lui Haydn apar denumiri programatice așa cum se întâmplă în *Cvartetul păsărilor*, *Cvartetul Ciocârlia*, *Cvartetul disonanțelor*, *Cavalcada*, *Răsăritul soarelui* etc.

Cel care se apropie cel mai mult de programatismul înțeles în maniera compozitorilor romantici a fost Ludwig van Beethoven. Compunând *Simfonia a VI-a* pe care o va denumi *Pastorală*, simfonie care are drept sursă de inspirație natura, Beethoven avea să îmbrățișeze un programatism *avant la lettre* afirmând suveranitatea muzicii care are puțința de picta stări sufletești: „Descrierea este inutilă, trebuie să te apropii mai mult de expresia sentimentului, decât de pictura muzicală.”¹⁵³ Chiar dacă programatismul său rămâne ancorat în substanța imaginii care inspiră paginile sale muzicale, Beethoven trasează la modul teoretic care ar trebui să fie evoluția unui astfel de procedeu larg îmbrățișat de romantici.

2. Nașterea programatismului modern

Una din ideile majore ale romantismului muzical, pe care vom încerca să o explicăm acum și din care își va avea originea, ca reacție adversă la aceasta, cugetarea lui Hanslick, este aceea de *programatism muzical*. În timp ce clasicismul așează creația artistică sub patronajul rațiunii, axându-se pe o concepție formală asupra artei, dominată de cizelarea detaliului, romantismul, departe de a se dezice de facultatea rațională, o subordonează intuiției și emoției artistice. Privind arta mai mult ca finalitate, artiștii romantici sunt preocupați să dezvăluie în cadrul acesteia capacitatea ei de comuniune

¹⁵³ Antoine Goléa; Marc Vignal, *op. cit.*, p.43.

interumană, realizând un pas înainte față de concepția clasică. Dacă până atunci arta era privită ca divertisment, mijloc de distracție și relaxare, romanticii deplasează centrul de greutate din sfera agreabilului în aria valorilor morale, a problematicei umane. Astfel, pe lângă faptul că au fost realizatori de valori estetice, activitatea lor creatoare a fost fundamentată de exprimarea în scris a concepțiilor artistice care deseori nu se limitau doar la acestea. Este cunoscut cazul lui Robert Schumann, Franz Liszt, Hector Berlioz și Richard Wagner care s-au extins în abordarea unor probleme și de altă natură decât cea strict muzicală, dintre aceștia evidențiindu-se, prin amploarea scrierilor sale, ultimul dintre cei amintiți. Tendința în epocă era de a șterge granițele dintre arte și de a le subordona pe toate unei arte supreme, fapt care marchează predilecția acestora pentru construcții generalizatoare și sisteme filosofice. Artistul romantic devine încetul cu încetul un erudit, familiarizat cu cele mai diverse domenii ale cunoașterii.

Pentru a amplifica sentimentul estetic în actul de receptare și plecând de la concepția că arta muzicală se adresează omului militând pentru formarea conștiinței sociale și morale a acestuia, artiștii romantici vor formula și promova ideea de *programatism în muzică*. Ea va fi privită de Berlioz, Liszt, Schumann și Wagner - inițiatorii ei - ca o soluție la criza ivită în sânul clasicismului și văzută ca o modalitate de a o depăși printr-o posibilă înrudire între arta poetică și arta muzicală. Se pleca de la premiza că actul de creație trebuie să decurgă din starea poetică și nu din alinierea docilă la formele tradiționale ivite în interiorul clasicismului. Astfel, muzica reușea să-și mențină vie capacitatea de a emoționa nu numai un public restrâns de auditori ci mase largi de oameni, revitalizând în aceștia ideea de înrudire spirituală.

Programatismul, luat în sens restrâns, pleacă de la un text literar căutând să dea bază muzicală ideilor și sentimentelor prescrise, fiind văzut ca o modalitate de a reda o realitate complexă pe care muzica sau poezia singură nu ar fi putut să o realizeze. Ceea ce înrudește cele două arte și face posibilă comunicarea dintre acestea este emoția artistică, condiția necesară înfăptuirii unei creații care să posede atributele originalității. Formând această unitate, arta va putea să aspire la clădirea omului total în care rațiunea și pasiunile sunt reconciliate.

Sensul restrâns al acestei noțiuni a fost dat de Franz Liszt, programatismul presupunând un subiect, o acțiune, ale cărei evenimente sunt urmărite și transpuse în sonorități cât se poate de sugestive. Conținutul acestui program (filosofic, epic, dramatic) poate fi expus în detaliu sub forma unui text înscris pe o coală de hârtie, prezentat separat de reprezentația propriu-zisă, sau doar sugerat printr-un titlu elocvent care desemnează o lucrare pur instrumentală (ce nu se cântă cu cuvinte).

Rolul acestui text era de a sustrage imaginația auditoriului din arbitrar și de a o orienta către o idee poetică precisă. Așa se va întâmpla bunăoară în 1830 cu *Simfonia fantastică* a lui Hector Berlioz când, înainte de prezentarea ei, autorul va înmâna publicului din sală programul care cuprindea o serie de întâmplări, reale sau imaginare. Liszt va fi cucerit de această idee și va urmări să-i convingă și pe alții, bunăoară pe Schumann, de legitimitatea acestei metode. El va considera forma muzicală subordonată cuvintelor, „revenirea ei, schimbarea, motivele și modulațiile acestor motive sunt condiționate de relația lor cu o idee poetică.”¹⁵⁴

De regulă, programatismul este ilustrat cu mijloace orchestrale, întrucât orchestra posedă cele mai generoase mijloace de a sluji acestei idei. Chiar dacă Liszt este cel care teoretizează pentru prima dată ideea de programatism cu care altoiește genul muzical de *simfonie* transformându-l într-un nou gen muzical pe care-l numește sugestiv *poem simfonic*, programatismul își are ca precursor în creație pe Ludwig van Beethoven, cel care inițiază *uverturile simfonice*, uverturi care vor constitui o replică muzicală la drama *Coriolan* de H. J. Von Colin sau pentru drama *Egmont* de Goethe. Simfonia a IX-a reprezintă un pas înainte în aplicarea programatismului completând în partea a patra a simfoniei puterea de expresie a muzicii cu cea a poeziei lui Schiller. Această fuziune între arta muzicală și cea literară își au ca suport viziunea filozofică privind raportul existent între arte. Schlegel îndemna „artele să se hrănească unele prin altele și să găsească puntea de trecere de la una la cealaltă. Statuile se pot transforma în tablouri, poemele - în muzică...”¹⁵⁵ Programatismul va apărea în muzică pe fondul disputelor din plan filosofic privind raportul dintre formă și conținut în artă. Prin el este supraestimat rolul fondului, al conținutului eteronom specific artei muzicale.

Există și un sens mai larg atribuit programatismului în sfera căruia este inclusă muzica de esență narativă, evocatoare, descriptivă sau ilustrativă care face referință la un domeniu extramuzical, aplicabilă și la genuri cum ar fi muzica de balet, muzica cu text ca opera, oratoriul, cantata, liedul, chansonul, madrigalul etc., în egală măsură cu cea de care am vorbit până acum. Ne vom limita doar la muzica programatică ce nu presupune îmbinarea concretă cu o altă formă de expresie artistică.

În funcție de gradul de fuziune între arta muzicală și cea literară, George Pascu distinge mai multe tipuri de programatism menite să conducă ascultătorul pe drumul înțelegerii imaginilor muzicale, ierarhizate plecând de la concret la abstract. Există *programatismul narativ* care urmărește îndeaproape

¹⁵⁴ apud Marc Vignal, *op. cit.*, p. 649.

...le retour, le changement, les motifs et les modulations de ces motifs sont conditionnés par leur relation à une idée poétique...

¹⁵⁵ apud Theodor Bălan, *Liszt*, Ed. Muzicală, București, 1963, p. 305.

redarea fidelă a ideilor și a planului acțiunii din interiorul unui text așa cum se întâmplă cu *Vltava* de Bedrich Smetana sau *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz.

Un alt tip de *programatism este cel generalizat* în care sunt conturate doar evenimentele principale, discursul muzical axându-se pe redarea sentimentelor, a conflictelor de natură psihologică, având ca exemplu lucrarea *Romeo și Julieta* de P. I. Ceaikovski.

De aici și până la *programatismul nedecarat*, care aproape se identifică cu *programatismul psihologic* chopinian unde muzica oglindește doar dinamica afectelor, conturul, profunzimea, spectrul realizat de acestea, nu mai este decât un pas. Stă mărturie *Simfonia Patetică* a lui P. I. Ceaikovski sau *Simfonia cutremurului* de César Franck, unde orice idee literară dispare, denumirea lucrării survenind în urma audierii acesteia ca o precizare a climatului afectiv în care a fost creat opusul. De multe ori se întâmplă ca aceste etichetări să nu aparțină autorului ci persoanelor din anturajul lui, care urmăresc convertirea semnificației muzicale într-una literară pentru a ușura comprehensibilitatea ei.

Legat de afirmația anterior făcută, epoca modernă aduce un sens și mai larg programatismului, atribuind această calitate nu numai lucrărilor aflate în situația mai sus menționată, ci și pieselor la care putem lipi un titlu evocator sau o idee descriptivă explicită, fără ca aceasta să fi fost imaginată de autorul însuși. Plecând de la o astfel de accepțiune, putem afirma că întreaga muzică instrumentală devine programatică cu condiția ca audiția piesei să fie corelată unei idei oarecare declanșată de asocierile mentale hazardate care se produc în mintea ascultătorului.

Programul nu ține de structura pieselor muzicale, putând alimenta diverse genuri muzicale cum ar fi: sonata (*Les Adieux* de Beethoven), concertul (*În memoria unui înger* de Alban Berg), simfonia (*Harold în Italia* de Hector Berlioz, *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss), poemul simfonic (*Așa grăit-a Zarathustra* de Richard Strauss, *Pelleas și Melisande* de A. Schönberg, *Finlandia* de Jean Sibelius) preludiul (*Catedrala scufundată* de Claude Debussy, *Ondine* de Maurice Ravel), cvartetul (*Pentru sfârșitul veacurilor* de Olivier Messiaen, *Vânătoarea* de W. A. Mozart), suita pentru instrument solist (*Kreisleriana* de Robert Schumann, *Mama mea gășca* de Maurice Ravel) sau suita de balet (*Daphnis și Chloe* de Maurice Ravel, *Dragostea celor trei portocale* de Serghei Prokofiev). Din această cauză, nu poate exista o determinare formală sau sintactică a muzicii programatice. Ea se evidențiază prin independența culorii instrumentale, prin îndrăzneala unei scriituri cu efecte deliberat imitative.

3. Surse programatice în creația lui Claude Debussy. Simboluri poetice.

Demersul nostru ulterior va consta în încercarea de a decripta sensurile posibile care se ascund în spatele titlurilor evocatoare, chiar cu riscul de a le transforma în simboluri intelectuale, întrucât Debussy lasă deseori impresia unui *poet-muzician* și nu a unui *muzician-poet*. Ne vom alia părerii lui Paul Valéry care afirma că „simbolismul (al nostru-) este pur și simplu folosirea, întrebuințarea abilă a pluralității semnificațiilor și asociațiilor – unui cuvânt.”¹⁵⁶ De asemenea, vom încerca să deslușim caracterul aparte al programatismului la Debussy, care ține mai degrabă de lipsa unei concizii teatrale, de spontaneitate și nu de urmărirea unui efect anume specific teatrului.

Dacă privim în ansamblu creația lui Claude Debussy puține sunt piesele care nu sunt însoțite de un titlu evocator. Așa întâlnim bunăoară din muzica de cameră acel *Trio* pentru pian, vioară și violoncel, celebrul *Cvartet de coarde* și *Cele trei sonate* compuse de Debussy către sfârșitul vieții; din literatura muzicală dedicată pianului găsim acel *Divertisment* la patru mâini, suita numită *Pentru pian* alcătuită din trei mișcări, ici-colo câte o piesă de sine stătătoare și cele două caiete de *Studii* pentru pian; iar din muzica orchestrală *Fantezia* pentru pian și orchestră, *Cele două Rapsodii*, una pentru saxofon alto și orchestră iar cealaltă pentru clarinet cu pian sau orchestră, o *Piesă mică* pentru clarinet și pian sau orchestră etc.

La Debussy nu întâlnim programatism în accepțiunea romantică a acestei noțiuni așa cum există la Berlioz, Liszt sau Richard Strauss. El nu urmărește transpunerea muzicală a vieții interioare a vreunui erou literar sau chiar a propriei vieți sufletești. *Spațiul diegetic lipsește din cuprinsul lucrărilor sale, Debussy construind un eu liric ambiguu, aflat sub incidența contingentului, a imposibilului de prevăzut.* De altfel, Debussy restrânge întreaga lui viață afectivă la nivelul unor impresii difuze, el refuză să se ancoreze, măcar atunci când este vorba despre artă, în sentimente trainice. Debussy *identifică esteticul cu impresiile fugare, cu expresia nehotărâtă, cu linia melodică abia întrezărită.* Programatismul lui Debussy *nu are un caracter narativ așa cum nu are caracter descriptiv sau confesiv.* Din această cauză se poate afirma că *arta lui Debussy are funcție auctorială limitată.* Pentru Debussy, pianul sau orchestra nu sunt prilej de confesiune în maniera compozitorilor romantici. Acest lucru nu înseamnă „că ar repudia sau ar disprețui emoția muzicală, ci datorită unei rezerve nobile, el înțelege mai degrabă să ne-o sugereze prin răsunetul ei indirect decât să ne facă să o simțim

¹⁵⁶ Paul Valéry, *Poezii, Dialoguri, Poetică și estetică*, trad. Ștefan Aug. Doinaș, Ed. Univers, București, 1989, p. 799.

în mod direct.”¹⁵⁷ Atunci când Mussorgski scrie *Tablouri dintr-o expoziție*, intenția lui răzbate din spatele opusului muzical. Este ca și cum te-ar lua de mână și te-ar plimba prin toată galeria de tablouri pentru a-ți povesti caracterul fiecăruia în parte. Acea *Promenadă* are funcția unui leitmotiv, devenind simbolul gestului de însoțitor al autorului ce asigură trecerea de la un tablou la altul. La Debussy *clarul de lună* devine *clar de inimă*, o inimă dominată de emoții evanescente.

Debussy caută să evoce mai mult senzații decât sentimente, mai mult impresii decât idei, fără a întrebuița efecte onomatopice. Programatismului lui Debussy îi lipsește discursul literar, exteriorizat, de tipul declamativ sau narativ. Descriptivismul lui se bazează pe sugestie, pe tot ceea ce ar corespunde limbajului aluziv. În felul acesta trebuie înțeles programatismul lui Debussy. Pentru Debussy, primordial era să caute echivalențe sau corespondențe sonore la tot ceea ce resimțea el în contact cu natura sau cu diverse alte cadre care, în sine, nu aveau nimic neobișnuit sau măreț, care nu se remarcă în vreun fel din climatul cotidian al lucrurilor. Astfel, el se aliază esteticii impresioniste care își alege din natură cadre lipsite de importanță, multiplicând la infinit sursele de trăiri estetice.

De asemenea, prin faptul că urmărește să obțină acele echivalențe sonore declanșate de contactul cu realitatea, îl apropie atât de estetica impresionistă cât și de estetica simbolistă. El caută să redea acea emoție pe care ochiul comun nu o remarcă, el *poetizează tot ceea ce* conform atitudinii normale *este lipsit de valoare*, el caută să răstoarne viziunea convențională și aridă a individului și să dezvăluie un univers infinit de emoții acolo unde nu am fi putut bănui că acesta există. Prin oscilațiile și multiplele vibrații ale muzicii sunt imitate stările sufletești, intrând în rezonanță cu ele și uneori dând impresia că se contopesc. *Asemănările dintre exprimarea muzicală și suflet constau într-un simbolism obscur care nu se bazează pe evidențe sau analogii mecanice.*

Totodată, *programatismul lui Debussy este dominat de imprevizibil* întrucât este construit pe baza emergenței lente a elementelor sufletești care urmăresc mai degrabă capriciul psiho-dinamicii interioare decât discursul retoric al rațiunii. Întreaga tramă muzicală a lui Debussy se bazează pe juxtapunerea *irațională* a elementelor constitutive, lăsând impresia că ele se desfășoară fără o logică interioară. Din acest punct de vedere, Debussy nu numai că prelungește concepția lui Wagner despre arta muzicală, ci o depășește prin renunțarea la tot ceea ce ar putea împiedica derularea dramei muzicale. Debussy urmărește să se apropie mai mult de expresia naturală, să înlăture orice act reflexiv care ar putea stânjeni discursul muzical, lucru care la Wagner, cu toată acea îmbinare între elementul poetic și muzical, nu reușește să scape de

¹⁵⁷ Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, trad. Vladimir Popescu Deveselu, Ed. Muzicală, București, 1966, p. 13.

prezența ideii de construcție în cadrul amplerelor simfonii din interiorul operelor sale. La Debussy sintaxa muzicală nu mai este evidentă, fapt pentru care piesele sale lasă impresia lichefierii ambianței sonore, a plutirii într-o atmosferă rarefiată, debarasată de senzația greutății.

3.1. Preludiu la *După-amiază unui faun* (1892-1894)

Puține sunt lucrările pur instrumentale ale lui Debussy care au drept sursă inspiratoare o operă literară. Dintre acestea celebră este lucrarea *Preludiu la După-amiază unui faun* care se inspiră din egloga lui Mallarmé cu același nume. Mai puțin se știe faptul că ceea ce-l inspirase pe Mallarmé fusese un tablou de Boucher, din colecțiile Galeriei Naționale din Londra. Tabloul reprezenta un faun, care ascuns în stuful lacului, pândește nimfele.

Piesa literară a lui Mallarmé nu urmărește vreun fir narator călăuzitor. Ea reînvie spiritul antichității eline recreând un cadru natural populat de fauni și nimfe, rezumându-se la a reda simțăminte de care este cuprins un faun în fuga lui către nimfele speriate și somnul cotropitor care-l răpune după-amiază, în urma acestui istovitor efort. Faunul devine aici simbolul pasionalului, elementul sălbatic al firii umane aflat în năzuința lui către fericire pe care o vede realizată în unicitatea clipei, în beția simțurilor, în avântul și sinteza dintre pasiune și inteligență, concepție care coincide cu mentalitatea vechilor greci asupra esenței vieții umane. În contextul civilizației europene dominată de creștinism, unii comentatori văd, nu numai în creația lui Claude Debussy, dar și a altor artiști, o reînvieră a păgânismului din vechime, curent pe care l-au definit prin cel de neopăgânism.

Nu se poate face o distincție între simțirile de care este cuprins faunul și cele ale poetului. Faunul devine o întrupare a eului poetic al lui Mallarmé. Ilustrația muzicală a lui Claude Debussy realizează o sinteză a poemului lui Mallarmé. Poemul nu este construit pe baza derulării vreunei acțiuni, astfel că, și muzica lui Debussy nu avea cum să urmărească un programatism narativ sau descriptiv. Ea derulează în subsidiar o replică, un comentariu la toate transformările care survin în sufletul faunului care întruchipează de astă dată și eul liric al lui Claude Debussy. Melopecta lenevoasă a flautului care îmbrățișează mersul cromatic combinat cu cel diatonic declanșează în spiritul ascultătorului o stare de moleșală asemănătoare cu cea provocată de strălucirea soarelui mediteranean. Marguerite Long afirma că doar „acela care vara, în plină natură, culcat în iarba caldă, aude obscurul contrapunct al sevei și al sângelui, acela poate să guste această *după-amiază* fierbinte și binecuvântată... (...) orchestra (...) pune stăpânire pe acest poem de bucurie, de lumină și de voluptate păgână:

Trestia vastă și geamănă pe care cântăm sub cerul albastru
Expune tema lăncedă de cromatismul care va traversa tot *Preludiul*
sub freamătul harpelor și tremolo-ul viorilor. A doua idee vine să însuflețească
malurile siciliene ale liniștitei mlaștini și cântă dorințele simțurilor. Apoi
urmează potolirea, fuga faunului în tăcerea mândră a amiezii. Cum s-ar putea
să uiți, în ultimele măsuri, acele două note de talgere antice, vibrații de lumină,
scutături de senin care lasă în noi:

*Artificialul vizibil și senin
Al inspirației care se reîntoarce la cer.*¹⁵⁸

3.2. *Nocturnele* pentru orchestră (1897-1899)

Mai multe lucrări au ca sursă de inspirație tablourile unor pictori celebri. Așa se întâmplă cu suita orchestrală *Nocturne*, compusă din trei mișcări: *Nori*, *Serbări* și *Sirene*, fiecare evocând atmosfera unor tablouri de James Whistler (1843-1903) care fuseseră grupate sub același nume. Debussy avea să-l întâlnească pe Whistler fie în salonul lui Mallarmé, fie la Bailly, proprietarul librăriei *Arta independentă*. Whistler se face remarcant în arta picturală prin faptul că începând cu anii '80 dă nume sintetice personajelor și peisajelor din tablourile sale definindu-le *Simfonii* sau *Nocturne* și adaugă culori predominante. *Nocturnele* sale, deși evocă atmosfera unui peisaj surprins noaptea, sunt inspirate de Chopin. El încearcă să creeze o analogie muzicală, deplasându-se către ideea de abstracție și îndepărtându-se de descrierea precisă, asumată de fotografie. Unul dintre cele mai cunoscute tablouri de Whistler este *Nocturnă în albastru și auriu: vechiul pod de la Battersea*, tablou în care predomină efectul de fum, care învăluie contururile. Debussy va cunoaște *Nocturnele* lui Whistler sub titlul de *Armonie în albastru și argintiu*. Compozitorul vorbise cu prietenul său Paul Poujaud de anumite experiențe auditive și vizuale care avuseseră impact direct asupra compoziției *Nocturnelor* sale. Norii dintr-o furtună și sirena unui vapor cu aburi (a se remarca analogia timbrului de sirena de vapor cu timbrul specific cornului englez) vor influența compunerea primei mișcări, în timp ce o petrecere populară cu defilarea gărzii republicane vor influența cea de a doua mișcare.

Nocturnele lui Debussy inspirate de pictura lui Whistler cuprind, cum aminteam deja, trei mișcări. Prima mișcare se numește *Nori* și surprinde aspectul „imuabil al cerului, cu marșul lent și melancolic al norilor sfârșind într-o agonie de gri, ușor nuanțată cu alb.” A doua mișcare, numită *Serbări*, redă „mișcarea, ritmul dansant al atmosferei, cu fulgerele bruște de lumină, cu

¹⁵⁸ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 70-71.

pulberile luminoase participând la un ritm total, întrerupt la un moment dat de episodul unui cortegiu, viziune amețitoare și himerică care traversează această serbare, amestecându-se cu ea; dar fondul rămâne, persistă și este mereu sărbătoresc și amestecul său de muzică, de pulbere luminoasă, participă la un ritm total.” În ultima mișcare, numită *Sirene*, se aude „marea și ritmurile sale nenumărate, apoi, printre valurile argintate de lună, se aude, râde și trece cântecul misterios al sirenelor.”¹⁵⁹ În cadrul acestei mișcări corul este utilizat ca și culoare orchestrală.

Cele trei *Nocturne* au fost compuse de Claude Debussy între anii 1897-1899. Ele vor constitui cumva replica mai târzie a unei alte lucrări celebre care se inspiră din pictură. Este vorba de lucrarea *Tablouri dintr-o expoziție* compusă de Modest Mussorgski în anul 1874, după ce vizitase o expoziție organizată în memoria pictorului V. A. Hartman, prieten cu el și admirator al *Grupului celor cinci*. În urma vizitării acestei expoziții, Mussorgski va schița în muzică cele mai reprezentative tablouri ale fostului său prieten. Așa cum aminteam deja, Debussy nu-l poartă pe auditor prin galeria de tablouri în maniera în care o face Mussorgski. El preferă să transforme emoția estetică provocată de vederea tablourilor lui Whistler într-o nouă emoție, o convertește în limbaj muzical pentru a dematerializa imaginea lor și a le lăsa în felul acesta să viețuiască mai durabil în sensibilitatea și profunzimea sufletului. *Promenada* lui Mussorgski se aseamănă în mare măsură cu *ideea fixă* la Berlioz.

3.3. Marea (1903-1905)

Dând un nume pieselor sale, Debussy pune ordine în gândirea și sensibilitatea noastră, direcționează șuvoiul de emoții în albia unei anumite imagini plastice înainte de a percepe forma și structura piesei muzicale. Astfel, se poate spune că „titlul este cel care ilustrează muzica, și nu invers.”¹⁶⁰ Compunând ultima mișcare din *Nocturnele* sale, *Sirene*, Debussy rămâne atașat acestei imagini. Este puntea care leagă ultima lui lucrare orchestrală de următoarea (doar *Rapsodia pentru saxofon alto*, lăsată neterminată, desparte cele două piese). După ce a evocat imagini de ambianță și atmosferă sonoră, Debussy se lasă străbătut de armonii acvatice sedus de ideea unei libertăți absolute în plan creator. Este interesant acest traseu simbolic pe care îl parcurge creația lui Debussy, ca o reînviere a concepțiilor antice grecești despre lume. Aerul (vântul, cântecul sirenelor, miresmele și parfumurile care împânzesc atmosfera), apa (marea, norii, ceața, ploaia, zăpada), focul (artificiile, lumina lunii, reflexele luminii, aurul peștilor) și pământul (colinele, insula, mormântul,

¹⁵⁹ Jean Barraqué, *op. cit.*, p. 107-108.

¹⁶⁰ Antoine Goléa, Marc Vignal, *op. cit.*, p. 136.

canope, grădina) devin elemente constitutive ale imaginației lui, fiecare dintre ele căpătând forme diverse.

De astă dată, Debussy se ancorează într-o imagine a copilăriei sale, atunci când cu emoție contempla pentru prima dată marea. El constată cu oarecare ironie întorsătura pe care au luat-o lucrurile în viața lui, întrucât la început fusese destinat unei cariere de marinar pentru ca apoi existența lui să cunoască un alt curs al destinului. Nenumăratele amintiri din acea perioadă îl determină să compună una dintre capodoperele sale cele mai de seamă. Replica artistică a lui va fi poemul simfonic intitulat *Marea*, imaginat sub forma a trei schițe simfonice din care lipsește orice intenție descriptivă: *Din zori și până-n amiază pe mare, Jocul valurilor și Dialogul vântului cu marea*.

Interesant este faptul că inițial Debussy imaginase alte titluri pentru prima și a treia parte din această lucrare, acestea fiind *Marea frumoasă din insulele Sanguinaires* (*Mer belle aux Iles Sanguinaires*) și *Vântul face marea să danseze* (*Le vent fait danser la mer*). Aparent, putem trage concluzia că nu există o legătură între titlurile alese și muzica propriu-zisă. Ar fi greșit să credem așa ceva. În fond, această schimbare a titlurilor nu este una esențială. În prima mișcare, imaginea dominantă rămâne marea, numai că, din peisajul ei este eliminată vederea insulelor Sanguinaires, în timp ce în a treia mișcare nu este schimbat nici procedeul stilistic și nici imaginea evocată care sugerează de fapt o furtună pe mare. Debussy modifică doar modul de interacțiune în plan poetic și conceptual al celor două elemente, vântul și marea, care în primul caz *dansează* în timp ce în al doilea ele *dialoghează*, imaginea poetică pierzând în felul acesta din plasticitate și câștigând în forță de sugestie. Șocant poate părea ceea ce Léon Vallas menționează despre Debussy, și anume faptul că alesese acest titlu pentru că îi plăcea contrastul dintre *frumoasă* (*belle*) și *sângeroasă* (*sanguinaire*), și nu pentru a traduce imaginea mării din jurul acelor insule. Léon Vallas exagerează că Debussy n-ar fi fost preocupat de prezența mării în imaginile sale, contrastul exprimat nefiind de natură să o excludă ca prezență poetică. Ba mai mult, poeții simbolști, în special Baudelaire evocă deseori realitatea în astfel de contraste violente, așa cum face în poezia *Armonie în amurg*, poezie pe versurile căreia Debussy avea să compună un lied:

„Frumos și grav e cerul ca bolta din altare;
Și soarele în zare s-a înecat în sânge...”¹⁶¹

Cele expuse până acum dovedesc faptul că între titlurile pieselor și muzica lui Debussy nu există o relație servilă. Debussy se sprijină pe impresiile primite de la mare atunci când începe să compună lucrarea *Marea* însă, o dată

¹⁶¹ Charles Baudelaire, *Florile răului*, poezia este tradusă de Al. Philippide, Ed. Minerva, București, 1978, p. 76.

lucrul început, el este preocupat mai degrabă de organizarea sintaxei muzicale, de coerența sistemului pe care îl construiește.

Marea este unul din subiectele preferate ale pictorilor impresioniști și scriitorilor simboțiști. Ea este prezentă atât de des la Boudin, cel care îl va iniția pe tânărul Claude Monet în pictura de *plein-air* și în tușa divizată, devenind celebru cu peisajele sale de la malul mării, producția sa abundând de mici tablouri care largesc formatul marinelor până la depărtările unde artistul ar vrea să *înoate*. Claude Monet rămâne pictorul care a redat marea în mai multe dintre pânzele sale, *Terasă pe mare la Sainte-Adresse*, *Stâncile de la Belle-Île* sau celebrul tablou *Impresie - răsărit de soare*, înrundindu-se cu Debussy prin tematica abordată. Aceeași predilecție pentru mare o manifestă și poeții simboțiști, la Mallarmé cu *Briză marină* sau la Rimbaud cu *Marină*.

Debussy este pictorul și poetul mării, el muzicalizează tot ceea ce atinge plonjând în profunzimea infinită a vastelor armonii pentru a aduce la suprafață epifanii de frumusețe. Imaginația lui transformă întreaga orchestră simfonică într-un laborator experimental în care probează cele mai felurite aliaje sonore pentru a evoca o imagine lipsită de orice traseu evenimential. Perspectiva este statică, ea fixează privirea auditoriului în imobilitate privând-o de orice reper formal pentru a-i conferi impresia nemărginirii. Răsăritul soarelui, suflul brizei, zborul unui pescăruș, stâncile răsărite din apă, valurile mușcând din salba mării, norii care înceteșează imaginea soarelui de amiază, pânza vreunei ambarcațiuni ce străbate spațiul contemplat sau miile de reflexe ale luminii solare în apa mării sunt imagini fugare, lipsite de vreo consistență. Este lumea sufletească a lui Debussy care știe să facă muzică din orice.

Marea este simbolul nașterii și al morții, al eternelor prefaceri care intervin în marile cicluri ale vieții. Ea semnifică starea intermediară între realitatea formală și informală, între act și potență, între certitudine și incertitudine, granița dintre neant și existență, dintre conștient și subconștient. Pentru mistici, marea este sălașul lumii și al inimii omului, al patimilor incontroabile care o agită. Ea este pragul care-l separă pe om de Dumnezeu, la străbaterea căruia unii își află mântuirea, iar alții se scufundă și pier.

3.4. *Imagini* pentru orchestră (1905-1912)

Lucrarea constituie o replică de proporții orchestrale a *Imaginilor* pentru pian, dezvăluindu-l pe compozitor mereu urmărit de ideea de a-și găsi surse de inspirație care să-i permită experimente noi în plan armonic sau coloristic. Prima mișcare se numește *Gigă* și este o evocare a spiritului cultural al Scoției; cea de-a doua se numește *Iberia* fiind constituită ea însăși din mai multe părți, *Printre drumuri și șosele*, *Parfumurile nopții* și *Dimineața unei zile*

de sărbătoare, triptic care reconstituie muzical imaginea Spaniei; ultima mișcare intitulată *Rondourile primăverii* este consacrată Franței.

Giga împletește sonorități de cimpoi specifice muzicii populare scoțiene cu teme intonate de *oboe d'amore* de o tristețe reținută, deși debutul ei este departe până și de evocarea ideii de dans, iar măsura binară nu mai are corespondent cu măsura specifică acestuia dans.

Iberia este cea mai cunoscută mișcare din această suită, ea însăși constituindu-se ca o suită în sine cântată deseori separat de prima și a treia mișcare. Deși nu călătorise deloc în țara în care au viețuit El Greco, Velázquez și Goya, Debussy reconstituie prin cele trei mișcări un tablou sintetic inserând pe alocuri și sonorități specifice tradiției muzicale spaniole. Tema pe care o inițiază clarinetul în *Printre drumuri și șosele* este expusă fragmentat și de alte instrumente urmărind redarea unor impresii fragmentate, într-un tempo ce amintește de dansul tradițional de *jotă*. Ritmurile se întretaie purtând pe crestele lor un motiv concis de triolet urmat de două optimi, sonoritățile orchestrei oscilează în toată masa, pizzicato-urile de la instrumentele de coarde ce amintesc de chitară, tambure și castaniete, episoadele de factură lirică inserate în cadrul piesei cu revenirile obsesive ale temei inițiale compun o atmosferă extrem de pitorească. Ultimele trei acorduri ale orchestrei, cântate placat și în surdină, creează legătura cu următoarea parte. Cea de-a doua piesă, *Parfumurile nopții*, impune o atmosferă ușor doinită, în care intervențiile oboiului se împletesc cu cele ale viorilor și cu răbufnirile pasionale ale orchestrei, în care harpa adaugă elementul ei de culoare caracteristic. Antoine Goléa compară această lucrare cu *Jocul valurilor* din poemul simfonic *Marea*, recunoscând rolul suveran al culorii orchestrale care, ca și dincolo, devine generatoare de formă, numind-o *capodoperă în capodoperă*. Din atmosfera meditativă a celei de-a doua piese se intră direct în ultima din tripticul *Iberia*, reinstalând înflăcărarea ritmică de la început. *Dimineața unei zile de sărbătoare* este străbătută de unele reminiscențe melodice preluate din muzica tradițională spaniolă, orchestra transformându-se pe rând fie într-o chitară imensă care acompaniază marea diversitate de melodii, fie într-un instrument care aduce armonii specifice muzicii lui Debussy. Este poate cea mai descriptivă dintre lucrări, sunetul de clopot, pizzicato-ul și tremolourile instrumentelor de coarde, alămurile, efectele de percuție ce amintesc de tamburine copleșesc urechile noastre într-o cascadă de sunete de o inepuizabilă fantezie. *Iberia* avea să fie apreciată de Manuel de Falla astfel: „ecourile satelor, într-un fel de sevilliană – tema generatoare a lucrării – par să plutească în atmosfera clară în care lumina e sclipitoare; îmbătătoarea magie a nopților andaluze; voioșia poporului în sărbătoare care dansează în timp ce merge, la acordurile vesele ale unui taraf de ghitare și de bandurrias. Toate acestea se învârtesc în văzduh, apropiindu-se, îndepărtându-se, iar imaginația noastră, fără încetare ținută trează, se

minunează în fața puternicilor farmece ale unei muzici intens expresive și bogat nuanțate. Influența *Iberiei* a fost mare și decisivă asupra tinerilor maeștri spanioli”¹⁶² concluzionează la final Manuel de Falla.

Întreaga suită se încheie cu *Rondourile primăverii* care are la bază un cântec popular francez intitulat *Nu mai mergem la pădure* (*Nous n'irons plus au bois*), cu toate că acest procedeu de preluare a unor teme în lucrările sale era dezaprobat de Debussy. Piesa a fost dedicată soției sale Emma Claude Debussy, constituind o pagină muzicală în care „orchestra sună ca un cristal și este delicată ca o mână de femeie.”¹⁶³

Întreg ciclul de piese se transformă într-un album de cărți poștale care încearcă să redea în mod sintetic însemnele caracteristice spiritualității celor trei culturi selectate de Claude Debussy: Scoția, Spania și Franța. Este un album pe care și noi îl ștergem din când în când de praful uitării pentru a evoca în memorie amintiri de mult apuse.

3.5. Suita *Stampe* (1903), *Măști* (1904) și *Insula voioasă* (1904)

Suita *Stampe* ia naștere ca urmare a vizitării Expoziției din 1889, expoziție la care Debussy va asculta fascinat pentru prima dată muzica javanezilor. Trebuie să fi fost extrem de copleșit de aceste impresii dacă după paisprezece ani, flacăra lor va răbufni la suprafață sub forma unei suite pentru pian. Intensitatea emoțiilor resimțite reiese și din scrisoarea lui către Pierre Louis căruia îi vorbește de muzica javaneză „care conținea toate nuanțele, chiar și acelea care nu pot fi denumite, unde tonica și dominantă nu erau decât închiphuite fantome menite să sperie copiii mici.” Era atât de fascinat de muzica lor întrucât ea nu decurgea dintr-o știință a compoziției anterior căpătate, considerând conservatorul lor „ritmul etern al mării, vântul spulberând frunzele, miile de zgomote pe care ei le ascultau cu atâta preocupare, fără să privească în tratate arbitrare.”¹⁶⁴

Acestor impresii aveau să se adauge vederea stampele expuse în 1899, stampele constituind modele de artă chineză sau japoneză, minitablouri pictate în relief pe o matriță de lemn, cu un colorit extrem de aprins care reprezentau scene din viața cotidiană ce preferau deseori frumusețea feminină redată prin linii curbe stilizate și prin întinderea uniformă a culorii, expresie a unei

¹⁶² apud Max Pommer, *Debussy – Imagini pentru orchestră*, Ed. Peters, Leipzig, 1975, p. 223.

¹⁶³ idem, p. 225.

¹⁶⁴ Ambele citate sunt preluate de pe site-ul <http://gamelan.free.fr> care reproduce fragmente dintr-o scrisoare către Pierre Louis din 22 ianuarie 1895 și dintr-un articol numit *Despre gust* publicat în revista S.I.M. din 15 februarie 1915.

concepții rafinate și hedoniste asupra vieții. Urmând aceeași manieră de a reda câteva flash-uri din viața cotidiană, în care omul, în persoana autorului, este prezent doar ca stare de spirit, Claude Debussy va compune suita *Stampe* alcătuită din trei mișcări: *Pagode*, *Seară în Granada* și *Grădini sub ploaie*. Se pare că Indonezia (Cambodgia de astăzi), țara khmerilor, a celor care vor construi celebrul templu din Angkor, este inspiratoarea primei stampe. După anul 1860 aveau să demareze săpăturile și restaurările templului invadat de junglă, lucrări care aveau să fie efectuate de francezi la inițiativa naturalistului Henri Mouhot. Probabil că astfel a aflat Debussy de existența acestui templu dominat de pagode din piatră, într-o perioadă în care orice veste despre orientul îndepărtat provoca o emoție foarte puternică în rândul francezilor.

Din nou chemarea Spaniei este cea care îl constrânge pe Debussy să compună a doua stampă, *Seară în Granada*. Ritmul de habaneră nu mai păstrează și caracterul dansant specific ei, lucru care se va întâmpla mai târziu și cu preludiul *Poarta vinului*, tenta meditativă cu care debutează fiind întretăiată de izbucnirile de pasiune reținută ale pianului, infiltrarea unui mod cromatic sau al unor structuri pentatonice conferind o culoare locală deosebită acestei piese. Alfred Cortot descrie admirabil această stampă afirmând despre ea că „nu se mulțumește doar cu evocarea nopților Spaniei și farmecului lor cunoscut, chitare și castaniete, ci vom simți în ea cum freamătă de voluptate un suflet occidental la evocarea tulburătoare și parfumată a grădinilor Alhambrei în seara saturată de miresme; vom auzi prin intermediul dorinței sale acele cântece dureroase de dragoste ce se înfiripă la căderea nopții în cartierele maure și prin care se exprimă destine monotone și înfierbântate ca și zgomotele înăbușite ale acestor ritmuri iberice după care dansează fetele frumoase, grave și arogante.”¹⁶⁵

Cea de a treia stampă, *Grădini sub ploaie*, reînvie „ceva din regretul unei fericiri dispărute”¹⁶⁶, grădina fiind simbolul Raiului pământesc sau al stărilor sufletești lipsite de vinovăție caracteristice vârstei copiilor. Asociată ploii, imaginea grădinii devine simbolul fertilității morale. De altfel, Debussy pretindea în cadrul acestei stampe să ne imaginăm o *horă de copii la Jardin du Luxemburg*, copii care, am adăuga noi, ignoră șagalic stropii de ploaie. Utilizarea a două cântece din repertoriul copiilor, *Dodo*, *copilul do* și *Nu mai mergem la pădure*, cel de-al doilea utilizat de Debussy și într-una din *Imaginile* pentru orchestră, întărește această afirmație. Imaginația poate să vadă în această stampă Grădinile Babylonului sau serele care expuneau pentru prima dată adevărate oaze de vegetație luxuriantă preluată din pădurile ecuatoriale, expoziții care vor produce un impact deosebit de puternic asupra oamenilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea aflați în continuă căutare de senzational și

¹⁶⁵ Alfred Cortot, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁶ idem.

exotic. Anglia și Franța vor fi promotoarele unor astfel de expoziții, prilej de a-și etala puterea economică.

Alfred Cortot vede în lucrarea *Măști* o adevărată comedie italiană care evocă figura elocventului Scaramouche, ridicolului Cassandre, enervantei Zerbinette sau visătorului Pierrot, a lui Arlechin sau Colombinei. Marguerite Long ne destăinuie adevărata stare de spirit care-l determină pe Debussy să compună piesa *Măști*. Conform chiar spuselor autorului „asta nu este *Comedia Italiană!*, ci expresia tragică a existenței.”¹⁶⁷ Este remarcabil acest antagonism existent între starea de suflet și expresia lucrării, fapt care ne duce cu gândul la alți compozitori care au reacționat în mod identic în momente de descumpănire sufletească. Este cazul să-i amintim poate pe Beethoven, Chopin, Berlioz sau Brahms care au compus uneori piese muzicale opuse ca și caracter stării lor sufletești. Este unul din misterele artei care ne destăinuie supraviețuirea sufletească a compozitorului în mijlocul artei sale. Este vorba de cultivarea unei forme de ironie sau autoironie – care, în fond, este tot o mască - pe care Debussy a preluat-o de la scriitorii romantici. Este atitudinea celui stăpânit de amor propriu, amor ce se transformă deseori în orgoliu, care își acoperă rana din suflet cu vălul ironiei, punând stavilă lamentațiilor pentru a adopta o atitudine mai demnă. Obsedat de spectrul ridicolului, Debussy glumește atunci când compune această piesă, eludând în felul acesta problema lui sufletească din teamă de a nu cade pradă ironiei altora. Confesiunii romantice el îi preferă atitudinea rezervată a unei persoane raționale al cărei însemn este ironia. Debussy se dăruiește subiectului său în măsura în care reușește să se țină cumva deasupra lui și să nu se lase afectat de el. De aici apare această răsturnare de situație dintre starea sentimentală și finalizarea estetică.

Insula voioasă este inspirată de tabloul *Îmbarcarea pentru Cythera* de Antoine Watteau, tablou care înfățișează mai multe perechi de tineri îndrăgostiți care se grăbesc să urce în barca îndreptată spre insula Venerei, zeița dragostei, născută din spuma mării lângă insula Cythera. Cadrul natural este redat într-o atmosferă evanescentă plină de senzualitate. Acest specific pare să-l surprindă și lucrarea pentru pian pe care Marguerite Long o numea „viziune fastuoasă, un vânt de bucurie de o prodigioasă exuberanță, o *Sărbătoare a ritmului*...”¹⁶⁸ În realitate ea este o piesă care asemenea tabloului de Watteau exprimă dezamăgirea care se ascunde în spatele bucuriei de multe ori superficiale de a trăi, cu teme de nuanță populară, cu izbucniri patetice în maniera lui Chopin, cu inserarea sonorităților hexatonale care aduc o ușoară nuanță de nostalgie dizolvată în atmosfera de ansamblu a piesei.

¹⁶⁷ apud Marguerite Long, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁸ idem, p. 48.

3.6. *Imagini I* (1904-1905) și *Imagini II* (1907) pentru pian

Imagini? Care imagini? Imaginile pe care le afișăm în lume, imaginile care se derulează la cinematograful, imaginile pe care subiectivitatea noastră le recoltează de la realitate? Oricare ar fi semnificația unei astfel de noțiuni, imaginea este un fapt simptomatic al civilizației moderne, una din categoriile determinante ale contemporaneității. De fapt, imaginea ce reprezintă? Ea smulge aspectele mobile ale realității pentru a le fixa în niște cadre statice, urmărind ulterior să recompună mișcarea prin asocierea mecanică a lor. Mișcarea care rezultă în acea lume virtuală este una iluzorie. Impresionismul prefigurează idolatria imaginii, carență a prezentului. Gilbert Durand vorbea de un iconoclastism răsturnat al civilizației contemporane în sensul în care nu repudierea imaginii ci supraabundența ei provoacă stingerea misterului, iluzia comunicării, risipirea în realității neesențiale a umanului. Oare arta, unul din barometrele cele mai palpabile ale spiritului umanității, nu are de suferit în dimensiunea ei profund funciară?

Imaginile, ca și realitate, rămân încorporate în estetica impresionismului, ele sunt elemente caduce aservite sensibilității noastre, flash-uri, instantanee care se imprimă într-un fond emotiv lipsit de trăinicie. Debussy este fascinat de mirajul poetic pe care acestea îl manifestă propunându-l ca titlu în două dintre lucrările sale, mai întâi cele dedicate pianului, și abia apoi celor dedicate orchestrei, amplificând resursele pianului la dimensiunea coloristică a orchestrei. Se poate admite că aproape întreaga lui creație pianistică sau orchestrală se derulează asemenea unor imagini de o coloratură și diversitate inepuizabilă.

Primele *Imagini* pentru pian conțin trei mișcări: *Reflexe în apă*, *Omagiu lui Rameau* și *Mișcare*. Atât *imaginile* pianistice cât și cele orchestrale rămân fidele structurii tripartite. Cele orchestrale încorporează o a doua serie de imagini în mișcarea a doua, *Iberia*, despre care am discutat deja, așa încât asemănarea, cel puțin la nivel formal este completă, primele păstrând un sens mai mult evocator, iar celelalte apropiindu-se mai mult de un sens plastic. *Reflexe în apă* îl amintește cel mai mult pe Claude Monet, cel care a căutat să imprime pe pânzele sale sclipirea apei, mirajul luminii care se pulverizează în zeci de nuanțe pe milioanele de creste ale micilor valuri prezente în atâtea tablouri de-ale sale. Și oare nu sunt reflexele în apă regăsite în *Havuzul* lui Baudelaire cu reluarea leitmotivică a imaginii lui (grația căderii stropilor de apă fiind un simbol al desfătării celor doi iubiți), versuri pe care Debussy avea să compună un lied?

Clarul snop desfoaie
Mii de flori
Phoebe le înmoaie
În culori,
Lacrimi ca o ploaie –
Stropi sonori.¹⁶⁹

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.

Și oare nu în aceeași manieră au scris Liszt și Ravel, alegând același minunat subiect al freamătului luminii printre drapajele de apă care capătă un aspect multicolor în *Jocurile de apă de la Villa d'Este* (1877-1883) sau *Jocuri de apă* (1902). Cele câteva note care compun tema din această piesă, împodobită cu ornamente și arabescuri și învăluită de mii de arpegii și acorduri creează imaginea imaterială, impalpabilă a sufletului stăpânit de o imaginație fluidă, permanent roditoare. Iată cum redă Marguerite Long revenirea temei în finalul piesei, îmbinând sincron ic imaginea ei cu imaginația maestrului: „La reluarea temei, aceste trei sunete care freamătă, trec la bas, în timp ce mâna dreaptă a pianistului, rapidă, circulară, pare să dea reflexe suprafeței claviaturii strălucitoare.

- Un mic cerc în apă! Spunea Maestrul. O pietricică ce cade înăuntru. *O pietricică, un cerc...* iată apele veritabile, neprețuite, ale diamantului debussyst.”¹⁷⁰

Următoarele două piese, *Omagiu lui Rameau* și *Mișcare*, își pierd caracterul evocator specific primei piese, înscriindu-se în inspirația de factură neoclasică prin care Debussy își exprimă admirația față de claveciniștii francezi. *Omagiu ...* este o sarabandă, prefigurată, de altfel, de una din lucrările lui de tinerețe care apare în suita *Pentru pian*, intitulată *Sarabandă*. Ultima piesă, cea care încheie ciclul primelor *Imagini*, se înscrie în tipologia pieselor gen tocată sau studiu, cu veșnica obsesie a surprinderii anumitor procedee tehnice care să redea fluenta mișcării perpetue care, așa cum spunea Alfred Cortot, nu se confundă „măcar în mod exterior, cu virtuozitatea inventivă a lui Liszt sau a lui Chopin, din care totuși s-a născut.”¹⁷¹ Reflexele în apă, ca și fenomen fizic, reprezintă infinitatea posibilităților creatoare, ele conțin tot ceea ce este în fază virtuală, tot ceea ce nu are încă formă dar care are toate semnele unei dezvoltări ulterioare.

Cea de-a doua suită de *Imagini* conține tot trei mișcări, fiecare dintre ele păstrând un titlu sugestiv: *Clopote traversate de frunze*, *Luna coboară peste templul dispărut* și *Pești de aur*. Se remarcă în fiecare piesă prezența a două simboluri (clopote-frunze, lună-templu, pești-aur) care întregesc imaginea specifică fiecărei piese. În studiul lui Tamagawa privind influența muzicii

¹⁶⁹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, poezia este tradusă de Virgil Teodorescu, p. 275-276.

¹⁷⁰ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷¹ Alfred Cortot, *op. cit.*, p. 19.

javaneze asupra acestei suite, apare stipulată ideea că imaginile exprimate în titlurile ei ar fi de proveniență orientală.¹⁷² În afară de corespondențele structurale și de efectele timbrale preluate de la javanezi, în *Clopote...* corespondența se realizează cu clopotele tubulare utilizate de acest tip de orchestră și cu semnificația străveche a acestor instrumente în cultura lor. În *Luna coboară...* ar exista într-unul dintre primele manuscrise ale acestei lucrări o referință la numele lui Buda, speculându-se ideea că inițial această piesă s-ar fi numit *Luna coboară deasupra templului lui Buda*, în timp ce în ultima piesă se susține în mod eronat că titlul nu mai evocă o ambianță orientală.

Există o simbolistică legată de imaginea evocată de fiecare titlu. Astfel, în timp ce primele două piese configurează imagini dinamice, ce presupun mișcarea (prima sonoră, cea de-a doua vizuală), ultima piesă aduce în prim plan o imagine descriptiv-statică.

În *Clopote...* simbolismul este legat mai degrabă de perceperea sunetului a căru vibrație se răsfiră printre frunzele care cad. Este vibrația primordială care generează totul, este vibrația sufletului care intuiește, fără să-și explice, natura ascunsă a lucrurilor. Pe alocuri intervin motive pentatonice care ne transportă cu gândul la civilizația îndepărtată a orientului pentru care clopotul, prin sunetele emise, reprezintă criteriul armoniei universale. Repezițiunea cu care se răspândește unda sonoră rămâne legată ca semnificație de lumea fenomenelor, de lumea aparențelor în care sensurile profunde apar ca niște ecouri măturate de frunze. Aici întrezărim, fără să vedem, ne pierdem în oglindirile a mii de miraje sonore fără să le pricepem rostul, rătăcim asemenea frunzelor fără să percepem sursa acestor vibrații.

Cea de a doua piesă, *Luna coboară...*, prelungește starea celei dintâi menținând voluptatea visului, a scufundării în subconștient, ca o imperioasă nevoie de a se regăsi pe sine acolo unde se găsește izvorul profund al vieții afective.

Templul este legat ca și semnificație de așezământul care adăpostește divinitatea. Dispariția lui vorbește astfel de o moarte a lui Dumnezeu, prefigurată deja de Nietzsche, moarte pe care Debussy nu o exprimă explicit. Luna rămâne imaginea palidă a morții dar și simbolul dependenței de divinitate. Corelația dintre cele două semnificații trimite cu gândul la repudierea lui Dumnezeu din sălașul sufletului fapt care determină istovirea morală și afectivă a lui, și copleșirea, în felul acesta, de tot felul de sentimente crepusculare.

Caracterul ireal al imaginii evocate în titlu amintește de ruinele *Abatiei în stejăriș* de Caspar David Friedrich sau de *Călugăr pe malul mării* de același

¹⁷² În lucrarea *Claude Debussy's Images, Series Two, and the influences on Debussy's compositional style*, Jodi Lambert Blount amintește de studiul lui Tamagawa Kiyoshi, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*, ce fusese susținut de autor în 1988, la Universitatea Texană din Austin.

autor unde, în special în a doua lucrare amintită, se remarcă absența totală a formelor care scoate în evidență raportul dintre mistica divină și natură. Aproape atematică, fără elemente de virtuozitate, într-un tempo *doux et sans rigueur*, cu o armonie picturală formată fie din succesiuni de acorduri în faux-bourdon, fie din acorduri de cvartă și cvintă, cu fășniri delicate ale unor motive ce se pliază pe structuri pentatonice și expresive intervenții poliritmice, piesa lui Debussy impune o atmosferă de stranie meditație, în care gândurile și sentimentele celui implicat se reduc la o masă amorfă, lipsită de concizie sonoră.

Ultima piesă, *Pești de aur*, are drept sursă de inspirație, așa cum ne destăinuie Marguerite Long, un panou de lac japonez realizată din mici trăsături de penel care decora biroul lui Debussy. Interesantă această simetrie de imagini care ia naștere între piesa de debut a primului ciclu și piesa de final a celui de-al doilea ciclu, reflexele apei contopindu-se aproape ca imagine cu mișcările iuți ale peștilor auriți de lumina solară. Aceeași preocupare din partea lui Debussy pentru a pune elementul tehnic în slujba efectelor de culoare unifică cele două lucrări marginale ale *Imaginilor*. Același umor caracteristic lui Debussy, aceeași vervă creatoare compun acest opus muzical prin încadrarea unor sonorități care amintesc expresia unui vals parodiat cu metrii aflați permanent în schimbare. Ca și simbolistică, peștii rămân legați de mediul natural în care viețuiesc, prezența lor aducând în prim plan apa. Ideea de fertilitate și înțelepciune înrudește cele două simboluri, peștii și aurul, unificând conținutul manifest al unei anumite prezențe de sensul lor latent.

3.7. Suita *Colțul copiilor* (1906-1908)

„Copilăria este simbolul inocenței; este starea anterioară căderii în greșală; deci, starea edenică, simbolizată în diverse tradiții prin întoarcerea la starea embrionară de care copilăria este apropiată. Copilăria este simbolul simplității naturale, al spontaneității...”¹⁷³ Reîntoarcerea la copilărie înseamnă a-ți regăsi obârșia într-un imens rezervor de potențial pentru a obține forțe noi. Este o fază trecătoare de regresie și dezintegrare de care depinde o fază progresivă de reintegrare și regenerescență.

Debussy va reda universul copilăriei impresionat de manifestarea misterului vieții în însăși interiorul familiei sale. El compune suita *Colțul copiilor* pe care o dedică *micii și dragii mele Chouchou, cu scuzele duioase ale tatălui ei pentru ceea ce va urma*. Inițiative de acest gen apar și la alți compozitori celebri de dinainte sau după Debussy. Viața copilului captivat de primele impresii pe care le trăiește în contact cu lumea este ilustrată în lucrări

¹⁷³ Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, p. 363.

muzicale compuse de Schumann cu suita pentru pian *Scene pentru copii*, de Mussorgski cu ciclul de lieduri *Camera copiilor*, de Gabriel Fauré cu *Dolly*, de Ceaikovski cu baletul *Spărgătorul de nuci*, și ulterior de Maurice Ravel cu suita pentru pian *Ma Mère l'oie* apărută în același an cu suita lui Debussy; sau de George Enescu cu suita pentru vioară și pian *Impresii din copilărie*, și chiar Prokofiev cu cele *Trei romanțe pentru copii op. 68* scrise după cum precizează chiar autorul *pentru copii și despre copii*.

Extensia poate fi realizată și în cadrul artelor plastice sau literare, demonstrând extraordinara vivacitate a unui subiect de care toți suntem pătrunși și la care revenim din când în când. În psihologie se vorbește deseori de decalajul care poate exista la un moment dat între vârsta cronologică, cea biologică și cea psihică datorat ritmurilor diferite de dezvoltare și maturizare care poate strica planurile. Astfel, un copil de 10 ani poate fi un supraadaptat și deci supraresponsabil, iar un adult de 35 de ani poate fi complet lipsit de toate aceste aspecte. În cazul nostru, putem privi lucrurile și altfel: copilul de 4-5 ani continuă să existe în noi și să ne îmbogățească viața adultă. Maturizarea nu înseamnă asfixierea copilului din noi, nici ascunderea lui, nici fuga de el. Maturizarea începe prin stabilirea unui contact sănătos și real cu copilul din noi. Este poate motivul pentru care atâția compozitori, scriitori sau artiști plastici au dedicat atâtea capodopere universului copilăriei.

Suita *Colțul copiilor* cuprinde șase piese cu titluri programatice în care nu există nici o preocupare din partea autorului pentru tehnică pianistică, acesta urmărind redarea cât mai sugestivă a unei anumite stări de spirit sau a unei imagini care s-a imprimat în mod deosebit în imaginația noastră a tuturor. Ea conține: *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Cântecul de leagăn al lui Jimbo*, *Serenadă pentru păpușă*, *Zăpada dansează*, *Micul păstor* și *Dansul lui Golliwog*.

În *Doctor...* este redată viziunea copilului la pian plictisit de repetarea la nesfârșit a exercițiilor lui Muzio Clementi sau Karl Czerny. Ironia este evidentă. *Gradus ad Parnassum* constituia un manual de compoziție scris de J. J. Fux în secolul al XVIII-lea după care aveau să studieze mulți compozitori celebri, reproșând deseori schemele rigide care erau menite să conducă fluxul inspirator al acestora. Ironia este cu atât mai evidentă cu cât i se atribuie tânărului pianist titlul de doctor.

Cântecul... reînvie imaginea atât de adoratelor jucării de păslă față de care copilul adoptă atitudinea pe care adultul o are față de sine. Îl mângâie, îl dezmiardă, îi povestesc vrute și nevrute purtându-se cu el ca și cu o ființă însuflețită. În final, osteniți, adorm amândoi unul în brațele celuilalt, magia jucăriei având darul de a risipi din sufletul copilului teama de întuneric.

Serenada... perpetuează fascinația jocului, păpușa substituindu-se copilului iar copilul părinților. Copilul învață prin joc, imaginând mici scenarii, să se adapteze la lumea în care va pătrunde ulterior ca și adult.

Cine nu-și amintește de primele căderi ale fulgilor de zăpadă care anunță întotdeauna apropiatele sărbători de iarnă așa cum vrea să evoce următoarea piesă, *Zăpada dansează*. Cu un sentiment de uimire și de siguranță, ochii copilului urmăresc fascinați dansul fulgilor prin văzduh sau broderiile pe care aceștia le împânzesc la fereastră constatând poate pentru prima dată că nici un fulg nu se aseamănă cu celălalt. Și atunci se lasă purtat de vârtejul infinit al imaginației.

Micul păstor aduce în prim plan imaginea micilor jucărioare sculptate din lemn care de atâtea ori au umplut peisajul copilăriei noastre, oferindu-ne clipe de nevinovată admirație.

În final, *Dansul...* imprimă ritmuri sincopate specifice genului de *music-hall*. Alfred Cortot își imaginează mișcările dezordonate și dezarticulate ale unui clovn care-și dorește să dubleze ritmul piesei provocând râsete prin stângăcia lui. Reproducerea este cu atât mai veridică cu cât în partea mediană apare parodiat leitmotivul iubirii din opera wagneriană *Tristan și Isolda*, sensul strâmbăturii prin ridicarea mâinilor în dreptul nasului fiind o sugestivă caricaturizare a celui atins de fiorul dragostei. Clovnul, un alter-ego al nostru, lasă să-i țâșnească lacrimi în cascadă fie din ochi, fie din nas, ironizând sau mascând propria lui stare sufletească.

3.8. *Preludiile pentru pian*, caietul I și II (1909-1910 și 1910-1912)

Preludiul constituie pentru Claude Debussy prilejul de a evoca o imaginație muzicală și poetică inepuizabilă. Ca și gen, preludiul se va constitui încă din perioada Barocului, având de atunci un caracter improvizatoric desfășurat sub forma unui melodism capricios dominat de arpegii de toate felurile, mai puțin armonic sau polifonic, în care tehnica instrumentală era dirijată de imaginația și fantezia compozitorului. Preludiul însoțea o formă de structură elaborată cum era fuga, structura lui contrastând cu structura fugii fapt care avea să consacre împletirea celor două genuri. De asemenea, el putea să fie întâlnit ca piesă cu care debutează suita instrumentală sau orchestrală, cu rol pregătitor în receptarea întregii suite.

Cel care avea să înnoiască acest gen și să-l transforme într-o piesă de sine stătătoare, intuind virtualitățile poetice ale lui, avea să fie Chopin. La Chopin preludiile iau naștere sub apăsarea unui sentiment extrem de intens care reclamă confesiune lirică. Din această cauză ele stau sub semnul unui *programatism de natură psihologică*. Artistul romantic exploatează la maxim

posibilitățile cathartice ale acestui gen, scurtimea pieselor evocând momentul de descătușare de sub dominația (sau tirania) sentimentelor care le-au generat.

O dată cu Debussy, mare admirator și interpret al lui Chopin, preludiul devine obiectul unei sensibilități mai puțin impulsive. Toate preludiile sale, cu excepția unuia singur, sunt piese programatice ce rezultă din impresiile pe care Debussy le resimte în contact cu realitatea sau din farmecul declanșat de anumite legende care au marcat sensibilitatea compozitorului. Dacă preludiile lui Chopin nu sunt purtătoare de titluri programatice - denumirile ulterioare au fost date fie de auditoriu, fie de diverși interpreți ale acestora cu intenția de a fixa mai bine etosul lor -, la Debussy preludiile sunt însoțite de titluri evocatoare trecute sugestiv la sfârșitul piesei. Era ca și cum s-ar dori mai întâi ca muzica, în desfășurarea ei concretă, să impulsioneze receptivitatea auditoriului fără ca aceasta să fie influențată de intenția programatică marcată la sfârșit. Muzica trebuia să domine și nu imaginea. Imaginea „solicită încetișor receptivitatea noastră, o invită prin alegerea savantă a subiectelor la un efort delicat ce reprezintă aproape un fel de colaborare și se mulțumește cu un ușor impuls, al cărei elan ea știe că imaginația noastră îl va amplifica.”¹⁷⁴ Rolul acelor titluri este unul evocator și în nici un caz descriptiv. Debussy era conștient de ușurința fanteziei noastre în a prelungi semnificația preludiilor cu anumite imagini sau metafore. Era conștient de capacitatea minții noastre de a simboliza, dar și de faptul că s-ar fi putut căuta o apropiere prea mare între muzică și imagine, că s-ar fi urmărit mai degrabă cine știe ce efecte onomatopeice decât lucrarea în sine. De aceea le așează la sfârșit. Nu ele fac subiectul auditei deși ele au declanșat nașterea acestor bijuterii muzicale. Subiectul artei muzicale și al artei în general constă în transmiterea particularității acelor imagini artistice care se întrupează într-o formă voalată în opera de artă.

Specificul creației artistice este bine surprins de esteticianul Benedetto Croce. Senzațiile pe care le primim de la realitate sunt transformate de psihicul nostru în impresii, în reprezentări care sunt înconjurate de o anumită aură afectivă. Doar creatorul artistic are capacitatea de al le transforma în expresii, în rezultate sintetice ca urmare a efortului conjugat dintre sensibilitate și intelect, tehnica fiind cea care dă posibilitatea exteriorizării lor, după specificul fiecărei arte. Arta impresionistă pare că fuge de această înfrățire dintre afectivitate și rațiune, ea vrea să rețină numai impresia. Văzută din acest punct de vedere, arta lui Debussy fie se îndepărtează de specificul sensibilității pictorilor impresionisti, fie aduce o notă aparte impresionismului în general. Acest lucru justifică și mai bine reacția violentă atunci când numele lui era asociat cu arta impresionistă.

¹⁷⁴ Alfred Cortot, *op. cit.*, p. 24.

Debussy fixează sensibilitatea și receptivitatea noastră într-o imagine poetică din teama de a nu lăsa prea mult frâu liber imaginației noastre. Atitudinea lui este mai puțin simbolistă decât impresionistă în cadrul acestor preludii, cel puțin pornind de la acest aspect. Faptul că menționează sursa inspiratoare denotă faptul că imaginea acesteia are importanță pentru el, chiar dacă una secundară. Nu i-ar fi convenit probabil să ne imaginăm în cadrul preludiului *Ce-a văzut vântul de apus* cine știe ce bătălie antică, în aceeași măsură în care nu și-ar fi dorit să fim subjugați de ideea de a căuta cine știe ce analogii sonore dintre acest preludiu și fenomenul fizic desfășurat în natură. Și totuși o corespondență de natură mult mai misterioasă și incontrollabilă există. Debussy ușurează receptarea muzicii sale prin corelarea unei imagini fiecărui preludiu, însă ea nu este decât pretextul pentru care imaginația auditoriului se lasă în voia muzicii, este trambulina care plonjează imaginația lui în universul obscur al subconștientului la care putem avea acces doar prin intermediul simbolurilor.

Există o serie de scenarii care descriu cadrul imagistic al acestor preludii întocmite de o serie de autori printre care îi amintim pe Marguerite Long, Romeo Alexandrescu, Alfred Cortot etc. Acestea coincid mai mult sau mai puțin în funcție de intențiile fiecăruia. Ele păstrează mai mult un stil descriptiv, impresionist, contrazicând în mod paradoxal afirmația lui Marguerite Long care le considera simboliste în sensul în care Debussy urmărea sesizarea acelor corespondențe tainice dintre suflet și natură. De aceea nu vom încerca să literaturizăm în marginea acestor titluri, aplicând o metodă referențial-descriptivă așa cum au procedat autorii de mai sus. Vom încerca să reținem mai degrabă sursa care a stat la baza compunerii fiecărui preludiu și să prelungim gândirea lui Debussy printr-un simbolism poetic care să evidențieze măcar parțial metamorfozele sufletești ale maestrului în cadrul fiecărui preludiu, într-un efort de a evoca ceea ce limba noastră nu poate să descrie. Este tot o metodă descriptivistă care verbalizează sensurile simbolico-filosofice ale opusului muzical.

Debussy a compus două caiete de preludii, fiecare caiet conținând douăsprezece piese, ca o reminiscență a celor douăsprezece tonalități majore și minore din armonia funcțională, deși nu mai are legătură cu aceasta. Cele două caiete vor fi compuse între anii 1909-1912, fiind despărțite de o singură piesă dedicată pianului numită *Mai lent decât un vals*.

Primul preludiu, *Dansatoarele din Delfi*, are ca sursă inspiratoare o reproducere dintr-un fragment sculptural al faimosului templu grec format dintr-un grup de trei preotese, reproducere pe care Debussy o văzuse la Louvre. Delfi era un loc din muntele Parnas unde zeul Apollo îl ucise pe șarpele Piton. Aici ar fi instituit Apollo acele celebre oracole - consultate de regi și oameni de

stat pentru a prevedea destinul lor -, dar și acele întreceri sportive și jocuri desfășurate în cinstea lui. Fragmentul reproduce dansul ritualic al preoteselor desfășurat într-o manieră solemnă și reținută care reînvie spiritul apolinic al acelor ceremonii. Aceiași manieră sculpturală este redată și în modul de tratare formală a preludiului, un ABA_v care închide în sine forma circulară a dansului. Este încă un caz în care imaginația maestrului Debussy este stimulată de o operă de artă.

Cel de-al doilea preludiu, *Pânze*, pare să fi fost inspirat de o carte poștală pentru data de 15 august cum ne destăinuie Marguerite Long. Imaginația noastră face deja conexiunea cu alte lucrări picturale din creația pictorilor impresionisti în care pânzele ambarcațiunilor constituie o prezență des consemnată în tablouri de Claude Monet, *Terasă pe mare la Sainte-Adresse* sau *Podul din Argenteuil*, Marry Cassat, *Plimbare cu barca*, Edouard Manet, *Monet lucrând în barca sa atelier* sau *În barcă*. Leitmotivul fulgurant expus descendent hexatonic, augmentat sau dublu augmentat, reînvie imaginea pânzelor de la diverse ambarcațiuni care trec fugar dar cu mișcări diferite prin câmpul percepției noastre.

Preludiul *Vântul în câmpie* este unul din preludiile la care riscul de se urmări cine știe ce intenții descriptive este cel mai mare. Vântul este simbolul vanității umane, element instabil din natură care se risipește haotic într-o violență oarbă. Grecii asociau vânturile cu niște zeități neliniștite și zvăpăiate ascunse în peșterile adânci din Insulele Eoliene. În prima carte, *Infernul*, din *Divina Comedie*, Dante Alighieri imaginează sufletele damnaților care au păcătuit trupește purtate de un vârtej perpetuu, simbol al instabilității emoționale, al ușurinței cu care au tratat viața sentimentală. Pe de altă parte, vântul este simbolul spiritului divin, al Duhului lui Dumnezeu. El devine un mesager al dumnezeirii care se manifestă o dată cu murmurul blând al vântului sau cu dezlănțuirea furtunii. Totodată el este spiritul mânat de dorința de a crea, de a zămisli lumea din haos. Asociat câmpiei, imaginea sugerată de titlu se transformă într-o reprezentare a Câmpiilor Elisee care, la greci, sunt simbolul vieții eterne, al bucuriei și păcii, al mântuirii și fericirii depline.

Al patrulea preludiu, *Sunetele și miresmele plutesc în văzduhul înserării*, recrează o atmosferă tipic baudelaire-iană, o atmosferă în care multiplele impresii culese de la realitate construiesc eul muzical al compozitorului, un caleidoscop de trăiri surprinse într-o infinitate de combinații, un havuz ale cărei petale se sting la atingerea cu suprafața transparentă a timpului. Titlul acestui preludiu evocă *teoria estetică a corespondențelor* specifică artei simboliste, reflectă lăncezeala spiritului

cotropit de dulci simțiri, de reverberațiile iluziilor, de un sentiment pacificator provocat de diversitatea trăirilor cele mai efemere, care își sunt suficiente prin ele însele, care nu au nici un fel de finalitate, un fel de beție și plutire a spiritului prin zonele nebănuite ale subconștientului a cărei singură valoare este plăcerea de moment pe care o procură. Preludiul devine o parafrază muzicală a poemului *Correspondence* de Baudelaire:

Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet, se-ngână și-și răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii,
Iar altele bogate, trufașe, prihănite,

Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă
Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncântă.¹⁷⁵

De altfel, titlul este, așa cum remarcă Vasile Iliuț, al treilea vers din poezia *Armonie de seară* de Baudelaire, poezie pe care Debussy compusese încă din anul 1889, deci cu aproximativ douăzeci de ani mai devreme, un lied de tinerețe ce anunța deja predilecția autorului pentru evocarea unor astfel de atmosfere.

Cel de-al cincilea preludiu, numit *Colinele din Anacapri*, este legat de amintirile lui Debussy într-o călătorie din Italia. Marguerite Long vorbește de tarantele, dansuri îndrăcite ale napolitanilor, în măsură ternară, care aveau rolul de a proteja dansatorul de pișcătura tarantulelor, căci de aici provine denumirea lor. Aceste dansuri se împletesc cu sunetele clopotelor de la mănăstiri. Ritmul viu de tarantelă se înfășoară în jurul nepăsării unui refren popular. Un cântec popular care sugerează focul, dragostea și îndrăzneala unui ragazzo napolitan, prototipul amantului italian încrezător în arta seducției sale.

Preludiul *Pași pe zăpadă* este unul dintre preludiile care trebuie cântat *între doi ochi*, așa cum însuși autorul menționa. Căutarea acestei corespondențe între suflet și natură este ilustrată aici de mențiunea autorului de la începutul

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, *op. cit.*, poezia este tradusă de Al. Philippide, p. 14

preludiului conform căreia *ritmul trebuie să aibă valoarea sonoră a unui fond de peisaj trist și înghețat*. Ritmul ostinat care apare aproape permanent în planul median dintre temă și acompaniament, devine un leitmotiv al pașilor imprimați pe zăpada albă, abia depusă. Urma pașilor devine un simbol al efemerului. Autorul pare să mediteze cu nostalgie și tristețe la caracterul trecător al sorții, întinderea albă de zăpadă semnificând necunoscutul care precede și succede clipa prezentă. Sentimentul dezolant al propriei singurătăți îl derutează. Călătorul care străbate nesfârșita întindere de zăpada se substituie lui Debussy într-o imagine de o rară frumusețe. Teama, regretul, nostalgia, resemnarea devin sentimentele dominante ale autorului. Peste toate se instalează o pace aproape nepământească, ca și peisajul ce se deschide în fața călătorului. Monotonia pașilor care se succed asemenea formulei oștinate din preludiu, devine o transpunere a melancoliei reținute ce marchează uneori, în mod imprevizibil, cursul vieții noastre. Preludiul devine o emblematică ilustrare a poeziei fugarului.

Ce a văzut vântul de Vest este un preludiu care evocă glasul furtunii dezlănțuite. Deși vântul de apus este, de obicei, identificat cu vântul de primăvară, cu *Zephyrus* sau *Favonius* cum i se mai spunea în latină, cel care la sfârșitul iernii aduce suflare de viață, Debussy îl transformă într-o forță care amintește mai degrabă de încheștarea titanilor din vechime. El transpune ca nimeni altul întreaga încordare a elementelor naturii scăpate parcă din străfundurile pământului.

Și Vivaldi, și Haydn, și Beethoven, și Berlioz, și Rossini, și Richard Strauss, și Enescu, și probabil mulți alți compozitori au încercat să illustreze un astfel de fenomen cu mijloacele pe care le pune la îndemână muzica. Dintre toți, Debussy pare să fi surprins cel mai bine muzicalitatea furtunii cu mijloacele cele mai restrânse oferite de pian, însuși pianul devenind aici un instrument politimbral. Văjăielile, creșterile sau descreșterile de intensitate ale rafalelor, protuberanțele care se perindă prin văzduh, nuanțele elementului lichid pus în mișcare de o forță oarbă, imensitatea cerului ce pare să se fi revărsat apocaliptic peste noi sunt redată printr-o dinamică și ritmică convulsivă. Dintre toți, Debussy păstrează caracterul cel mai puțin descriptiv. Impresia este că maestrul străbate această furtună fără să fie câtuși de puțin afectat de ea. Fiecare senzație este transformată instantaneu într-o imagine sonoră de o prospețime diafană. Nici o încercare de a copia natura, nici un mimesis în tentativa lui de a reda aceste impresii. Debussy devine alchimistul suprem care știe să transforme cele mai fine inflexiuni exterioare în reverberații interioare, de natură muzicală. Furtuna dezlănțuită devine pentru Debussy o evocare a preistoriei la fel cum radiația de fond dezvăluie astrofizicienilor primordialitatea universului. Vântul pare să fi devenit un element care

contribuie la nașterea lumilor, un mediator al marilor echilibre cosmice și morale. Se cuvine să amintim și faptul că poetul englez Percy Shelley are o poezie numită *Odă a vântului de Apus*, pretext de a asemăna viața lui cu frunzele purtate de vânt.

Fata cu părul bălai este o parafrază muzicală a poemului cu același nume, subintitulat și *Cântec scoțian*, ce avea să fie scris de poetul parnasianist Leconte de Lisle și introdus de acesta în ciclul numit *Poeme antice*. În anul 1882, Debussy compusese un lied de sine stătător pe versurile aceluiași poem, lied descoperit destul de târziu, fără să aibă, așa cum susține Alfred Cortot, valoarea omologului său instrumental. Impresiile resimțite atunci de Debussy reapar în încercarea lui de a le transpune în formă pur muzicală. Este un alt preludiu, la fel ca și preludiul patru, *Sunetele și miresmele plutesc în văzduhul înserării*, care are ca sursă de inspirație o lucrare literară.

Al nouălea preludiu, *Serenada întreruptă*, zugrăvește imaginea unui chitarist spaniol preocupat sa-și expună într-o serenadă nocturnă, sub o fereastră închisă, cântecul său de dragoste, evocând melodia unei *Iberii* foarte populare. Tentativa chitaristului este ilustrată cu mult umor întrucât este permanent întrerupt de mici incidente care se petrec pe stradă. Timiditatea lui îl face să tresară la fiecare zgomot de pe stradă, chiar și atunci când pe strada vecină se aude o fanfară studențească, astfel că, serenada lui se transformă într-o cântare crispată, care stârnește mai mult hazul. Scena amintește într-o oarecare măsură de cântecul lui Beckmesser din opera *Maestrul cântăreți* de Richard Wagner, unde tentativa acestuia de a-i face Evei o serenadă este secondată de loviturile de ciocan ale cizmarului Hans Sachs, de la casa vecină, care în felul acesta marca greșelile de execuție ale lui Beckmesser, îndrăcindu-l și mai mult.

Catedrala scufundată amintește de încercările lui Monet de a picta la diverse ore, urmărind anumite efecte de lumină și culoare, fațada catedralei din Rouen. Preludiul are la bază o legendă bretonă conform căreia în diminețile senine, când marea este transparentă, catedrala de la Ys, care își doarme sub undele acvatice somnul ei blestemat, apare uneori încet din străfundul oceanului, din străfundul anilor. Și se aud sunetele clopotelor și cântecele preoților. Apoi viziunea dispare iarăși sub marea nepăsătoare.

Robert Dézarneaux semna începutul amintirilor din copilărie și din tinerețe ale lui Ernst Renan, spunând că desigur ele i-au procurat lui Debussy ideea tabloului său sonor. Acest lucru ne este dezvăluit de Alfred Cortot care, ne spune el în continuare, sentimentul poetic ar fi îmbogățit cu valoarea unui simbol, deoarece textul lui Renan nu se limitează numai la pitoresc.

Edouard Lalo avea să compună în anul 1878 opera *Regele Ys-ului*, în trei acte și cinci tablouri, după altă legendă bretonă care ar fi determinat nașterea legendei legată de apariția și scufundarea periodică a acelei catedrale. Această istorioară avea să fie adaptată de Ed. Blau în forma libretului care va sta la baza operei lui Lalo. Legenda vorbește despre cele două fiice ale regelui Ys-ului, Margred și Rozzen, care îl iubeau pe viteazul Mylio, învingătorul lui Karnac, dușmanul cetății. Regele consimte la căsătoria lui Mylio cu Rozzen. Orbită de gelozie, Margred îi destăinuie lui Karnac locul de unde poate fi deschisă ecluza. Și, în timp ce în capelă se oficiază căsătoria celor doi, Karnac deschide ecluza, astfel că apele mării inundă teritoriul Ys-ului. Margred, blestemată de popor, se aruncă în apă, astfel că valurile se liniștesc, spre bucuria celor rămași în viață.

Această legendă amintește întrucâtva de scufundarea continentului mitic al Atlantidei, menționat în scrierile sale de Platon. Mitul Atlantidei pare să renască cu unele modificări în mitul de origine bretonă, ca un simbol al paradisului pierdut. Pentru că oamenii au lăsat să piardă cele mai frumoase din lucrurile cele mai de preț, sunt până la urmă alungați din paradisul pe care valurile îl înghit o dată cu ei. Nu sugerează oare aceasta, spune Jean Chevalier, că raiul și iadul sunt mai întâi în noi înșine?

Imaginea catedralei, zveltă și impunătoare, ivirea ei fantomatică și miraculoasă din apele mării în timp ce sunetele de orgă împânzesc întreaga atmosferă într-o ceață sonoră, prelungește legenda care stă la baza operei lui Lalo. Este foarte posibil ca Claude Debussy să fi audiat această operă într-una din reprezentațiile ei la Paris. Lalo era membru al Societății Naționale de Muzică care fusese înființată în anul 1871, societate ce-și propusese încurajarea creației muzicale naționale și promovarea acesteia în viața de concert. În cadrul unor astfel de inițiative avea să-și prezinte și Lalo creația lui care fusese probabil audiată și de Claude Debussy, pe atunci foarte tânăr. Contactul lui Debussy cu manifestările de muzică din capitala franceză este dovedit și de articolele dedicate de el unor astfel de prilejuri artistice. De aceea am putea înainta și o a doua posibilă ipoteză. Audiția operei lui Edouard Lalo ar fi putut alimenta nașterea acestui preludiu, în afară de contactul lui Debussy cu scrierile lui Renan, așa cum reiese din mărturiile lui Robert Dézarneaux.

Cel de-al unsprezecelea preludiu, *Dansul lui Puck*, învie imaginea piticului Puck din comedia *Visul unei nopți de vară*. Predilecția lui Debussy pentru Shakespeare se reflectă și în alte lucrări. Pusese pe muzică fragmente din *Regele Lear*, muzică de scenă pentru orchestră cu părțile *Fanfară* și *Somnul lui Lear*, sau schițase un *Cum vă place*. Spiridușul shakespearian apare redat într-o manieră hazlie, veșnic pus pe șotii. Este o altă pagină în care se afirmă umorul lui Debussy.

Ultimul preludiu din primul ciclu, *Menestreliei*, reprezintă, așa cum afirmă Alfred Cortot, o evocare umoristică și genială a atmosferei de *music-hall*. Măscărici englezi se dedau flegmatic pe scenă la evoluții trepidante, în timp ce o răbufnire de muzică senzuală sugerează farmecul ușor al locului de plăcere. Este o ambianță de local de noapte, unde jazzul începea să domnească. Marguerite Long întrezărește felul de a vedea al lui Claude Debussy care se identifică în acest preludiu cu cel al lui Toulouse-Lautrec sau Jean de Tinan, mari admiratori ai petrecerilor nocturne. S-ar putea afirma că în această piesă Debussy este la fel de impresionist pe cât este Toulouse de Lautrec în tablourile sale în care este reprezentată atmosfera din celebrul Moulin Rouge.

Următoarele douăsprezece preludii reunite în cel de-al doilea caiet își păstrează titlurile evocatoare, mai puțin cel de-al unsprezecelea care amintește de statutul studiilor. Ne întrebăm totuși câtă poezie s-ar mai fi desprins din aceste preludii dacă Debussy nu ar fi menționat aceste titluri? Poate că forța de sugestie poetică s-ar fi redus la mai puțin de jumătate decât cea pe care le-o atribuim acum. Poate că le-am fi privit într-o manieră extrem de apropiată de studiile lui, piese care, în general, sunt considerate de o inspirație abstractă. Sau, poate că dacă și studiile ar fi păstrat o denumire cine știe ce forță evocatoare ar fi avut? Cert este că și preludiile din al doilea volum se inspiră din impresii de același caracter. Numai că aici, remarcă Alfred Cortot, compunerea unora dintre ele pare determinată de atracția inițială a unei combinații de sonorități la care subiectul se va adapta după aceea, și nu chiar de senzația pe care aceste sonorități ar fi exprimat-o.

Primul preludiu din acest volum, *Cețuri*, îl confirmă pe Debussy un compozitor, cel puțin prin tematică, de factură impresionistă. Debussy se alătură aici lui Pissaro, Sisley, Monet, prin atât de îndrăgitul subiect al redării unui aspect din natură, care prin sine nu are ceva spectaculos, dar care îi atrage prin-un fel de provocare tacită de a-și testa capacitățile de reprezentare a unui obiect căruia îi lipsește un contur clar delimitat, o formă bine definită a cărei luminozitate și culoare se află în continuă prefacere. Pe de altă parte, ceața este un subiect care predispune, așa cum afirma Jean Chevalier, către o simbolistică a nedeterminatului, al unui stadiu evolutiv în care formele nu se deslușesc sau în care vechile forme nu sunt înlocuite încă de forme noi, precise. Ea simbolizează de asemenea un amestec de aer, apă și foc de dinaintea oricărei închegări, un fel de vâlmășag al începuturilor. Interesantă este conexiunea pe care o fac unele texte irlandeze dintre ceață sau brumă și muzica țărâmului de dincolo. Poate că Debussy nu s-a gândit la acest element din natură în felul expus anterior. Pentru el poate că ceața este ceață și atâta tot. Or, în felul acesta

noi confirmăm de fapt alianța lui, ca spirit, cu pictorii impresioniști, pentru care ceața nu semnifica ceva anume, nici măcar ceață. Imaginați-vă impresia pe care o trăiește un om atunci când vede pentru prima dată un astfel de fenomen. Impresia este de orbire, de teamă nelămurită, de senzația că lumea din jurul său nu mai este cea pe care o cunoaște, că formele obișnuite s-au lichefiat. De aceea trăirile lui copie într-un fel realitatea înconjurătoare, ele își pierd conturul devenind evanescente. Pare paradoxal și prezumtiv acest mod de expunere, însă nu trebuie să uităm de atitudinea pictorilor impresioniști care neagă orice demers rațional și care promova descătușarea de orice cutumă, de orice balast emotiv. Impresioniștii urmăreau să contopească elementele din natură într-o singură substanță. Apă, foc, aer, pământ devin sub efectul luminii un singur element, un fel de substanță primordială din care este compusă lumea. Urmărirea unor efecte vaporizate se remarcă și în cadrul acestui preludiu, confirmând remarca lui A. Suarès că *Debussy face armonie din tot ce este abur, fluid sau nori!* Debussy lasă elementul melodic să plutească în vag, construind o armonie imprecisă, adevărată *ceață sonoră*. Cele câteva note care par să constituie uneori o temă muzicală se retrag înapoi în negura din care au apărut. Preludiul marchează în mod simbolic trecerea de la un stadiu marcat de încercări și îndoieli în primul caiet de preludii, la un stadiu de plenară confirmare a noilor sonorități muzicale cucerite în cel de-al doilea volum.

Cel de-al doilea preludiu prelungește atmosfera de toamnă instaurată în primul preludiu printr-un titlu sugestiv, *Frunze veștede*. Simbolistica frunzelor este legată cumva de sorta oamenilor. Lamartine se aseamănă pe sine unei *frunze moarte* și roagă vântul să-l ducă asemenea acesteia. Mulțimea frunzelor, caracterul lor muritor și sensibilitatea lor exagerată la vânt le-au făcut embleme perfecte pentru lumea de dedesubt. Totuși Debussy este urmărit mai degrabă de spectrul coloristic al lor, de marea diversitate de nuanțe decât de numărul lor imens care asemenea unui baldachin compun sfera cerească. Frunzele moarte simbolizează o lume muribundă, o lume în agonie, care se descompune. Starea compozitorului se pliază perfect cadrului natural. Melancolia reținută care răzbate din atmosfera acestui preludiu clădește o viziune aproape atemporală dominată de o pace suprafirească, lipsită de orice umbră de angoasă. Frunzele care se desprind cu încetinitorul marchează imanența și ireversibilitatea clipelor, o curgere care se derulează din ce în ce mai încet, curgere care se oprește o dată cu cufundarea în moarte. Nu este nici o viziune tragică în acest preludiu. Copacii despodobiți de frunze se vor regenera într-un alt anotimp al vremurilor viitoare. În felul acesta este sugerată ideea eternei reîntoarceri, alternanța ciclică și veșnica reîncepere.

Următorul preludiu, *Puerta del Vino*, are drept sursă de inspirație o carte poștală trimisă de Manuel de Falla din Andaluzia, în care era reprezentată celebra Poartă din Grenada. Debussy a fost atât de izbit de intensitatea contrastelor de lumină și de umbră din această imagine încât a întreprins imediat transpunerea în muzică spunând: *o să fac ceva cu asta*. Intuirea atmosferei spaniole care se citește în acest preludiu este cu atât mai izbitoră cu cât, în acea epocă, Debussy nu trecuse niciodată Pirineii. De altfel, a cunoscut doar în ultimii ani ai vieții sale Fontarabia și San Sebastian, confirmă Alfred Cortot. Desigur, ritmul preludiului este unul de habaneră însă caracterul dansant al acesteia dispăre cu totul, rămânând doar o amintire. Caracterul spaniol al preludiului este diluat până când, pare să spună Debussy, se păstrează doar esența acestui dans. Brâncuși proceda în același mod. Intervenea în forma obiectului până la limita la care acesta mai putea fi numit cu cuvântul care-l desemna, în speranța că va surprinde esența ideală a lui. La Debussy contemplarea naturii sau a diverselor situații care-l impresionează nu se mai petrece *de facto*, chiar dacă el este întâmplător în mijlocul acesteia. Acest tip de contemplare se petrece în spirit, prin urmărirea răsunetului afectiv trezit în conștiință și convertirea acestuia în imagini sonore. Este, dacă vreți, o retragere în sine a compozitorului, pentru a culege de acolo efectele unor impresii care sunt mult mai puternice decât acestea. Iată dansatoarea care se cabrează sub impulsul ritmului prin mișcări bruște și pasionale. Ființa ei emană o deosebită stăpânire de sine, o grație și o precizie seducătoare. Sonoritățile preludiului sunt contrastante, la fel ca și dansul femeii care îmbină gesturile violente cu mișcările cele mai expresive și interiorizate cu putință.

Zânele sunt minunate dansatoare este un preludiu care reține prin virtuozitate ce „trebuie să fie aici plăcută, impalpabilă și de o suptete aeriană”¹⁷⁶, un preludiu care impresionează prin multitudinea de conjuncturi sonore care trasează concise arii formale. Zânele sunt asociate, de regulă, ritmului ternar, așa cum este conceput și acest preludiu. Să fie oare simplă coincidență? Debussy era fascinat de tot ceea ce-i punea în funcțiune imaginația. Zânele simbolizează aici puterile supranormale ale spiritului. De aceea, preludiul este construit după o ineputabilă imaginație. Încă o dată, Debussy se arată fascinat de tărâmul misterelor și al visului, de sediul care declanșează și impulsionează întreaga noastră afectivitate. Sensul ascensional al vieții sufletești, al psihismului, se materializează în imaginea diafană a unor zâne care se lasă antrenate de un dans a cărui muzică nu se aude. Muzica irumpe din gesturile grațioase ale zânelor, contopirea dintre melodie și gest fiind perfectă. De aceea, preludiul lui Debussy își pierde orice caracter dansant.

¹⁷⁶ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 87.

El nu este un dans, ci o feerie magică, un decor menit să accentueze impresia de irealitate pe care o construiește încă de la început.

Următorul preludiu se numește *Mărăcini*. La o primă vedere, aspectul unui mărăcine este respingător și cu totul neînsemnat pentru a deveni titlul unuia dintre preludiile lui Debussy. Autorul, așa cum ne destăinuie Marguerite Long, este mai degrabă fascinat de acele tufșuri care cresc la baza marilor copaci decât de acea floare cu țepi care îi evocă tonuri de porțelan. Debussy reacționează în felul acesta la tot ceea ce este artificial, care are rol de podoabă sau de ornament. El instaurează în arta muzicală un adevărat cult pentru natural și firesc. Nu credem că greșim atunci când spunem că acest preludiu rezonează ca ambianță, ca muzicalitate și armonie, cu un alt preludiu din primul volum, *Fata cu părul bălai*. Limpezimea armonică de sorginte romantică cu unele infiltrații modale, linia melodică cursivă, de o prospețime diafană, înfășurată într-un acompaniament acordic, reînvie o atmosferă poetică de specifică ingenuitate prerafaelită. Debussy reconstruiește aici decoruri muzicale din perioada în care stilul lui nu se cristalizase încă, preludiul constituind o luminoasă aducere-aminte a acelor vremuri. De aceea, poate să mire denumirea pe care a ales-o pentru acesta. În fapt, aceste trimiteri la perioada de tinerețe instaurează un sentiment de duioasă nostalgie, un fel de ancorare în trecut, atât de specifică compozitorilor de geniu, pentru a păstra atât copilăria sufletească, pe care trecerea timpului poate să o șteargă, cât și prospețimea creației, firescul și naturalețea ei, simbolizată prin imaginea acelor arbuști.

Al șaselea preludiu din caietul al doilea se numește *General Lavine – excentric*. Marguerite Long amintește de bucuria și admirația lui Debussy pentru circ (Debussy frecventa circul Médrano), în special pentru prestațiile clovnilor care-l atrăgeau prin capacitatea lor de a exprima cu ușurință orice stare sufletească (se pare că, ne informează din nou Marguerite Long, Debussy avea un veritabil talent de mim, de imitator: făcea să râdă, ori plângea la comandă) prin posibilitatea de a mima stângăcia și mecanica gesturilor menite să instaleze privitorul în universul comicalului de situație. Jean Chevalier constată că „în mod tradițional, clovnul este figura regelui asasinat. El simbolizează răsturnarea însușirilor regale, prin veșmintele, vorbele, atitudinile lui. Majestății i se substituie poznele și necuviința; suveranității, lipsa oricărei autorități; fricii, râsul; biruinței, înfrângerea; loviturilor date altora, loviturile primite; ceremoniilor celor mai solemne, ridicolul; morții, zeflemeaua. El este ca un revers al medaliei, contrariul regalității: parodia încarnată.”¹⁷⁷ Predilecția lui Debussy pentru un astfel de personaj nu se regăsește oare în faptul că a

¹⁷⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 338.

compus o lucrare pentru scenă plecând de la piesa *Regele Lear* de Shakespeare?

Extrapolând simbolismul convențional, clovnul devine reprezentarea mai mult sau mai puțin accentuată a fiecăruia dintre noi. Imagine a autoironiei fruste, el exprimă raportul dintre convențional și firesc, determinând o mai justă reconsiderare a poziției noastre față de noi înșine și față de ceilalți. Sören Kierkegaard trasează aceeași problemă în limitele limbajului religios atunci când afirmă că *singurul creștin autentic a fost Cristos însuși*. Cu alte cuvinte, noi imităm sau tindem către identificare cu idealul de viață creștină sau umană propus, ceea ce se manifestă la suprafață fiind o copie, de multe ori grotescă, neizbutită, caricaturală, comică a acestuia. De aici survine predilecția artiștilor pentru astfel de scene, din nevoia de a sancționa sau recuza convenționalul prezent atât în artă cât și în viață. Ca și caracter, piesa amintește de alte lucrări ale lui Debussy, *Golliwog's Cake Walk* (1906) din suita pentru pian *Colțul copiilor* sau *Micul negru* (1909), fiind scrisă, după cum însuși autorul precizează chiar la începutul preludiului, „dans le style et le mouvement d'un cake-walk.” Cake-walk-ul este un dans de salon, în măsură binară, de origine americană, care se execută cu ridicări ample de genunchi și cambrări accentuate ale corpului. Alfred Cortot aseamănă lucrarea cu „exactitatea ironică și verva unui Toulouse-Lautrec”¹⁷⁸, amestec de muzică de cabaret, pantomimă, umor, bună dispoziție, lumină și culoare revărsate din belșug.

Terasa audiențelor sub clar de lună este al șaptelea preludiu din caietul al doilea. Se pare că titlul acestui preludiu a fost extras de către Debussy dintr-o „Scrisoare din India” publicată în ziarul „Le temps”, semnată de un anume René Puaux, expresie care l-a încântat pe Debussy, stimulându-i imaginația. Preludiul debutează cu un motiv preluat din mai vechea lui lucrare *Clar de lună* din *Suita bergamască*, însă nu are deloc de a face cu atmosfera evocată acolo. Debussy construiește un peisaj muzical cvasi-selenar în care armonia și-a diminuat atracția tonală, melodica pare desprinsă de pe alte tărâmură, emoțiile sunt depănate cu încetineală și delicatețe, singura măsură de *forte* de la mijlocul acestui preludiu amintind că această viziune nepământeană se înfățișează omului. Totul se fixează în imponderabilitatea unei priviri care intuiește rânduiala cosmică în imobilitatea stelelor de pe bolta cerească. Aluzia unui vals atunci când apare singura măsură de nouă optimi, instalează în imaginație viziuni fugare, halucinante, desprinse parcă dintr-un scenariu care îngheață tresăriri ale unui spirit cuprins de teamă și fascinație.

Al optulea preludiu, *Ondine*, devine evocator al mediilor acvatice, al sonorităților fluide atât de dragi compozitorului. Debussy deapănă adevărate

¹⁷⁸ Alfred Cortot, *op. cit.*, p. 28.

drapaje sonore cu intenția programatică de a reda apariția învăluită în mister a unei ondine, jocul ei cu valurile și întrecerea cu celelalte viețuitoare ale adâncurilor, cântecul ei fragmentat de diverse episoade urmat de fuga ei și scufundarea în apele adânci ale lacului. Preludiul este construit în cea de-a doua parte dintr-un pasaj muzical de treisprezece note expus prima dată în măsura treizeci și treizeci și unu, care reapare ulterior în diverse ipostaze melodice îndeplinind funcție de leitmotiv. Este leitmotivul ondinei jucăușe, fie captivată de cântec, fie captivată de exercitarea seducției feminine. În mitologiile germanice și scandinave, ondinele sunt zâne ale apelor care se oferă să călăuzească prin cețuri, mlaștini și păduri pe călătorii rătăciți pentru a-i duce la pierzanie. Ele sunt frumoase, viclene și au un caracter crud, simbolizând de fapt primejdiile seducției, amorul căruia i te dedai fără nici un control rațional și care duce în final la moarte. Pasionalul se îmbină într-un mod sumbru cu perspectiva morții așa cum se întâmplă în multe din capodoperele istoriei literaturii universale. Maurice Ravel are o lucrare cu un titlu identic dedicată tot pianului, mai puțin plastică decât lucrarea lui Debussy, mai amplă dar mai rezervată ca expresie și ca resurse muzicale întrebuințate.

Omagiu lui Samuel Pickwick Esq. P.P.M.D.C. este un preludiu dedicat personajului lui Dickens. Debussy se inspiră pentru a doua oară în cadrul preludiilor dintr-o lucrare literară. Amestec de seriozitate (atunci când parafrazează în acorduri generoase imnul englezesc *God save the king*) și umor (atunci când face recurs la un alt citat dintr-un cântec popular englez, aproape fluierat), preludiul reconstituie figura lui Pickwick, un tip ironic și în același timp de treabă.

Următorul preludiu se numește *Canope*. „Urna grecească ce împodobește biroul său, ne dezvăluie Marguerite Long, i-a servit ca temă lui Debussy – sau mai bine zis capacul ei numit *canopă*.”¹⁷⁹ Funcția ei era aceea de vas funerar care adăpostește cenușa unei persoane defuncte, de aceea simbolismul comun al urnei este acela de casă sau locuință. Ea semnifică și tot ceea ce duce la împăcare și acceptare de sine, la dezrobire și păstrarea unui contact netulburat cu lumea. Este, la rândul ei, o lume ce s-a închis în sine, pentru a face loc spiritului, rezultat și nu reziduu al arderii interioare.

Terțe alternate este titlul următorului preludiu. Lipsit de intenție programatică, lucru care reiese din titlu dar și din scriitura tehnică pe care o adoptă, menținută pe întreg parcursul acestuia - lucru unic la toate preludiile lui Debussy - preludiul reprezintă o lucrare care amintește de argumentele tehnice ale clavecinistilor francezi pe care Debussy îi admira mult, dar și de maniera de

¹⁷⁹ Marguerite Long, *op. cit.*, p. 89.

studiu fără pedală pe care se pare că ar fi moștenit-o de la Chopin prin fosta elevă a acestuia, doamna Mauté de Fleurville. Preludiul reprezintă, mai degrabă, un preambul la *Studiile* sale care vor purta titluri asemănătoare și vor fi axate pe rezolvarea unor chestiuni de tehnică pianistică. Pentru Romeo Alexandrescu, preludiul are valoare enigmatică, invitându-ne să-i descoperim un posibil titlu programatic. Intuind parcă acest lucru, Alfred Cortot aseamănă acest joc de țerte cu „o pisică cu un ghem, (pe care) îl face să sară, îl aruncă într-un colț, apoi, după un moment de indiferență aparentă, cu o lovitură bruscă de labă, începe iar joaca.”¹⁸⁰

Ultimul preludiu din suita celui de-al doilea caiet, *Focuri de artificii*, reprezintă o încununare a tuturor eforturilor creatoare ale lui Debussy, apoteoza genului de preludiu, explozie de imagini plastice și de mijloace tehnice întrebuintate. Virtuozitatea preludiului devine aici un reflex al unei sărbători populare, în el sunt redată exaltările și manifestările emotive de scurtă durată ale mulțimii care asistă la spectacolul de artificii. Prin câteva note este sugerată la un moment dat și *La Marseillaise* care precede brusca melancolie a sfârșitului de sărbătoare.

Primordial în conturarea formei acestui preludiu, rămâne elementul tehnic, dar mai ales cel al ritmului a cărui tendință este să spargă limitele impuse de bara de măsură. Schimbările bruște de tempo, de tehnică sau de ritmică devin elemente evocatoare ale evenimentelor pirotehnice care se petrec în atmosferă. Prin acest preludiu, Debussy părăsește acest gen muzical pentru a păși în sfera altor experimente muzicale și pianistice.

Ar fi de prisos, așa cum semnalăm încă de la început, să se caute vreo corespondență între muzica preludiilor și titlurile corespunzătoare lor. Ceea ce le apropie nu este nici pe departe vreo analogie mecanică între acestea. Sugestivă rămâne starea sau impresia afectivă pe care o declanșează în comun atât conținutul muzical cât și acel titlu înscris la sfârșitul piesei. Interesant este faptul că în mai multe rânduri titlul îl hotăra împreună cu fetița lui după ce piesa era deja compusă. Într-o astfel de situație se poate afirma faptul că muzica lui nu depindea de sursa inspiratoare așa cum se întâmpla la compozitorii romantici. Debussy pare să spună că muzica lui nu ar fi avut nevoie de titlu pentru a contura o anumită expresie. Că exista un impuls pe care imaginația lui o primea de la realitatea înconjurătoare este un fapt neîndoielnic, motiv pentru care a notat acele titluri. Acest impuls nu avea însă consistența și forța de a determina și configura o dramaturgie sonoră. Între cele două realități pare să existe o prăpastie de netrecut, fapt care-l separă de concepția

¹⁸⁰ Alfred Cortot, *op. cit.*, p. 29.

wagneriană privind unitatea factorului poetic și muzical în cadrul dramei muzicale. Elementul poetic avea pondere primordială la romantici. Debussy reține doar impresia după care muzica decurge de la sine, într-un act firesc de exercitare a facultăților imaginative. Titlul, realitatea evocată devine la el pretext pentru a face muzică. De aici și faptul că muzica lui este lipsită de acțiune, de confruntare, de dialectică. Este o muzică lipsită de dramaturgie sonoră în înțelesul obișnuit al cuvântului. Iată cum se confirmă impresionismul lui.

Debussy prefigurează concepția constructivistă a lui Stravinski privitoare la raportul existent între muzică și impresie, având în vedere nu numai impresia care declanșează actul creator, ci și impresiile care sunt determinate de audição. Satisfacția estetică provine în urma contemplării arhitecturii sonore, așa cum reiese din cuvintele lui: „Tocmai această construcție, această ordine la care s-a ajuns este cea care produce în noi o emoție cu totul deosebită, neavând nimic comun cu senzațiile și cu reacțiile noastre datorate impresiilor vieții cotidiene. Nu se poate preciza senzația produsă de muzică, decât identificând-o cu aceea pe care o provoacă în noi contemplația unui joc de forme, arhitectura. Goethe a înțeles bine acest lucru, când spunea că arhitectura este muzică pietrificată.”¹⁸¹

Programatismul lui Debussy diluează ideea poetică, el iese din limitele epicului și dramaticului pentru a stabili corespondențe mai solide cu genul liric. Este un lirism nu în manieră confesivă sau patetică cum se întâlnește la romantici, ci un lirism care păstrează o oarecare obiectivitate, o detașare care nu refuză implicarea emotivă dar care transcende actul în sine al manifestării subiective.

Mai mult, programatismul lui Debussy este ancorat în special în ilustrarea unei imagini plastice care face apropierea mai strânsă între arta muzicală și arta picturală decât cu arta literară. El nu caută să redea muzical idei, fapte, acțiuni, stări sufletești, ci mai degrabă impresii, instantanee ale realității asemănătoare celor promovate de pictorii impresionisti.

3.9. Șase epigrafe antice (1914)

Către sfârșitul vieții Debussy compune suita pentru pian *Șase epigrafe antice*. Această idee de a transpune inscripții sau invocări împrumutate ritualurilor de viață din antichitate îi venise lui Debussy în urma lecturii unora dintre operele prietenului său Pierre Louys. El făcuse deja experiența

¹⁸¹ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, vol. IV, Ed. Muzicală, București, 1998, p. 94.

compunerii unei muzici de scenă pentru *Cântecele lui Bilitis* între anii 1900 – 1901, în care cele mai multe dintre titluri se vor regăsi și în varianta pianistică.

Epigraful (în traducere literală înseamnă *scriere pe*) reprezintă o inscripție realizată pe fațada unui monument care exprimă o scurtă invocație, un elan al sufletului surprins în câteva cuvinte sintetice, o săgeată a spiritului către cer, un *hai-ku* adaptat mentalității occidentale. Epitaful, în traducere literală, adaugă epigrafului locația, însemnând *scriere pe mormânt*.

După *Martiriul Sfântului Sebastian*, această suită pentru pian exprimă cel mai elocvent înclinația către un anumit tip de religiozitate specific lui Debussy, asemănător celui pe care îl promovează popoarele primitive. Lucrul se evidențiază prin modul în care construiește fiecare piesă în parte. Ceea ce au ele comun este prezența unor formule ritmico-melodice ostinate care le conferă caracterul de invocație, simbol al litaniiilor, metaniilor sau mantrelor pe care credincioși din diverse religii le adresează divinității, și care se bazează exclusiv pe principiul repetiției.

Temele sunt construite uneori pe baza a câtorva motive extrem de concise care trădează prezența scărilor prepentatonice sau pentatonice în cadrul lor, reliefurile este mai pregnant, se merge mult pe claritate și simplitate melodică. Învolverarea impresionistă este mai puțin prezentă în aceste lucrări. Acompaniamentul participă delicat la conturarea ideii melodice.

Suita cuprinde șase piese care poartă următoarele titluri: *Pentru a-l invoca pe Pan, zeul vântului de vară, Pentru mormântul fără nume, Pentru o noapte favorabilă, Pentru dansatoarea cu șerpi, Pentru egipteancă, Pentru a mulțumi ploii de dimineață*. Imaginile evocate au un caracter descriptiv mai puțin pronunțat, ele fixându-se în tipul de religiozitate care exprimă o anumită stare sufletească, sau care pretinde anumite favoruri de la o divinitate neprecizată. De fapt, Debussy adulează ființa umană capabilă să investească cu simboluri lucruri neînsufleteite, să le trezească la viață printr-un transfer afectiv prin care recunoaște lumea înconjurătoare ca făcând parte din sine. Este starea artistului impresionist, veșnic sedus de redobândirea purității originare, care vede lucrurile din jur încărcate de o aură de mister, motiv pentru care li se adresează cu un spirit de adâncă religiozitate. Nu este o credință naivă, ci o religiozitate asumată, în care el investește valoric întreaga lume, și investind-o va recunoaște frumosul ca identificându-se cu credința cea mai sublimă.

Capitolul X

Natura - cadru de desfășurare a peisajului interior

Debussy concepe natura ca un spectacol grandios în care el se regăsește în dublă ipostază, cea de actor și cea de spectator în același timp. Actor, în măsura în care se identifică cu ea, sufletul lui contopindu-se cu sufletul naturii recunoscând afinitățile profunde care îi leagă. Spectator, în măsura în care o percepe plenar, împletind bucuria cunoașterii cu emoții de factură estetică sau religioasă. De fapt, distincția actor-spectator se menține doar la nivel conceptual, pragul dintre obiect și subiect, actor și spectator dispărând.

Debussy contemplă natura însufletind-o pe măsură ce o străbate cu privirea. La el, vântul *dialoghează* cu valurile, insulele *se bucură* la atingerea razelor solare, luna *coboară* deasupra ruinelor templului, vântul îi *destăinuie* poveștile lui, valurile *se joacă*, zăpada *dansează*, miresmele și parfumurile *plutesc* în aerul serii, noaptea *îmbracă* aura destinului propice, razele lunii *se întâlnesc* prin terase, sunetele clopotelor *străbat* frunzele în cădere. Totodată, prin creațiile sale, Debussy intră într-o misterioasă comuniune cu elementele din natură, amintite în titluri, *invocă* vântul, *se roagă* ploii de dimineață, *privește* înotul ondinei prin undele apei, *admiră* dansul zânelor sau explozia focurilor de artificii în atmosferă, *ascultă* vântul din câmpie sau *se înfioară* la apariția catedralei din ape, *contemplă* pașii pe zăpadă, reflexele apei, peștii de aur, grădinile sub ploaie, frunzele căzând, cețurile, mărăcinii, colinele, sirenele, marea. Toate acestea întregesc mărețul univers al naturii lui Debussy care devine o replică a peisajului său sentimental. Debussy nu percepe niciodată natura ca un univers ostil sieși, bucuria de a trăi și contopirea cu lucrurile care o compun anulează distanțarea de ea. El este sensibil la frumusețea nesfârșită a lumii transformând-o într-un univers de sunete pe măsură ce o contemplă.

La Debussy, natura devine cadrul în care se regăsește pe sine, o incapacitate de a comunica cu oamenii determinându-l să se apropie în arta lui mai mult de natură decât de aceștia. Omul real, ca și obiect al investigației artistice, devine într-o foarte mică măsură subiectul preocupărilor sale, și atunci îl surprinde în situații hazlii sau idealizate. Nu-i plăcea compania oamenilor din cauza unei sensibilități exagerate și a unui foarte fin spirit analitic care îl făcea să întrevadă mai degrabă latura lor convențională, interesele meschine și nimicienia faptelor de care se lasă purtați cel mai adesea. De aceea, preferă fără

nici o remușcare natura, asemenea artiștilor romantici, întrucât îi dădea posibilitatea să se recunoască pe sine într-o proiecție ideatică a conștiinței sale.

1. Pasul naturii în grațiile artei muzicale

Natura nu este element decorativ în arta lui Debussy, cum se întâmplă la artiștii din Renaștere, simplu cadru de fundal care completează spațiile libere ale tabloului, ci capătă formă simbolică, mediind stările sufletești ale lui Debussy. În Renaștere, omul este cel care însuflețește natura, fără să existe vreo legătură simbolică între cei doi. Natura rămâne la stadiul de ambient în care omul participă în mod descriptiv la descoperirea sinelui. Astfel, ea rămâne exterioară problematicii lui. Totuși, scriitorii renascentiști sunt cei care descriu printre primii impresia profundă pe care o vastă priveliște o lasă asupra sensibilității lor. Francesco de Assisi, Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca vorbesc pentru prima dată de evoluția unui sentiment al naturii, de înfiorarea pe care sufletul uman o poate resimți în fața naturii. Compozitorii o vor reda printr-un mimesis frust, apelând deseori la efecte onomatopeice. Este cazul unora precum Clement Janequin, Orlando di Lasso, Claude le Jeune, în care se urmărește efectul, arta copiind fidel natura. Ideea promovată de curentul umanist conform căreia natura este un imens mecanism în care artistul nu mai este preocupat de reprezentarea divinității ci de trăirile afective ale omului în câmpul credinței, determină acest tip de raportare imitativă față de ea. Natura rămâne înțeleasă de compozitorii renașterii ca ordine și înțelepciune, un izvor de plenitudine armonioasă care reiese din monumentalitatea și abstracțiunea polifoniei vocale, ale căror linii melodice sunt „izolate și interiorizate precum stelele, fără să știe una de alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se rotește într-un sistem.”¹⁸²

De la cadrul intimist al muzicii *a capella* la orchestra simfonică de tip baroc ale cărei mijloace expresive sunt mult sporite o dată cu cucerirea funcționalității tonal-armonice este aceeași distanță ca de la concepția integratoare a Evului Mediu și a Renașterii în care omul era valoarea supremă așezată în capul unei scări ierarhice precis delimitate la ideea, diametral opusă, conform căreia el este un simplu element angrenat haotic într-un mare mecanism. Natura este redată în continuare ca element străin omului, cadru funcțional al acestuia față de care îl leagă o mare admirație. Vivaldi, Couperin perpetuează reproducerea naturii prin imitație, prin copiere *ad literam* utilizând un ansamblu de procedee mult sporit față de Renaștere.

La clasici, natura este extrem de puțin prețuită, găsindu-se, nu numai în literatură, ci și în muzică, câteva scăpări sumare cu caracter descriptiv, care

¹⁸² George Bălan, *Misterul Bach*, Ed. Florile Dalbe, București, 1997, p.112-113.

dovedește lipsa unui sentiment fervent în relația lor cu natura. Mai mult, ea are ceva din înfățișarea unui mecanism imens, a cărei încercare de a o integra preocupările artistice este menită să stârneasce mai degrabă hazul.

Ulterior, romantismul va integra omul în natură și natura în sistemul de referință uman într-o manieră antropomorfică. Încă din Preromantism natura este un reflex, un simbol al naturii umane care se dezice de perspectiva obiectivă a Renașterii și a Clasicismului prin acceptarea principiului subiectivității cu rol fundamental în arta romantică. Goethe realizează apologia acestui principiu atunci când va afirma prin gura lui Faust că *sentimentul e totul iar numele nu este decât sunet și fum*. La Beethoven se manifestă pentru prima dată *sentimentul muzical al naturii* care se exprimă, afirmă George Bălan, ca o vrajă „fascinată și consolatoare pe care peisajul o exercită asupra sufletului intrat în zodia dureroasă a individualismului.”¹⁸³

Scriitorii romantici vor contribui la modificarea percepției asupra naturii. Lamartine percepe natura ca un limbaj special, un concert de armonii, Hugo ca un organism unic care dispune de sensibilitate, J. J. Rousseau ca o realitate emblematică, Hölderlin se lasă complet pradă nostalgiei obiectului astfel încât îi este greu să mai distingă între subiect și obiect. Literatura romantică va influența direct atitudinea compozitorilor romantici și postromantici precum Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, Hector Berlioz, Karl Maria von Weber, Richard Wagner, Gustave Mahler, Richard Strauss, Edvard Grieg, Bedrich Smetana, Mussorgski, Rimski Korsakov, Borodin sau Piotr Ilici Ceaikovski la care natura devine experiență a animismului romantic, panoramă a contemplației subiective, sursă inspiratoare menită să-l smulgă forului interior și să-i clădească sentimentul libertății, sentimentul sublimului. Frumosul natural este cel care face să ațipească pasiunile romantice sau cel puțin să le îmblânzească.

Poetica munților revine obsesiv în creațiile câtorva compozitori romantici. *Simfonia Alpilor* la Strauss, *Manfred* la Ceaikovski, *Simfonia a VI – a* la Mahler, *Rapsodia pentru alto, cor și orchestră* pe versurile poeziei lui Goethe *Călătorie în munții Harz* de Johannes Brahms, sau *Harold în Italia* de Berlioz dezvăluie auditoriului *experiența muntelui* ca fiind „ceva ce înalță sufletul spre Dumnezeu, invocând umbra infinitului și stârnind gânduri și pasiuni mărețe.”¹⁸⁴

Imaginea unei furtuni își găsește replica muzicală în *Simfonia a VI – a* de Beethoven, în *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz, în *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss sau în *Uvertura la opera Wilhelm Tell* de Gioacchino Rossini,

¹⁸³ George Bălan, *Răspunsurile muzicii*, Ed. Univers, București, 1998, p. 109.

¹⁸⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 282.

fiind redată ca o forță nemărginită care umilește natura noastră sensibilă lăsând-o pradă sentimentului de neputință care este compensat doar de conștiința măreției noastre morale, experiență din care ia naștere sublimul.

Idilicul apare ca o recuperare a sinelui, natura prilejuindu-i eroului romantic să uite de propriile lui frământări sufletești, să regăsească sentimentul generozității izvorât dintr-o admirație nemărginită față de frumusețile naturii. Astfel de cadre conțin imaginea apei curgătoare, simbol al purificării și al uitării. În *Simfonia a VI – a* de Beethoven, în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în poemul *Vltava* de Smetana sau în preludiul *Aurul Rinului* de Richard Wagner apare semnificația moralizatoare a naturii, a capacităților ei cathartice.

Ea este pe rând paliativ al stărilor dezechilibrate specifice artistului romantic, loc de refugiu și de restaurare sufletească, expresie a dramatismului interior, simbol al dinamicii sufletești sau *stare de suflet* în care toate elementele care o compun sunt impregnate cu sentimente și valori umane care-i conferă un aspect moralizator. Debussy preia de la romantism chintesența tuturor acestor concepții, le distilează oferindu-ne unul dintre cele mai admirabile monumente pe care omul îl poate închina naturii.

Faptul că însuflețește elementele naturii dezvăluie preferința lui Debussy de a se confesa prin intermediul ei, fără să o facă direct ca la compozitorii romantici, deși și aceștia apelează de multe ori la ea fără a se retrage vreodată din cadrul ei. La romantici natura potențează starea lor sufletească care atinge uneori dimensiuni apocaliptice, în timp ce Debussy preferă să se retragă cu discreție și să lase natura să dezvăluie stările lui interioare. Romanticii transformă natura într-un aliat care însoțește zbuciumul lor, în prim plan rămânând ființa răvășită a artistului. La Debussy natura are întâietate, fapt pentru care se vorbește deseori de prezența tacită a autorului impresionist în cadrul creațiilor sale, de faptul că acesta își trădează identitatea prin particularitatea emoțiilor dezvăluite de opera de artă.

2. Teoria Einfühlungului

Există atât la romantici, cât și la impresioniști, ideea, pe care o aminteam mai devreme, că natura se transformă în *stare de suflet*, idee regăsită în special în filosofia germană la Schlegel, Novalis, Friedrich Vischer, Th. Lipps, J. Volkelt, Worringer sub forma *simpatiei estetice* sau a *Einfühlungului*. Conform acestei teorii contemplarea naturii (sau contemplarea obiectului de artă) devine o *contemplare simbolică* a sufletului, acesta proiectând în natură „propriile noastre conținuturi psihice, dăruindu-le o expresivitate umană străină de ele, însuflețind cadrele moarte și transformându-le în simboluri. E sălășluirea sufletului uman în formele indiferente ale naturii sau artei care încep de-atunci de abia a-l exprima. Procesul e învăluit de un adevărat și nepătruns

mister, o simbolizare afectivă obscură fără înrudiri cu simbolismul intelectual.”¹⁸⁵

Un atare împrumut subiectiv se desfășoară cu o astfel de fervoare încât se poate întâmpla să uităm de faptul că noi suntem cei care proiectăm viața noastră interioară asupra obiectelor din natură, să nu mai avem conștiința propriului nostru împrumut. Există un tip de asociaționism în care se recunoaște o legătură inexplicabilă între percepția elementelor din natură și sentimentele umane. Prin conștientizarea acestui lucru se poate recurge la o analiză mai atentă a obiectelor, selectate de altfel în mod inconștient, pentru a defini mai bine structura sufletească a celui luat în cauză.

Diversitatea elementelor din natură cântate de Debussy vorbesc de un univers lăuntric de o nepuizabilă simțire. Stările lui sufletești se materializează adesea în obiecte din natură care nu au nimic deosebit în sine, *ceață, mărăcini, frunze*, elemente care traduc emoții umane aparent statice, care evoluează extrem de încet de la una la alta, fără să se altereze în esență caracterul lor.

Alteori, ele însuflețesc elemente instabile din natură, *valuri, vânturi, focuri de artificii*, care dezvăluie o un alt tempo al vieții interioare, de o coloratură și dinamică dusă la extrem. Sunt imagini care deschid o amplă perspectivă asupra conținutului subiectiv al autorului, permițând realizarea unor analize panoramice.

Se remarcă, de asemenea, predilecția incursiunii în universul imaginarului și al visului, *zânele, catedrala scufundată, undinele, ruinele*, tinzându-se către o plasticizare simbolică a sentimentelor în intenția de a deschide accesul cunoașterii raționale către mit, legendă, poveste, ca modalitate de a-și exterioriza destinul creator, de a face să țâșnească la suprafață activitatea autentică a sufletului, a omului Debussy, neconstrâns de forma pietrificată a convențiilor umane. Mitul constituie de fapt o încercare de a statua în plan conștient activitatea subconștientului, un efort de a traduce în plan rațional ceea ce aparține iraționalului. Natura devine încorporată în mit, ea contribuie la construcția veridică a acestuia, face mitul verosimil.

Se pare că tendința aceasta de a conferi o viață internă elementelor din natură, viață atribuită de Debussy provine din imboldul panteistic înăscut de a ne contopi cu universul. Se manifestă, din nevoia de a evada din convenționalismul epocii moderne, o tendință de a valoriza impresii, sentimente caracteristice popoarelor rămase la un stadiu primitiv care aveau la bază o concepție panteistă și animistă asupra lumii înconjurătoare.

¹⁸⁵ Al. Dima, *Domeniul estetic – privire sintetică introductivă*, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998, p. 147.

3. Panteism

Unii autori vorbesc despre o concepție panteistă care domină creația lui Debussy. Bunăoară, Eugeniu Sperantia are în vedere viziunea muzicală a lui Claude Debussy, identificând-o cu „un fel de *panteism sui generis* exprimat fără cuvinte și fără concepte.”¹⁸⁶ Face acest lucru după o scurtă prezentare a teoriei Einfühlungului, văzută ca o coborâre intuitivă în obiect, ca o identificare cu el în care ne regăsim pe noi, dar totodată ne extindem pe noi înșine asupra lucrurilor și lumii întregi, înglobându-le, încorporându-le în noi.

Trebuie remarcată reținerea lui Eugeniu Sperantia de a identifica teoria Einfühlungului cu panteismul. Panteismul este în fond o doctrină filosofică în care se susține identitatea de substanță existentă între zei sau Dumnezeu și lume. Panteismul nu susține faptul că totul este în Dumnezeu, ci Dumnezeu este totul, a cărui prezență se face simțită la diverse nivele și în grade diferite ca un imbold spre o treaptă mai înaltă a Dumnezeirii, constituind în felul acesta măsura progresului în natură. Dumnezeu este immanent lumii, el nu este un principiu transcendent care există în afara lumii ci o realitate încorporată în formele naturii.

Termenul a fost creat de J. Fay pentru a apăra teismul contra deismului lui J. Toland. Acest concept se regăsește și în religia vedică sau la stoici, la neoplatoniști, în filosofia renescentistă a lui G. Bruno sau, mai târziu, la Spinoza și ulterior la cei mai de seamă reprezentanți ai iluminismului și romantismului german precum Lessing, Herder, Goethe, Fichte, Schleiermacher, Schelling.

În încercarea de a defini conceptul de panteism, trebuie să-l delimităm mai întâi de alte noțiuni care au o sferă semantică asemănătoare. Panteismul se identifică uneori cu *panenteismul*, *panpsihismul*, *animismul* și *hilozoismul*, existând unele nuanțe care le separă. Astfel, *panenteismul* include lumea în Dumnezeu fără să fie stabilită o relație cognitivă între lume și Dumnezeu. Pe de altă parte, *panpsihismul* acreditează ideea unei realități fizice însuflețite în maniera trăsăturilor psihice specifice sufletului uman. *Animismul* se găsește ca experiență religioasă la culturile primitive care nu fac o distincție între spiritual și material, organic și anorganic, intern și extern, și care nu posedă noțiunea unui spirit universal unic atribuind câte o zeitate care produce, determină și dirijează fiecare element din natură în parte, în timp ce *hilozoismul* concepe materia ca fiind însuflețită de caracteristicile intrinseci, specifice ei, fără să fie vorba de intervenția vreunui principiu divin.

¹⁸⁶ Eugeniu Sperantia, *op. cit.*, p. 174.

Judecând prin prisma acestor definiții, putem trage concluzia că teoria Einfühlungului se înrudește cel mai puțin cu noțiunea de panteism, fapt care ne determină să credem că acest termen este folosit în mod abuziv sau i se acordă un sens mai larg decât cel îndeobște cunoscut, care poate îngloba fiecare noțiune prezentată mai sus, sub forma unui concept unificator, așa cum se întâmplă la Charles Koechlin. De altfel, termenii expuși nu se află nici în raport de contradicție, nici în raport de contrarietate. Pentru Koechlin, „Debussy nu spiritualizează materia. El nu o neagă și nu o suprimă, însă o încarcă cu adorația unei inimi, cu această dragoste de viață, recunoștință a celui care a îndurat voluptatea. Și panteismul său (deja prezent în *Preludiu la După-amiaza unui Faun*), se regăsește în întregime aici: atât de uman, el devine măreț și religios, atunci când trebuie. Astfel, în *Scena părului* (*Sunt nenumărate stele...este frumoasă această noapte...*), în contemplarea mării, în misterul morții Mélisandei, și în întregul rol al lui Arkel. El este încă în admirabilul *Andante din Iberia*. Din acest punct de vedere, inspirația lui Claude Debussy, păgân voluptuos, depășește cu mult ceea ce am văzut. – Un astfel de păgânism are consecințele sale muzicale (sau mai curând, se naște din șarmul inerent muzicii? Corespondență prestabilită, cred; influență reciprocă). Voluptate a urechii: nu simplă plăcere fizică, iar cât privește expresia, cu toate acestea îi datorează ascultare.”¹⁸⁷

Debussy n-a fost un om credincios, însă pasiunea lui pentru artă și pentru natură ascunde un sentiment de religiozitate. Și ce poate fi mai semnificativ în ilustrarea unei astfel de idei atunci când amintim chiar cuvintele lui: „Să simți suprema și mișcătoarea frumusețe a spectacolului la care Natura invită oaspeții ei efemeri, iată ceea ce numesc eu rugăciune”¹⁸⁸, cuvinte în care chiar Marguerite Long recunoaște urmele unui panteism, foarte simplu și foarte uman. La el, plăcerea de a contempla natura are o voluptate aproape fizică, violent fizică, saturată de nuanțe. Autorul o privește cu ochii unui păgân căruia îi lipsește orice sentiment de vinovăție asemenea unui faun aflat la pândă îndărătul simțurilor sale, gata să adulmece cea mai fină reverberație a ei și să le

¹⁸⁷ Charles Koechlin, *op. cit.*, p. 72-73.

„Debussy ne spiritualise pas la matière. Il ne la nie et ne la supprime, mais il charge de l'adoration du coeur, comme de cet amour de la vie, reconnaissance de qui a subi la volupté. Et son panthéisme (déjà celui de *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*), c'est tout cela: si humain, il en devient haut et religieux, lorsqu'il le faut. Ainsi, dans la *Scène de cheveux* (*Il y a d'innombrables étoiles...il fait beau cette nuit...*), dans la contemplation de la mer, dans le mystère de la mort de Mélisande, et dans tout le rôle d'Arkel. Il l'est encore dans l'admirable *Andante d'Ibérie*. De ce point de vue, l'inspiration de Claude Debussy, païen voluptueux, d'épasse de beaucoup ce qu'on a vu. – Un tel paganisme a ses conséquences musicales (ou bien, est-il né du charme inhérent à la Musique? Correspondance préétablie, je suppose; influence réciproque). Emotion devant la beauté: elle n'est point *coupable*. Volupté de l'oreille: non pas simple *plaisir physique*, mais relatif à l'expression, et dépendant à quoi l'obéissance est due.”

¹⁸⁸ apud Marguerite Long, *op. cit.*, p. 118.

transforme în armonii sonore de o inepuizabilă și inefabilă candoare. Panteismul său nu se exprimă niciodată în mod explicit, ci are întotdeauna o dimensiune implicită. Modul său de a ne comunica emoțiile, atenția deosebită pe care o manifestă pentru lucruri care scapă interesului imediat, rolul central al naturii în creațiile sale, felul în care se exprimă atunci când scrie despre artă și corelațiile ei cu natura lucrurilor înconjurătoare ne duc cu gândul la o concepție panteistă asupra lumii. Pentru Debussy lumea este o prezență a cărei suficiență se regăsește în sine. Dumnezeuul său este lumea așa cum o percepe prin simțurile sale, simțurile sale sunt cele care îi vorbesc de un Dumnezeu văzut iar nu de un Dumnezeu ca obiect al intuiției, rațiunii sau credinței. Cu atât mai puțin, Dumnezeu astfel conceput are legătură cu creștinismul sau cu orice formă de religie. Debussy mergea într-o perioadă la biserică din dorința de a nota din cântecele pe care le auzea acolo și de a se familiariza cu modalismul de factură liturgică.

În ce măsură putem vorbi despre panteism la Debussy? De multe ori când vorbește despre natură, Debussy și-o imaginează ca o ființă însufletită, o ființă al cărei suflet este capabil să trăiască sentimente umane. Într-o primă instanță, el remarcă faptul că primul dintre muzicienii care sesizează această profundă legătură existentă între sufletul artistului și sufletul naturii este Karl Maria von Weber. „Acest om fusese înfiorat poate cel dintâi de legătura care trebuie să existe între sufletul necuprins al naturii și sufletul unui personaj.”¹⁸⁹ De altfel, acest lucru îl recunoaște ca fiind o calitate a acelor care rămân strâns uniți cu natura, a acelor care își au ca sursă de inspirație vibrația frumosului natural în taințele sufletului uman, remarcat îndeobște la reprezentanții popoarelor primitive, fapt care îl determină să spună lucruri paradoxale legate de practica creatoare din zilele lui. „Îmi plac mai mult cele câteva sunete ale fluierului unui păstor egiptean, el colaborează cu peisajul și aude armonii neștiute de tratatele voastre... Muzicienii nu ascultă decât muzica scrisă de mâini îndemânatic; niciodată cea care este înscrisă în natură. Să vezi soarele ridicându-se este mai folositor decât să ascuți Simfonia Pastorală!”¹⁹⁰

Debussy încearcă să descrie care sunt reacțiile unui suflet pătruns de misticism estetic, a sufletului care este invadat de însuși sufletul lucrurilor de pe această lume, un extaz al materialității, un extaz în absența Dumnezeuului creștin. Debussy vorbește de încorporarea sufletului uman naturii dar nu în sensul în care recuperează o carență a acesteia. Natura posedă propriul ei suflet a cărei frumusețe trezește sentimentul mărginirii noastre, sufletul omului fiind incapabil să se alieze sufletului naturii. De aceea, omul tace în fața monumentalității unui spectacol din natură: „o adevărată impresie de frumusețe nu ar putea să producă alt efect decât tăcerea! (...) Când asști la acea feerie de

¹⁸⁹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 75.

¹⁹⁰ idem, p. 10.

fiecare zi care este apusul soarelui, îți vine vreodată în minte să aplauzi? Vei recunoaște totuși că este un spectacol cu o desfășurare mai neprevăzută decât toate micile voastre povestiri sonore! Mai mult decât atât...te simți prea neînsemnat în fața lui și nu ești în stare să-i încorporezi sufletul dumitale! În fața unei așa zise opere de artă însă, prinzi curaj, ai la îndemână un jargon clasic care îți permite să vorbești despre ea cât îți poștește inima.”¹⁹¹

Debussy recunoaște acele corespondențe existente între sufletul omului și sufletului naturii însă, calitățile naturii sunt ridicate la o asemenea putere încât depășesc orice închipuire a noastră. De aici vine incapacitatea noastră de a încorpora sufletul nostru naturii. El se aseamănă cu sufletul naturii doar prin analogie. Debussy găsește în natură perfecțiunea, o perfecțiune pe care autorul o vede ca fiind de esență morală, în timp ce sufletul uman nu face decât să tindă către perfecțiune.

Atunci când vorbește despre Dumnezeu, Toma d’Aquino utilizează *via eminentiae*, cale prin care atribuie ființei supreme calități luate din sfera umanului al căror sens însă este transfigurat în așa fel încât să își piardă semnificația umană determinată. Același lucru se întâmplă la Debussy, numai că el îl substituie pe Dumnezeu cu natura. Debussy este pătruns de sentimentul cosmicității, de la cele mai neînsemnate frunze până la marile cicluri universale. De aceea vorbim de panteism în gândirea și simțirea lui. El este asemenea unui sacerdot în care natura este marele lui templu, recules permanent la cele mai fine reverberații ale ei, străpuns de extaz atunci când o contemplă, deschis mai degrabă către realitățile suprasensibile specifice decât către aspectul ei aparent. În fața misterului ei el trăiește propriul lui *mysterium tremendum* care se manifestă fie asemenea unui val domol ce inundă întreaga lui ființă, fie sub forma unei excitații stranii, a unui extaz care nu atinge niciodată dimensiuni sonore convulsive. Personalitatea lui Debussy nu-și pierde niciodată propria individualitate, ea nu se dizolvă și nu dispare în actul contemplației. Stăpânit de anumite sentimente, el reușește permanent să și le analizeze pentru a căuta la ele doar răsunetul muzical. Nu este un extaz confuz, nebulos, ci o stare de uimire profundă, cvasireligioasă, asociată cu o claritate absolută a minții.

¹⁹¹ idem, p. 5.

Capitolul XI

estetica filosofică sau

Premizele unei gândiri filosofice

la Claude Debussy

1. Intuiționismul lui Bergson și gândirea lui Claude Debussy

Încercarea de a-l apropia pe Claude Debussy de curentul intuiționist al cărui cel mai de seamă exponent este Henri Bergson, nu are darul de a încălca speculativ memoria despre Debussy sau atitudinea lui referitoare la manifestarea concretului artistic. Aceasta din urmă, exprimată într-un limbaj fără pretenții și fără să urmărească vreun criteriu sistematic, se desfășoară sub imboldul intuiției, prin surprinderea unor expresii de o mare acuitate estetică, ea fiind aceea care îl așează pe muzician în mijlocul fenomenului sonor.

Opera critică a lui Debussy cuprinde cam patruzeci de articole apărute în *Revue blanche* (în anul 1901), *Gil Blas* (în anul 1903), *S.I.M. - Societatea Internațională de Muzică* (între anii 1912-1914), dar și în alte reviste în care a publicat sporadic, scrierea lor fiind prilejuită de diverse manifestări culturale, de raportarea lui la creația marilor compozitorilor clasici, romantici și contemporani sau de necesitatea de a reflecta în marginea fenomenului estetic văzut în toată amploarea lui, scrieri pe care autorul le pigmentează cu impresii de natură muzicală străbătute de un fin umor, în care, cu tot respectul față de tradiție, își permite să nu facă compromis în ce privește bunul gust. Expresii precum *forme administrative, căutare penibilă a efectului, certificat de fantezie, virtuozul asemănat cu circarul, fără să aibă aerul unui intrus, tonalități arbitrar de precise, iz de lucru sătut, Wagner, mare anteprenor de simboluri, iubea muzica (Franz Liszt) excluzând orice sentiment, perfecțiunea gătită cu mănuși albe, morga academică*, despre liedurile lui Schubert afirma că *miros a fund de sertar al unor blânde fete de prin provincie* etc. construiesc un umor inepuizabil care amendează orice licență artistică.

O parte din aceste articole avea să fie grupată chiar de Claude Debussy într-o culegere cu titlul *Domnul Croche antidiletant* pe care o înmânează lui G.

Jean Aubry spre publicare. Le alege pe acestea întrucât le consideră cele mai importante și mai substanțiale, articole din care va recurge și la unele împrumuturi atunci când își va relua activitatea de critic.

2. Criterii justificative

Apropierea de Henri Bergson are darul de a opera subsumarea multiplelor manifestări ale concretului artistic unei sfere a generalităților de ordin estetic și filosofic. Această asociere este dictată de mai multe criterii, primul dintre ele, suficient dar nu și necesar, fiind *criteriul istoric*. Atât Henri Bergson (1859-1941) cât și Claude Debussy (1862-1918) se formează și respiră același aer de spiritualitate occidentală specifică sfârșitului de secol XIX.

Pictura și poezia vor cunoaște înnoiri semnificative ca o reacție la ideea autosuficienței și vanității lumii reale, lume ce domina autarhic conținutul artei în curentele realismului și naturalismului. Spiritul științific și pozitivist crease iluzia că putea materializa într-o formă palpabilă idealul de fericire către care aspira umanitatea, circumscriind activitatea sufletului unei viziuni mecaniciste. Artă se restrângea la redarea cât mai detaliată și de mare probitate științifică a ceea ce este obiectiv, slujind ideii anterior preconizate. Revoluția franceză crease deja un precedent întronând rațiunea pe altarul sufletului datorită capacităților acesteia de a opera în formă deliberată asupra lumii fizice. Apăruse ideea de religie a rațiunii absolute menită să rezolve problemele primordiale ale omenirii. Rațiunea se divulga ca mecanică a intelectului în care orice existent este adus la starea de lucru, de obiect total determinat, fără rest și fără diferență. El va fi apoi confiscat de gândirea pozitivă, capturat, explicat, stăpânit, posedat, utilizat, înlănțuit și făcut eficient într-o economie mai vastă a rațiunii și a puterii. În acest context filosofia romantică va resimți cu durere opoziția dintre spiritual și senzorial, dintre ideal și real datorită tendinței de a trata separat, ca realități în sine, cele două domenii. Această disjunctie avea să ducă la un eșec al facultății raționale, substituind acesteia un nou izvor de cunoaștere și anume intuiția. Distincția dintre lumea numenală și lumea fenomenală, în accepțiune kantiană, este dizolvată prin inserarea unei capacități de cunoaștere sui-generis de esență irațională, opusă cunoașterii raționale și considerată superioară acesteia și care ne-ar permite să sesizăm esența lucrurilor și a fenomenelor. Ea va îmbrăca diverse aspecte la Fichte, Schelling, Schopenhauer, acordându-i-se o atenție sporită în detrimentul rațiunii. Rebeliunea unor spirite precum Nietzsche, Bergson, Spengler, Dilthey și Unamuno vor zdruncina împărăția rațiunii, aducând-o la stadiul de facultate a psihologicului.

Anul 1870 și ceea ce i-a urmat vor determina o profundă mutație în societatea franceză. Era acuzată știința de a nu-și fi ținut toate promisiunile, că

acea revoluție tehnico-științifică ar fi dus la o depersonalizare a individului, la o înstrăinare a acestuia de esența lui spirituală, că nu se realizase fericirea scontată și certitudinea absolută dată de rațiune. Va veni rândul psihologiei ca *știință a sufletului* de a sonda și diagnostica abisurile conștiinței umane și de a aduce la suprafață o realitate neglijată. Spiritul scrutător al analizei va defrișa o lume a calitativului, în care adevărul nu mai poate fi surprins de o formulă dogmatică ci își relevă fațetele aflate în permanentă prefacere. Viața sufletului surprins în plenitudinea diversităților de manifestare, în care arta are rolul de a reda *infiniul unei gândiri sau al unei emoții ce nu s-a exprimat încă* devine preocupare centrală a artistului, intuiția fiind factorul activ al creației. Artă devine dioptrie pentru suflet, modalitate de a descifra aspirațiile nedesluite ale acestuia, o coborâre în profunzimile în care se agită forțele vii și anarhice ale psihismului individual al artistului.

Prin contribuția lui Dilthey se va face distincția dintre cunoașterea dată de rațiune, în care lumea fizică este circumscrisă schematic gândirii, și particularul fenomenelor psihice pe care le trăim și le înțelegem în ceea ce au ele singular, individual. În aceste condiții are loc o recrudescență a idealismului care coincide cu anii de formare a simbolismului și impresionismului.

Al doilea criteriu, și anume *criteriul cultural* care a fost expus în rândurile de mai sus, devine factorul ce creează afinități mai profunde între gândirea lui Bergson și cea a lui Debussy. Posibilitatea de a-l interpreta pe Debussy printr-o grilă ancorată în categoriile lui Bergson dezvăluie aspecte inedite și neelucidate ale cugetărilor debussyste, date, simpatetic vorbind, de acea coeziune interioară cu fondul intim al lucrurilor, de acea filiație stabilită între cei doi care își recunosc același trunchi comun de formare: arta simbolistă și cea impresionistă.

Putem pleda și pentru un al treilea criteriu, *criteriul tradiției hermeneutice*. Lucian Blaga remarcă un lucru mult reluat de la impresionisti încoace. „Henri Bergson e psihologul diferențiat al impresionismului, așa cum Ernst Mach a fost fizicianul aceluiași curent.”¹⁹² Argumentul a fost că prin Bergson psihologia devine una a nuanțelor sufletești, a „reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conștiință care nu se pot cuprinde în cuvinte.”¹⁹³ Particularitățile limbajului poetic și pictural, în special al lui Verlaine și Monet, sporesc efectul muzical al artei. Semnificația cuvântului se dizolvă în sonoritatea lui, limbajul devine muzicalizat, scopul artistului fiind acela de a sugera și nu de a descrie. Totul devine muzică, transpunere nediferențiată a stărilor sufletești, proprie *duratei pure* bergsoniene, alcătuită din nuanțe indefinibile și inefabile ale conștiinței pe care graiul omenesc și intelectul

¹⁹² Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹³ idem, p. 127.

nostru nu sunt în stare să le reflecte în mod adecvat. „Principiile intuiționismului bergsonian sunt consonante cu impresionismul muzical. Pentru Debussy, durata pură reprezintă substanța însăși a muzicalității.”¹⁹⁴

Un alt gânditor român, Tudor Vianu, afirmă că bergsonismul *se inspiră* din experiența artei impresioniste. În *Construcția obiectului în estetică*, după ce îi reproșează lui Bergson faptul că ideile generale asupra artei din *Datele imediate ale conștiinței* nu sunt însoțite de nici o exemplificare, esteticianul român scrie: „Totuși, considerând momentul istoric în care aceste pagini au apărut, este permisă ipoteza că experiența impresionistă contemporană le-a inspirat în mare măsură.”¹⁹⁵ Există totuși o referință care îl trădează pe Bergson drept *un inspirator* din arta impresionistă. Atunci când el spune că „arta vizează întotdeauna *individualul*”, că „pictorul fixează pe pânză ceea ce a văzut într-un anumit loc, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pierdute pentru totdeauna”¹⁹⁶ nu ne destăinuie el în felul acesta preocuparea lui pentru arta impresionistă pe care o descrie în câteva cuvinte, fără să mai fie nevoie să exemplifice? Acesta ar fi putea unul dintre pasajele care să dezvăluie preferința lui pentru această artă.

Analizând funcția artistului, Bergson conchide că arta copiază realitatea. Interesant este faptul că amintește numele a doi pictori, lucru aproape singular în opera lui filosofică, pictori care prin arta lor neagă această teză. Jean-Baptiste-Camille Corot este pictor romantic prin excelență, și la fel este considerat și William Turner. Or, curentul romantic intervine în ordinea lumii, o reconfigurează conform subiectivității romantice, o estimează din punct de vedere creator. Funcția mimetică pe care o amintește Bergson se dezvăluie în măsura în care artistul copiază viziunile care iau naștere la contactul dintre el lume. În felul acesta, afirmația lui nu mai pare contradictorie. „Dar funcția artistului nu este nicăieri mai evidentă decât în arta care face cel mai mare loc imitației, adică pictura. Marii pictori sunt acei indivizi care s-au înălțat până la o anumită viziune asupra lucrurilor, care a devenit sau va deveni comună tuturor oamenilor. Un Corot sau un Turner, de pildă, au întrezărit în natură anumite aspecte pe care noi nu le-am fi remarcat. (...) Să aprofundăm nițel ceea ce simțim dinaintea unei pânze de Turner sau Corot: și vom afla că-i acceptăm și-i admirăm pentru că am perceput deja în noi ceea ce ei ne arată. Numai că noi am perceput fără a ne fi dat seama. Pentru noi, era un fel de viziune sclipitoare și fugitivă pierdută în mulțimea altor viziuni la fel de sclipitoare și fugitive care se întrepătrund în experiența noastră uzuală asemenea unor *dissolving views*, și care, prin interferența lor, constituie viziunea palidă și decolorată pe care o avem îndeobște asupra lucrurilor. Pictorul a izolat-o; și a

¹⁹⁴ Mihai Nistor, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998, p. 155.

¹⁹⁵ Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, 1939, p. 109.

¹⁹⁶ Henri Bergson, *Teoria râsului*, trad. Silviu Lupașcu, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 111.

fixat-o așa de bine pe pânză încât de-acum înainte nu vom mai putea să nu vedem în realitate ceea ce el însuși a văzut.¹⁹⁷

Este adevărat că anterioritatea cronologică a impresionismului nu poate constitui dovada descinderii bergsonismului din arta impresionistă, însă ceea ce le apropie indubitabil este rolul central pe care-l joacă intuiția în cadrul celor două domenii. Aici ea este înțeleasă ca mijloc de cunoaștere evasireflexă și totalizatoare a realității, ca senzație a unei iluminări bruște și interioare care amintește de sugestie magică. Deși Bergson distinge trei ipostaze ale intuiției, cea de tip estetic, filosofic și mistic, el le concepe pe toate acestea subordonate dimensiunii esteticii, prin faptul că implică stări afective ce depășesc experiența senzorială obișnuită. Artistul, filosoful sau misticul sunt părtașii unor emoții care țin mai de grabă de domeniul esteticului. Bergson conturează astfel o atitudine panestetică asupra realității înconjurătoare, fapt promovat și de impresionisti. Realitatea surprinsă sub aspectele ei contingente și tranzitorii provoacă artistului acea dilatare a conștiinței grație căreia transformă percepția comună într-una care-i dezvăluie viața ca înnoire perpetuă.

Putem aduce în discuție și teoria arhetipală a *inconștientului colectiv* a lui C.G.Jung prin care se consideră că s-ar putea explica posibilitățile de comunicare umană și în special artistică la nivel subconștient. În concepția lui Jung, arhetipurile sunt „posibilități reprezentative moștenite care renasc cu fiecare ființă umană; aceste forme pot produce la indivizii cei mai diferiți reprezentări și reacții practic identice, a căror origine n-ar putea fi atribuită nici unei experiențe individuale. Ele constituie modele primitive, forme simbolice, imagini sau scheme innăscute, exprimate în cultura popoarelor și a căror totalitate definește inconștientul colectiv.”¹⁹⁸

Existența stilului luat în sensul cel mai larg, care reunește multiplele manifestări din domeniul creației într-un tot unitar, operând o concentrare a semnificațiilor de tip estetic-normativ, istoric-descriptiv, individual sau general, dovedește o oarecare aplicabilitate a acestei teorii. Jung se divulgă aici ca fiind de orientare ereditaristă, insistând pe pregnanța fondului genetic în declanșarea comunicării conceptuale și iconice. Teoria lui acreditează afinitatea dintre Bergson și Debussy, ambii construind *modele homeopatice* de gândire filosofică sau estetică. Și unul și celălalt sunt manifestările izocrone ale aceleiași spirit cultural al sfârșitului de secol XIX.

¹⁹⁷ Henri Bergson, *Introducere în metafizică*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1998, p. 124.

¹⁹⁸ C.D.Georgescu, *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în „Studii de muzicologie”, vol. XVII, București, 1983.

3. Afinități între bergsonism și debussysm la Lucian Blaga

Așa cum aminteam deja într-un capitol anterior, Lucian Blaga este unul dintre puținii filosofi care vorbește de o *psihologie a impresionismului*, care apropie gândirea lui Bergson de curentul impresionist, ba mai mult, construiește un paralelism între filosofia lui și arta lui Debussy pe care o numește impresionistă.

Fără să fi cunoscut în profunzime noțiuni specifice artei muzicale, Lucian Blaga intuiește legătura existentă la nivel structural între arta lui Debussy și intuiționismul bergsonian. În fapt, și una și cealaltă reprezintă manifestări distincte ale aceleiași tip de *sensibilitate decadentă*. Teoretizând *psihologia nuanțelor*, Bergson realiza același lucru pe care Debussy îl contura la nivelul artei sale.

În 1889 Bergson avea să publice lucrarea lui de doctorat *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*. Grupul de pictori impresionisti se dezmembrase deja de doi ani iar experiențele neoimpresioniste se aflau în fază finală. În 1890 Georges Seurat va picta ultima lui lucrare numită *Circul*, rămasă neterminată din cauza morții premature a pictorului, iar începând cu anul 1901, Claude Debussy își începe activitatea critică prin publicarea primelor articole în *Revue Blanche*, activitate care se va prelungi cu unele întreruperi până în anul 1914. Totodată, la numai trei ani de la debutul său scriitoricesc, va fi prezentată la Paris prima lucrare a lui Debussy considerată impresionistă, *Preludiu la După-Amiaza unui faun*.

Chiar dacă scrierile lui Bergson precedă primele apariții muzicale de seamă ale lui Debussy, nu ni se pare greșită interpretarea pe care Lucian Blaga o face celor doi. Cu toate că la nivel periferic, strict temporal, actele culturale par a se condiționa, există totuși o ordine mai profundă care se suprapune și nu ține cont de ordinea cronologică. Această aparentă contradicție își găsește rezolvare în ideea pe care Lucian Blaga o amintește atunci când constată că bergsonismul *se inspiră* din experiența artei picturale impresioniste. Or, spiritul artei picturale impresioniste va renaște sub chipul artei muzicale impresioniste astfel că, comentariul bergsonian se pliază și pe calapodul acesteia, chiar dacă nu-i succede.

Lucian Blaga recunoaște încă de la început specificul formal al artei lui Debussy, faptul că structura se lasă mai greu recunoscută și interpretabilă, că muzica lui este „străină de orice logică ce ar putea s-o rotunjească într-un tot cu încheieturi organice.” Aceasta se dezvăluie după multiple audii și reveniri asupra partiturii muzicale astfel că, într-o primă accepțiune ea poate părea de natură irațională. Studii îndelungate și aprofundate au dovedit tocmai

contrariul. Este adevărat că rațiunea construcției unui opus muzical debussyst nu mai are eficacitatea și limpezimea artei clasice sau romantice. Acest lucru se petrece întrucât „muzica lui Debussy, ocolind orice ideologie, dă expresie stărilor sufletești celor mai puțin consistente, celor mai fragede și mai apropiate de inconștient, fără patos, fără retorică.” Micro și macrostructura pieselor muzicale debussyste se pliază după contururile stărilor afective, sunt configurate după cum dictează acestea. La fel cum Bergson muzicalizează schemele și structurile gândirii, în aceeași măsură Debussy topește formele muzicale tradiționale pentru a îmbrățișa tipare lipsite de convenționalism. Bergson vorbește de o *simfonie a conștiinței* în timp ce Debussy reclamă dreptul acesteia la libertate creatoare.

Mai mult, tonalitatea însăși devine ștearsă, năruind orice sentiment de stabilitate sonoră. Din această cauză, expresii precum: *tonalitatea ca act de supraviețuire, a îneca tonalitatea, tonalitate difuză, piesă care scaldă într-o tonalitate vagă sau tonalitate flotantă* definesc extrem de bine specificul ei în creația lui Debussy. El nu neagă tonalitatea dar nici nu o clădește și nici nu recurge la vreun demers prin care să o consolideze. Aceasta se întâmplă întrucât „conturul tonurilor se șterge, cum în psihologia lui Bergson, adversarul atomismului psihic, se șterg contururile stărilor de conștiință.”

Interesant este faptul că Lucian Blaga vorbește de o metafizică a impresionismului care se constituie nu din idei ci din presimțiri. „Metafizicii impresioniste îi lipsește *palpabilul* care intră în formule. Pentru a înțelege, bunăoară, metafizica bergsoniană, trebuie neconținut să ieși din zalele cuvintelor.” La fel trebuie procedat și cu Debussy. Pentru a înțelege muzica impresionistă trebuie să pui între paranteze experiența muzicii clasice sau romantice, să evadezi din albia ei, să-ți pliezi sensibilitatea muzicală după calapodul ei. Trebuie să devii tu însuși un spirit decadent sau cel puțin să mimezi această stare. Lucian Blaga admite lipsa elementului matematic din creația lui Debussy astfel că muzica lui Debussy nu este o muzică gândită ci simțită, la fel cum metafizica lui Bergson este intuită și nu rezultatul unui act de reflexie. Iată de ce „metafizica lui Bergson pare un comentariu în marginea artei lui Debussy.”¹⁹⁹

Cu o acuitate intelectuală extraordinară, prefigurând multe studii teoretice de specialitate, Blaga remarcă faptul că „elementele care alcătuiesc armoniile lui Debussy nu au precizia intelectuală a celor ce fac armoniile lui Wagner; s-ar putea afirma că armoniile lui Debussy sunt mai puțin clare, iar disonanțele mai puțin strigătoare ca ale lui Wagner.” Disonanța este un fenomen sonor care ține de un anumit dinamism și tensiune sonoră pe care, din punct de vedere psihologic vorbind, o rezolvăm într-un element de echilibru și

¹⁹⁹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 131. (toate textele între ghilimele aparțin aceleiași note de subsol)

de stabilitate. De aceea, ea devine un simbol al pasionalului, al emoțiilor descătușate care-și găsesc repaus în matca raționalului. Comparația cu Wagner îl delimitează mai bine pe Debussy de curentul romantic. Estetica romantică se bazează pe dominația afectivității asupra rațiunii așa că, era firesc ca lucrurile să evolueze în direcția acumulării unor tensiuni care vor răbufni într-o primă fază la Wagner, în timp ce estetica impresionistă pretinde sensibilitate discretă, ca o sinteză între pasional și rațional, lucru pe care l-am afirmat de câte ori am avut ocazia.

„Muzica lui Debussy e, de fapt, desubstanțializată: ea se pulverizează, organizându-se din nou, liber, pe un plan al ineditului și de ezitare, pe un plan de incertitudine, de spontaneitate a momentului, ce îngăduie numai notații efemere; ea are o creștere imprecisă și scapă oricărei logici care ar încerca să o articuleze” fapt care decurge din adoptarea aceleiași psihologii a nuanțelor sufletești în care acestea se contopesc unele cu altele, își împrumută reflexele unora altora, ele sunt sentimente fără ancoră cărora le lipsește stabilitatea.

Forma la Debussy nu mai devine o problemă de construcție, Debussy nu vine cu o mentalitate constructivistă asupra muzicii, cu o atitudine reflexivă asupra ei, el nu ia o poziție apriori elaborată. Debussy se complăce sensibilității obiective specifice artei impresioniste. Evadând din cadrele gândirii rigoriste, Debussy rezumă în muzică propria lui simțire. Forma muzicală pare din această cauză lipsită de osatură, de coloană vertebrală. Evoluția ei este sortită indeterminismului muzical, are caracterul spontaneității și inspirației, elementele muzicale nu lasă loc predicției și anticipării. Iată de ce se vorbește despre aspectul aluziv al formelor la Debussy sau despre caracterul ezitant al acestora, lipsite fiind de ideea de dezvoltare. Articulațiile structurale se îmbină conform altor principii decât cadența tonală și, mai mult, ele nu se bazează pe elemente comune care să dezvăluie vreun plan dialectic specific gândirii muzicale a lui Debussy. Le el, forma caleidoscopică își găsește aplicabilitate conform simțirii acestuia. Forma se constituie prin gruparea elementelor muzicale în jurul vreunui procedeu tehnic, ritmic sau coloristic pentru ca ulterior să se pulverizeze și să urmărească o altă rută. Și asta întrucât „sufletul decadent e, înainte de toate, *sensibilitate*, numai în al doilea rând, *gând* și aproape deloc, ceea ce e timpul de azi: vrere.”²⁰⁰

²⁰⁰ idem, p. 132.

4. Specificul gândirii lui Debussy și corelațiile lui cu filosofia bergsoniană, și nu numai...

Nu se poate semnala această corespondență a gândirii estetice a lui Debussy cu gândirea filosofică a lui Bergson fără a explica noțiunile de bază în jurul cărora gravitează întreaga cugetare a acestuia din urmă. O dată cu realizarea acestui demers vom puncta momentele de interferență menite să amplifice sau să pună într-o lumină nouă ceea ce la Debussy, exprimându-se, a rămas neexprimat. Cuvântul, ca orice limbaj, își revelează funcția lui simbolică. El dezvăluie dar în același timp maschează și tănuiește. Încercarea de a penetra forma rigidă și solidificată a limbajului, de a sonda multitudinea de semnificații și de a desluși posibile noi sensuri, se revendică a fi o hermeneutică culturală al cărei obiect sunt creațiile spirituale. În lumea spiritului „fiecare obiectivare a acestuia (opera) emană o dublă infinitate de sensuri: cea dată obiectiv de modificarea istorică a sensurilor majore ale operei, adică de oglindirea ei într-o conștiință socială dinamică și cea dată subiectiv de diversitatea pozițiilor în care se situează individul cunoscător (mai bine-zis interpret) în raport cu opera. De aceea hermeneutica culturală este tocmai modul suprem în care spiritul se raportează la sine, înțelegându-se pe sine din multiplicitatea creațiilor sale, este gândire a gândirii în sensul cel mai plenar al posibilităților acestui act.”²⁰¹

4.1. Actul creator și contemplarea estetică

Cea dintâi lucrare publicată a lui Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, prefigurează aproape toate direcțiile pe care gândirea acestuia avea să evolueze. Cele mai multe dintre scrierile lui ulterioare nu fac decât să dezvolte elementele inovatoare prezente încă de la început în acest eseu. Chiar titlul acestui eseu atrage atenția prin rolul sporit acordat *datelor imediate ale conștiinței*, fapt recognoscibil și în câmpul experiențelor artistice impresioniste. Arta impresionistă pleacă de la analiza senzațiilor și percepțiilor, rezumându-se de cele mai multe ori la acestea. Or, aceste experiențe reprezintă un dat de natură mai mult sau mai puțin obiectivă care constituie preocuparea fundamentală a impresionistilor.

²⁰¹ Lucian Stanciu, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în „Studii de istorie a filozofiei universale”, vol.IV, Ed. Academiei, București, 1974, p. 86.

Eseul debutează cu încercarea lui Bergson de a explica diferențierea între două tipuri de cunoaștere pornind de la analiza stărilor de conștiință, a senzațiilor, sentimentelor și pasiunilor. El constată imposibilitatea noastră de a măsura stările psihologice, deși permanent atribuim referiri de ordin cantitativ acestora. Or, cantitatea este o caracteristică a lumii exterioare care poate fi fixată cu ajutorul intelectului. Calitativul ar fi atributul interiorității.

Cu alte cuvinte, Bergson distinge între *extensiv* (ca fiind măsurabil) și *intensiv* (ca fiind nemăsurabil), între cunoașterea extrinsecă bazată pe date empirice și cunoașterea interioară la care ajungem prin intuiție. „Intuiția ne permite să cuprindem realitatea în profunzime, realitatea interioară în care timpul nu e numai o succesiune de clipe ce se urmează într-o ordine rectilinie, ci durată pură, proces fluid ce conservă trecutul și anticipă viitorul, o neconținută curgere psihică, devenire neîntreruptă. Arta urmărind să prindă viața nu în exteriorizările ei mecanice, ci în ceea ce are ea viu și organic - intuiția având ca obiect organicul, viul, mișcarea, spiritul însuși - e viziunea directă a spiritului de către spirit, ca o funcție a intuiției, capabilă să ne ofere o cunoaștere privind însuși interiorul vieții. Ea este, deci, experiența internă, viața interioară, un mijloc imediat de cunoaștere, un act personal având ca obiect viu și vital viața cu manifestările ei spirituale, viața în fluiditatea ei.”²⁰² Arta îndeamnă la efort asupra noastră înșine, ea ne ajută să depășim bariera care apare între noi și lume și determină o comunicare intermediată de intuiție, comunicare ce ne permite să avem acces la lucrurile însele și implicit la noi înșine. Ceea ce vedem în mod obișnuit nu este vederea propriu zisă, ci o vedere periferică, lipsită de acuitatea unei contemplații estetice pure. Cu toate acestea, „ce altceva vizează arta, dacă nu să ne arate, în natură și în spirit, în afara noastră și în noi înșine, lucruri care altminteri n-ar lovi în mod explicit simțurile și conștiința?”²⁰³ Conduita adultului obișnuită cu un tip de cunoaștere practică determină întunecarea vederii lui. Conflictul valorilor, al atitudinilor provoacă orientarea acestuia în funcție de scopul propus. Mentalitatea lui urmărește de cele mai multe ori o cunoaștere sau simplificare practică pentru a putea să obțină de la realitate iluzia posesiunii. De aceea, limbajul lui devine convențional și generalizator, schematic și simplificator, fiind incapabil să surprindă individualitatea lucrurilor. Menirea aceasta o are arta. Pentru Bergson, „fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt obiect decât acela de a îndepărta simbolurile utile din punct de vedere practic, generalitățile convenționale și social acceptate, în sfârșit, tot ceea ce maschează pentru noi realitatea, pentru a ne pune față în față cu realitatea însăși. Dintr-o neînțelegere asupra acestui punct s-a născut dezbaterea între realism și idealism

²⁰² Alexandru Husar, *op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 138.

²⁰³ Henri Bergson, *op. cit.*, *Introducere...*, p. 123.

în artă. (...) realismul este prezent în operă atunci când idealismul se află în suflăt, și că numai prin forța idealismului restabilim contactul cu realitatea.”²⁰⁴

Din start trebuie precizat că pentru Debussy actul creator muzical și starea de contemplație estetică este propensiune către universul interior, o modalitate de a scruta procesele care se petrec în adâncurile noastre spirituale. Zămislirea operei muzicale se produce ca rod al vibrației interioare care la Debussy atinge o gingășie și un rafinament estetic deosebit. Raportarea la tradiție sau la formele muzicale încetățenite sunt pentru el un fapt exterior procesului de creație artistică. „Muzica nu este prin esența ei un lucru care să curgă într-o formă riguroasă și tradițională”²⁰⁵, ci în interiorul ei se desfășoară libertatea sentimentelor aflate în plenitudinea manifestărilor sale. Sentimentele în forma lor evanescentă, văzute ca pâlări ale unui fond lăuntric restabilit în urma aplanării tensiunii dialectice romantice, constituie impulsul, forța motrice care declanșează sensul și configurația oricărei lucrări muzicale.

Pentru Debussy „muzica este suma unor forțe răzlețe”²⁰⁶ care n-au atins niciodată intensitatea torentului de energie psihică specifică romantismului. Și nici nu avea cum să se întâmple acest lucru atâta timp cât sentimentele sunt menținute la nivelul unor impresii care îi permit să-și apere „emoția de orice estetică de prisos”²⁰⁷. În concepția lui scopul artei nu constă în a risipi sau stârni sentimente, ci, mai curând, în a-i da formă sentimentului, astfel încât să-i putem recunoaște adevărata natură și semnificația pe care o are în exprimarea noastră. Meritul unei opere muzicale nu se măsoară atât în forța cu care sentimentul sugerat pune stăpânire pe noi, cât mai ales în bogăția acestui sentiment. „Gradațiile lui Debussy nu ating niciodată paroxismul unui forte-fortissimo. În muzica sa se mișcă munții fără tunete și bubuituri ostentative. Este un spațiu muzical imens în care cele mai spectaculoase confruntări se pot resoarbe înainte de a ne strivi.”²⁰⁸ În felul acesta se opune Claude Debussy esteticii romantice care se întruchipează plenar în creația și gândirea lui Richard Wagner. Debussy se manifestă printr-o atitudine protestatară față de orice gândire estetică academică și tradițională, confirmând descătușarea de orice afectivitate de prisos.

În spatele substanței sonore, Debussy „încearcă să deslușească mișcările multiple care au făcut-o să se nască și ceea ce cuprinde ea ca viață lăuntrică”²⁰⁹, fluxul interior fiind văzut ca o permanentă prefăcere ce fundamentează orice experiență autentică muzicală. Acest lucru este exprimat

²⁰⁴ Henri Bergson, *op.cit.*, Teoria..., p. 109.

²⁰⁵ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică romantică - modernă 1890-1930*, vol. III, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 187.

²⁰⁶ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 10.

²⁰⁷ idem, p. 8.

²⁰⁸ Valentin Timaru, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 7.

într-o formă apropiată la Bergson, pentru care *simpatia* joacă rolul primordial de a ne transporta în interiorul obiectului estetic. „Cum altfel am putea înțelege forța expresivă - sau mai curând sugestivă - a muzicii dacă nu vom fi de acord că repetăm interior sunetele auzite, transpunându-ne astfel în starea psihologică din care s-au născut, stare deosebită, pe care n-am putea-o exprima, dar care ne este sugerată confuz prin mișcările ansamblului organismului”²¹⁰. În procesul de contemplare estetică, pentru a naște *sensul original* de care vorbește Pascal Bentoiu, muzica trebuie să freacă mai întâi în interiorul nostru. Acest freacă condiționează surprinderea acestei stări psihologice descrisă de Pascal Bentoiu într-un limbaj bergsonian ca „realitate de complexitate și coloratură variabilă”²¹¹. Creația artistică provoacă același demers în sens invers. Pentru a exista ca realitate fizică, muzica freacă în interior ca urmare a suscitării sensului psihologic. Procesul prin care este smulșă din fluxul *trăitului în conștiință* și redată prin fluidul de sunete nu alterează câtuși de puțin identitatea de esență a acestora, deoarece, dinamica sonoră se întrepătrunde și nu se substituie dinamicii interioare a sufletului, fiind dificilă o demarcație *stricto sensu* între ele. Această stare de coeziune simpatetică a celor două domenii, în aparență eteronome, declanșează exteriorizarea vieții profunde a sufletului. Bergson nu concepe sentimentele ca realități delimitate și cuantificabile, ci fiecare dintre acestea se absoarbe în celelalte, căpătând o înfinitate de nuanțe. „Cu cât coborâm în abisurile conștiinței, cu atât avem mai puțin libertatea de a întâmpina faptele psihologice drept lucruri care se juxtapun. Când spunem că un obiect ocupă un loc însemnat în suflet sau chiar sufletul în întregime, ar trebui să înțelegem prin aceasta că imaginea lui a modificat nuanța miilor de percepții și amintiri și doar în acest sens ea a pătruns în spațiul sufletesc, fără a o transpune în termeni spațiali.”²¹²

4.2. Timpul muzical și *durata pură*

Fluiditatea substanței sonore debussyste, înțelegând prin aceasta efectele de continuitate sau de ambiguitate a tempoului, acreditează un timp muzical aflat în consonanță cu *timpul durată* sau *durata pură* bergsoniană. Bergson face distincția între un timp fizic, exterior nouă și mecanic, și un timp de natură subiectivă aflat în profunzimea noastră, în care evenimentele sunt într-o continuă prefacere și evoluție. În această durată profundă nu există niciodată, conform ideilor lui, două momente identice. Exemplul clasic la care

²¹⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu...*, p. 49.

²¹¹ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.

²¹² Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu...*, p. 29.

recurge atunci când explică acest concept este imaginea orologiului care bate ora șase. Percepute în timpul fizic, cele șase bătăi ale orologiului nu se diferențiază una de alta. În profunzimea subiectului ele sunt apreciate calitativ, fiind diferențiate prin simplul fapt că ele se succed una alteia.

Același lucru pare să decurgă și din analiza timpului muzical la Debussy. Configurarea improvizată a motivelor muzicale, repetițiile motivelor muzicale până la a le transforma în secvențe compartimentate, motivele lipsite de pregnanță melodică al căror rol este unul figurativ-ornamental la care preschimbarea se face uneori extrem lent și de subtil astfel încât par a decurge unul dintr-altul asemenea bătăilor orologiului, identice și totuși distincte, ne duce cu gândul la *durata pură* bergsoniană. Timpul muzical debussyst este lipsit de dialectică la fel ca și *durata pură* bergsoniană. Și într-un caz, și în celălalt, elementele se înșiruie fără să se afle în confruntare, ele *devin* nu din teză și antiteză, ci din simplă și subtilă prefacere. La Debussy, cronologia se dizolvă în nuanțe, iar dramaturgia devine și ea una a culorilor.

Acest efect este obținut și prin rolul sporit al armoniei în cadrul opusului muzical. În general, se admite că melodia este purtătoare de cinetism. Acesta lucru este preluat la Debussy de armonie, care, departe de a fi statică, împlinește o cronologie al cărei șir evenimentțial trece în plan secund prin complexitatea structurilor acordice implicate în cadrul conductului muzical. Creația lui Debussy semnifică debutul modernității, cronologia muzicală specifică lui devenind un atribut al perioadei care i-a urmat. Despre un spirit al timpului în manieră bergsoniană, care afectează arta muzicală de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, amintește Laura Vasiliu atunci când afirmă că „începutul modernității este marcat de modificarea substanțială a percepției realului și devenirii. Un nou sentiment al timpului se infiltrează la toate nivelele cunoașterii umane, constituind chiar subiect de cercetare și redefinire teoretică. Perceperea intuitivă a experienței temporale (...) - așa cum o înțelege H. Bergson – se relevă și din temporalitatea operelor muzicale.”²¹³

Interesantă este afirmația lui Adrian Iorgulescu care, parafrazându-l pe Bergson, constată că întreaga muzică „ființează obiectiv într-un *timp-durată*, care la nivelul apercetiv se transformă în *timp-spațiu*.”²¹⁴ Timpul muzical devine un reviriment al timpului aflat în profunzimea subiectivității noastre.

4.3. Limbajul muzical și durata pură

Important de reținut este faptul că limbajul muzical al lui Debussy, de o factură cu totul nouă, păstrează caracteristicile *duratei pure* bergsoniene.

²¹³ Laura Vasiliu, *op. cit.*, p. 125.

²¹⁴ Adrian Iorgulescu, *op. cit.*, p. 271.

Transformările pe care acesta le suferă pe parcursul audiției muzicale vor să sugereze nu atât o schimbare cantitativă în parametri muzicali, cât mai degrabă să surprindă acea schimbare calitativă care se realizează în punctul de joncțiune dintre fenomenul fizic și conștiința care-l percepe. În acest sens, Claude Debussy reinventează limbajul muzical investindu-l cu capacități de sugestie. Pentru el muzica înseamnă „căutarea unei lumi de senzații și forme înnoite fără încetare”²¹⁵, un perpetuu fluctuant care centrează atenția pe atmosfera interioară a lucrării. Din acest motiv suspendă pe alocuri tonalitatea sau o păstrează în formă vagă, indefinită. Încercând să distileze muzica de sentimentul stabilității tonale, Debussy reușește să se situeze într-o zonă a emoțiilor crepusculare, inefabile și evanescente. Tonalitatea apare ca un *act de supraviețuire* fără să mai posede capacitatea de a configura forma sonoră la nivel micro sau macro-structural. Din punct de vedere armonic funcționalitatea se deplasează către domeniul timbral căutând realizarea unui efect calitativ global. Culoarea armonică devine personaj central în cadrul dramaturgiei abstracte a sonorului întrucât „în muzică a cânta înseamnă a picta”²¹⁶. Melodiile politimbrale amintesc de acea trecere ușoară, insesizabilă de la un sentiment la altul, de la o stare la alta. Emoțiile nu sunt strict delimitate ci decurg dintr-una în alta, instalând o atmosferă voalată. „Debussy duce la desăvârșire *poetica momentului fugar*, care reprezintă marca singulară a geniului său.”²¹⁷ Prin aceasta Debussy se aliniază concepției impresioniste a pictorilor ce vizau surprinderea și redarea instantaneului, a realității în aspectele ei fugitive și discontinui. Uneori timpul muzical se lichefiază, dând impresia că forțează și sparge carura metrică a barei de măsură prin utilizarea eșafodajelor poliritmice, complexe care abuzează de formule iraționale. Timbrul muzical este cel care preia sarcina structurării și evoluției timpului muzical. Prin suprapunerea parțială a structurilor de culori se tinde paradoxal la o impresie de cvasiimobilitate a timpului muzical. Debussy inițiază un nou mod de a simți în arta muzicală, tendința lui fiind aceea de a elimina dimensiunea temporală a acesteia. Timpul este perceput ca o curgere continuă, succesiune fără diferențiere, pură penetrație, multiplicitate nediferențiată și calitativă, imagine a *duratei pure* bergsoniene. Trebuie menționat faptul că aceste caracteristici ale limbajului muzical debussyst nu sunt o dominantă. Am semnalat aici doar acele elemente care sunt consonante cu *durata pură* a lui Bergson, acele coordonate stilistice care îl apropie pe Debussy de experiența impresionistă și care îl definesc într-un mod unic și inconfundabil. Debussy face apel la un astfel de limbaj dintr-o constrângere interioară și în nici un caz din dorința de a se conforma atitudinii academice predominantă în acel timp. Discursul lui critic

²¹⁵ idem, p. 54.

²¹⁶ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁷ Antoine Goléa și Marc Vignal, *op. cit.*, p. 137.

este plin de reproșuri la adresa celor care reduc meșteșugul componistic doar la latura lui tehnică, când acesta ar trebui în primul rând să decurgă dintr-o stare afectivă. Ei sunt aceia care transformă muzica în „cântec speculativ”²¹⁸ exagerând latura discursivă pentru a camufla vidul spiritual care îi caracterizează. Debussy se ancorează în cadrul categoriilor de imaginație și libertate acestea fiind singurele care certifică autenticitatea actului componistic: „Vrem limbaj liber într-o muzică liberă, vrem melopeea continuă, variația infinită, într-un cuvânt libertatea frazei muzicale. Vrem triumful muzicii naturale, liberă și mobilă precum limbajul, plastică și ritmică precum dansul antic.”²¹⁹

4.4. Arta muzicală și celelalte arte

Muzica este pentru Debussy o artă care îi subjugă voința și sentimentele implicându-l într-un mod afectiv total. Ea se manifestă ca o vrajă căreia nu i se poate sustrage și care îl atrage în mod hipnotic. Copleșit de un astfel de sentiment el se dedică acesteia cu iubire pasională, cu dragostea ce caută să surprindă emoția unică, inefabilă și de nedescris. „Iubesc prea mult muzica pentru a putea vorbi despre ea altfel decât cu pasiune.”²²⁰ Emoția primară, bogată în conținut, își găsește echivalentul adecvat în forma sensibilă a muzicii, muzica fiind considerată cel mai abstract limbaj. Ea rămâne abstractă în sensul în care este străină oricărei delimitări noționale. Celelalte arte recurg la concepte și idei, la imagini și reprezentări figurative în timp ce muzica pătrunde nemijlocit interioritatea, constituindu-se ca expresia cea mai pură a sufletului. Imaterială prin substanță, fiind în sens strict fizic doar oscilația complexă și organizată a diverselor unde sonore, muzica exprimă dinamica și mobilitatea nuanțelor fine ale trăirilor noastre sufletești, debarasate de orice concept. Nu raporturile armonice dintre sunete sunt muzică, ci mai ales acea muzicalitate dată de fluiditatea sentimentelor care decurg spontan dintr-unul în altul fără să aibă cea mai ușoară expresie artificială.

În felul acesta muzica ia forma vizibilă a sufletului, având capacitatea de a transpune în limbaj sonor cea mai fină reverberație care se produce în interiorul lui fără să existe cea mai mică urmă de îndoială că ar denatura semnificația originară dorită. În hermeneutică, acest lucru s-ar exprima prin faptul că ea se abate cel mai mult de la regulile interpretării, cum se întâmplă cu celelalte arte la care predomină categoriile rațiunii. Muzica posedă un sistem de

²¹⁸ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 10.

²¹⁹ apud Henri Delacroix, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 265, din „Tribune de Saint-Gervais” de Ch. Bordes, sept. 1903.

²²⁰ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 177.

semne care, tocmai prin faptul că tăinuiesc aspectele raționale ale realității, îi conferă plus de substanță și expresie, cunoscând în epoca romantică gradul cel mai mare de credibilitate de care se poate bucura o artă. Gilbert Durand remarcă extrem de limpede caracteristicile muzicii atunci când o privește în accepțiunea ei de limbaj care se comunică prin sine: „Muzica este un mod de expresie, un limbaj dacă vrem, dar care – în raport cu limbajul îndrăgit de lingvist sau cu scriitura grafismului și a plasticii – prezintă acest caracter fundamental de a fi limbajul cel mai puțin *scris* din câte există. Mai mult decât altundeva, în muzică lectura – adică *receptarea*, interpretarea – are întâietate absolută asupra scriiturii, aceasta din urmă fiind doar un mijloc semiologic de transmitere. Muzica rezidă în actul înfăptuirii muzicii, cu alte cuvinte în *a cânta* cu vocea sau prin intermediul unui instrument. O altă caracteristică: în vreme ce limbajul lingvistic se conceptualizează, iar limbajul pictural poate întotdeauna – deși non-figurativul există - să-și reprezinte direct tema, muzica scapă conceptualizării, ea nu este figurativă decât în foarte rarele cazuri când zgomotele naturale – vântul, marea, cântecul păsărilor – corespond construcției muzicale. Așadar, nu este decât un pas, repede făcut, pentru a afirma *non-semanticitatea* muzicii.”²²¹

În viziune bergsoniană, arta este o creație pură și forma cea mai elevată a cunoașterii. Muzica ocupă conform acestuia un loc central în cadrul artelor datorită imaterialității sale. Al. Thibaudet constată că „există la limita bergsonismului un fel de a considera muzica drept esența lucrurilor, asemănătoare cu aceea pe care o găsim la Schopenhauer. Pentru a treia oară de la Pytagora, muzica ia loc în altarul filosofiei.”²²² Ea are capacitatea de a realiza o ființă afectivă nouă, de a construi sentimente noi, de a ne determina să participăm plenar la ritmul vieții interioare. „Prin intuiție estetică, artistul plonjează în profunzimile cele mai secrete ale ființei și grație acestei simpatii spontane surprinde ritmurile ei creatoare.”²²³ Această posibilitate decurge din însăși modalitatea prin care muzica exprimă sentimentele, dezgolite de orice conținut noțional. Lipsa oricărei asocieri cu lumea fizică sau rațională o apropie firesc de lumea afectelor. Încercarea de a explica emoția unică și irepetabilă pe care o redă în formă sensibilă arta muzicală, are de cele mai multe ori efect invers celui scontat. Limbajul cu noțiunile sale surprinde generalități și relații între obiecte, în timp ce arta muzicală caracterizează stări sufletești particulare și indicibile. Pentru Henri Bergson singura modalitate de a cunoaște aceste emoții este aceea oferită de experiența artistică. Muzica împinge posibilitățile de exprimare ale omului dincolo de cuvânt sau imagine, reușind să cuprindă o varietate infinită de nuanțe sufletești. Ea are capacitatea

²²¹ Gilbert Durand, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 73

²²² apud Mihai Nistor, *op. cit.*, p. 96.

²²³ idem, p. 117.

de a se construi ca limbaj nemijlocit al sufletului putând să redea specificul fiecărei emoții în parte. Dacă imaginea sau cuvântul ar exprima toată diversitatea de trăiri umane atunci arta sunetelor sau arta în general ar cădea în dizgrație. Perenitatea muzicii provine din faptul că abordează un limbaj fără trimitere directă la o realitate fizică sau rațională. Sunetul, lipsit de orice plasticitate, evocă ceea ce nu poate face imaginea sau cuvântul. El devine materie complementară acestora, toate trei oferind posibilitatea întregirii sferei de semnificații artistice. Claude Debussy intuiește acest raport când afirmă că „muzica începe acolo unde cuvântul este neputincios, muzica există pentru a exprima inexprimabilul; aş vrea ca ea să pară a ieși din neguri și, din când în când să se reîntoarcă în neguri, să fie totdeauna discretă.”²²⁴

Prin faptul că muzica nu exprimă concepte, ea este arta care se sustrage în acest fel cel mai mult riscului de a eticheta sau de a schematiza anumite stări sufletești născute sub incidența unui anumit moment sau unei anumite conjuncturi. „Din sentimentele noastre nu sesizăm decât aspectul lor impersonal, acela pe care limbajul l-a putut fixa o dată pentru totdeauna, pentru că este aproape același, în aceleași condiții, pentru toți oamenii. Astfel, până și în înțelegerea individului care suntem, individualitatea ne scapă. Ne mișcăm printre generalități și simboluri, ca într-un câmp închis în care forța noastră se măsoară util cu alte forțe; și fascinați de acțiune, atrași de ea, spre binele nostru cel mai mare, pe terenul pe care ea și l-a ales, trăim într-o zonă de mijloc între lucruri și noi, exteriori lucrurilor, exteriori de asemenea și nouă înșine.”²²⁵

Discreția cu care se exprimă arta lui Debussy este o caracteristică dominantă a acestuia. Personalitatea lui Debussy pare a fi absorbită de structura diafană a muzicii sale pentru a fi transpusă în stare sublimată. *Negura* în care pare a-și avea sălașul muzica, conform părerii lui Debussy, dezvăluie caracterul tainic al acesteia, puterea revelatorie de a vorbi de realități impenetrabile oricărui alt limbaj adoptat. Ceea ce spunea Gaëtan Picon atunci când se referea la Paul Verlaine se aplică în acest context și lui Debussy. Lumea lui Debussy este „lumea reflectată în apă, devenită ceață vagă în care sufletul se oglindește. În această negură unde se confundă lumea și privirea, se aprind totuși puncte scânteietoare, senzații privilegiate, subliniate, cuvinte și imagini-cheie (am spune noi sunete și leitmotive), fără de care cântecul verlainian (lui Debussy) s-ar reduce într-adevăr la niște romanțe fără vorbe, cântec pur, privat de cuvinte, tăcere. Dar aceste senzații – culori, sunete, miresme, forme – nu ne ajung decât străbătând un mediu estompat: aburi, ceață, ploaie sau încă – landă, mare –

²²⁴ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, vol. III, p. 30.

²²⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 107.

pânze întinse și unde care îndulcesc strigătul, vocea, printr-o distanță protectoare...”²²⁶

4.5. Intuiția estetică

Deși Debussy nu utilizează niciodată termenul de intuiție, noțiunea transpare în unele definiții pe care el le atribuie muzicii. Bergson numește intuiția drept „simpatia prin care ne transportăm în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are unic și, prin urmare, inexprimabil.”²²⁷ Intuiția nu este metodă, introspecție sau senzorialitate. Ea este capabilă, grație simpatiei, să contopească în sine nemijlocirea instinctului și capacitatea de cunoaștere proprie inteligenței, ceea ce îngăduie conștiinței să se deschidă la profunzimea vieții. Facultatea intuitivă este o transcendere a instinctualității primare și o proiecție către structuri raționale având ca scop suprem al cunoașterii *durata pură* sau *simfonia conștiinței*.

Matematica este prin excelență un domeniu al demersului intelectual pur ale cărei categorii ființează apriori în conștiință. În cadrul ei gândirea parcurge de fiecare dată un anumit număr de pași, un anumit algoritm operând cu obiecte ideale sau noțiuni fără vreo bază empirică, pentru a ajunge să construiască în final o teorie bazată numai pe silogisme. Cu toate acestea Debussy numește muzica „matematică tainică ale cărei elemente participă la infinit”²²⁸, plasticitatea metaforei evocate având puterea de a străpunge crusta împietrită de generalități convenționale ale domeniului rațional facilitând instalarea în fluxul neîntrerupt al duratei pure. Muzica devine balet grațios ale cărei elemente se supun unei perpetue mișcări browniene, în care intuiția mijlocește cunoașterea dar și participarea la freamătul interior al acesteia. *Matematica tainică* dezvăluie caracterul infrarațional al intuiției al cărei scop este imersiunea în profunzimea simfonică a conștiinței, redată prin acea viziune a unei aparent haotice mobilități. Rațiunea este sublimată în sentiment, cunoașterea și comunicarea estetică înfățișându-se într-o unitate dialectică a sensibilului și raționalului.

Alfonso Fontanelli, nobil diplomat al curții, om de litere și muzician al curții din Ferrara, din secolul al XVI-lea, transmite impresii despre arta unuia dintre cei mai controversați madrigaliști ai acestei perioade, este vorba despre Gesualdo da Venosa, într-un limbaj extrem de asemănător cu cel cu care Debussy descrie propria lui artă. Fontanelli aprecia arta lui Gesualdo drept o

²²⁶ apud Ovidiu Crohmălniceanu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 120.

²²⁷ apud Mihai Nistor, *op. cit.*, p. 40.

²²⁸ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, vol. III, p. 29.

muzică ce „se mișcă într-un stil straniu” și care cuprinde o „artă infinită”.²²⁹ Sunt expresii de o mare forță sugestivă care rezonază cu afirmațiile lui Debussy. Iată aprecieri asemănătoare cu referire la capodopere muzicale care nu numai că sunt despărțite de sute de ani, dar aparțin unor stiluri diferite. Ideea de mișcare specifică muzicii se regăsește și la Fontanelli și la Debussy. Muzica celor doi vizați – Gesualdo și Debussy - parcurge traiectorii cărora le lipsește precizia matematică întrucât ea este *stranie* sau *tainică*. Armonia lor este tulburătoare, ea desfășoară spații sonore care, prin recurs la percepția sensibilă, dau naștere în plan rațional ideii de *infinitate*. Iată modul în care Debussy interpelează planul metafizicii, chiar dacă preocuparea lui pentru acest domeniu este explicit limitată. Mai mult, ideea unei ordini infinite determină și un sentiment moral, echivalent unei ordini a spiritului, în aceeași manieră în care esteticul la Bergson fuzionează cu dimensiunea etică.

Matematica lui Debussy are conexiuni cu domeniul metafizicii, ei îi lipsește o abordare constructivistă, este mai apropiată demersului intuitiv și inconștient decât celui rațional și lucid. În realitate, matematica este o știință care face apel la diverse entități problematice, ea izează de conceptele de număr, clasă, operație, funcție, matrice etc. motiv pentru care este trecută în categoria disciplinelor raționale. Dimpotrivă, la Debussy, matematica reflectă dinamica interioară a sufletului, muzica însăși devine matematică al cărei element rațional scapă vederii imediate. Îi lipsește înfățișarea discursivă, apriori elaborată, elementul reflexiv și tatonarea în jurul ideii.

Arta lui Debussy este o artă dezbărată de orice materialitate. Vorbind de *matematică tainică*, Debussy recunoaște statutul artei sale de artă a intuiției prin care ne desprinde de materie și pătrundem în ceea ce lucrurile au esențial și particular. Ea nu dezvăluie adevăruri relative, relații sau raporturi între idei așa cum face știința matematică, ci vizează trăirea afectivă, participarea noastră la misterul creației. De aceea, putem aduce mai degrabă în discuție *iraționalismul estetic* promovat atât de Debussy prin arta lui, cât și de Bergson prin scrierile sale. Prin iraționalism nu se înțelege aici lipsa unei rațiuni, ci mai degrabă tănuirea ei în formulele și mecanismele complexe ale realității materiale sau spirituale, al cărui adevăr este adus la suprafață de facultatea intuiției. Intuiția devine organul principal prin care artistul poate avea acces la domeniul esteticului, mijlocindu-i acestuia o cromatică diversă de stări emotive.

Atunci când Debussy afirmă că „s-ar putea găsi învățăminte prețioase în divertismentele oferite de prinții javanezi, în care atracția de neîmpotrivit a limbajului fără cuvinte care este Pantomima atinge aproape Absolutul, deoarece glăsuiește prin acte și nu prin procedee”²³⁰, el aproape că redefineste intuiția bergsoniană. Bergson face la un moment dat distincția între act și concepție

²²⁹ apud Ioana Ștefănescu, *op. cit.*, vol. I, p. 156.

²³⁰ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 97.

spațializată, considerând mișcarea drept ceva care nu se compune din stări pe loc. El amintește în acest context de aporiile lui Zenon și de deducțiile greșite care decurgeau din conceperea mișcării în sens spațializat. Mișcarea este, pentru Bergson, act accesibil numai intuiției. Percepând manifestarea artei ca un sistem neîngrădit de rațiune, în care procedeele sunt substituite de acte, Debussy vorbește despre intuiție, fără să o definească în mod conceptual. Din textul amintit, intuiția (*limbajul fără cuvinte*) este înțeleasă ca trăire interioară care surprinde numai ceea ce reprezintă caracterul unic și irepetabil al unui act, gest, lucru etc. Pentru el, ca și la Bergson, *Absolutul* poate fi sesizat numai prin intuiție. Este poate singurul context în care Debussy face referință la o realitate a cărei existență implică cel mai mare grad de generalitate. Debussy simpatizează cu metafizica dar în același timp fuge de ea întrucât recunoaște caracterul ei artificial și constructivist, că îndeletnicirea cu așa ceva nu determină decât discuții sterile antrenate doar de dragul speculației.

Într-o manieră asemănătoare, filosofia existențialistă, reprezentată de cei doi mari filosofi, Sartre și Heidegger, face distincția dintre ceea ce poate fi circumscris categoriilor gândirii și ceea ce se traduce prin *act* sau *trăire interioară*, motiv pentru care aceasta se perpetuează și atunci când are în vedere diferența dintre *a exista*, înțelegând prin aceasta subiectul transformat în obiect de cunoaștere, și *a fi*, unde subiectul cunoscător accede la misterul și impenetrabilul ființei.

4.6. Cunoașterea estetică

Pe de altă parte, deși nu o exprimă explicit, Debussy se plasează în interiorul fenomenului muzical grație rezonanței care se produce între obiectul estetic și subiectul cunoscător. Permanenta sciziune dintre cele două realități este resimțită în filosofia lui Bergson, ca și în creația artiștilor impresionisti ca o contopire a obiectului cu subiectul. Granița gnoseologică este dizolvată datorită calității cu totul specială a intuiției de a accede spontan la imanența lucrurilor. Este o prelungire a opticii romantice care vedea creația artistică drept *stare de suflet* și care în impresionism are statut central. Artistul nu mai redă realitatea așa cum se vede, ca imagine conturată, în care cortexul a realizat acea sinteză a senzațiilor primite din exterior, ci caută să o surprindă ca „imagine de început, originară, cât mai pură și nemijlocită”²³¹, întrucât în felul acesta putem avea parte de toată frăgezimea și ingenuitatea emoțiilor primare. Viziunile fugare, sentimentele evanescente, impresiile sunt zvâcniri ale *duratei pure* care încearcă să străpungă inerția materiei brute, a clișeele emotive. Stările artistului impregnează obiectul estetic modificând structura și forma acestuia

²³¹ Werner Hoffman, *op. cit.*, vol. I, p. 209-210.

care abia mai amintește de tradițiile anterioare. El ajunge la acestea printr-o detașare de sfera utilului astfel încât să devină posibil fenomenul de urgență a subiectului la fondul esențial al lucrurilor. În acest caz, Bergson vorbește „despre o detașare naturală, înăscută structurii simțurilor sau conștiinței și care se manifestă de îndată într-o manieră virginală, într-un fel de a vedea, de a înțelege sau de a gândi. Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul n-ar mai adera la acțiune prin nici una din percepțiile sale, ar fi atunci sufletul unui artist așa cum lumea nu a mai văzut încă. Ar excela în toate artele pe rând sau, mai curând, le-ar topi pe toate într-una singură. Ar înțelege lucrurile în puritatea lor originală, de asemenea formele, culorile și sunetele lumii materiale, precum și cele mai subtile mișcări ale vieții interioare.”²³²

În actul percepției estetice, contopirea între subiect și obiect tinde către suprimarea acestei distanțe motiv pentru care este abolită judecata de gust. Exercițiul revelației obiectului estetic în sfera subiectului estetic determină din această cauză o absorbție a axiologicului în ontologic.

În concepția lui Claude Debussy, arta este purtătoare de mister, ea este revelatoarea dimensiunii tainice a lumii. În repetate rânduri el revine asupra acestui mister, îl evidențiază, fără să încerce vreodată a-l teoretiza într-un sistem filosofic. Or, „orizontul misterului, specific uman, nu este un produs teoretic, ci un dat existențial, premegător oricărui act teoretic (...) Existența în orizontul misterului este permanent tensionată, în sensul că din momentul în care conștiința se deschide către el, actul revelator îi devine constitutiv, luând forma creațiilor culturale.”²³³ Lucian Blaga vorbește despre *omul luciferic* și tipul de *cunoaștere luciferică* instituit de acesta prin care el se orientează spre mister în permanenta lui fascinație de a-l explica și revela prin anumite mijloacele care țin de o atitudine ce nu mai amintește de specificul *cunoașterii paradisiace*. În acest sens, arta are menirea de a sonda insondabilul. Întreaga artă impresionistă și simbolistă redimensionează actul cunoașterii care înseamnă mister, prezență tainică, iar estetica lui Debussy constituie o luare de poziție împotriva celor care înfăptuiesc „o crimă împotriva misterului” sau „ucid misterul”.²³⁴ În articolele sale, Debussy evită termenii de specialitate care deseori își asumă pretenția de a explica în totalitate fenomenul estetic. Or, pentru Debussy obiectul estetic înseamnă prezență ineputabilă, el neputând fi niciodată circumscris în totalitate cunoașterii. Procedând în felul acesta, Debussy admite existența unui tip de cunoaștere estetică în care elementul problematizării se amplifică la infinit.

²³² Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 107.

²³³ Nicolae Râmbu, *Filosofia valorilor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 79.

²³⁴ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 7.

4.7. Conținut și formă muzicală

Paul Dukas afirma, după ce a ascultat în primă audiție *Preludiu la după-amiaza unui faun* (creație ce avea la bază versurile lui Mallarmé), că *Ideea dă naștere formei* sau altfel exprimat că acel *halo* emotiv pe care îl îmbracă gândirea reprezintă sursa nașterii acestei lucrări muzicale. Prin creație artistică se descoperă starea lăuntrică a autorului. Forma îmbracă aspectele fluide, tranzitorii ale limbajului muzical, fără a se insista asupra detaliilor reținând doar impresia globală, în toată bogăția și amploarea ei de viață.

Cu un secol în urmă, Hegel exprimase într-o manieră asemănătoare ceea ce spunea Paul Dukas, și anume că *forma este simbolul ideii*. Văzute în această lumină, unele creații ale lui Debussy păstrează apartenența simbolică. Acest lucru nu trebuie înțeles că forma artistică, așa cum o percepe Debussy, este un dat. Dimpotrivă, ea este reprodusă la un alt nivel, la nivelul la care se conjugă intim fantezia creatoare, care-și trage mai mult ca niciodată resursele din percepția sensibilă, cu rațiunea, de care ea nu mai poate fi separată. Forma muzicală rezultă din împletirea datelor sensibilului cu construcția rațională. Ideea se smulge de sub dominația purei imaterialități pentru a penetra structurile rigide ale realității și a configura o formă. În fond, tot Hegel va defini frumosul drept *forma sensibilă a ideii*. Este însăși viziunea romantică despre artă conform căreia artistul romantic ia în posesie lumea materială și o transformă după cum îi dictează eul său creator și numește frumoasă întreaga artă care este patronată de facultatea imaginației. Ideea de construcție este subjugată de ideea de imaginație, motiv pentru care Debussy va recunoaște și în creația altor contemporani de-ai săi acest principiu dominant al propriei sale muzici afirmând că „ea (muzica) este pentru el (Paul Dukas) un tezaur nesfârșit de forme, de amintiri posibile, care îi îngăduie să-și mlădieze ideile pe măsura domeniului său imaginativ.”²³⁵

4.8. Categoriile estetice

Atunci când vorbim despre frumos la Debussy nu se poate să nu amintim ceea ce Julien Green afirma referindu-se la frumosul care scapă unei analize imediate și care se răsfrânge ca o stare binefăcătoare, o stare de beatitudine sufletească care întrezărește un scop în fiecare lucru al creației. „Eu cer, în ceea ce mă privește, o invazie a frumuseții în viața de toate zilele, pentru că această frumusețe oglindește frumusețea infinită a creației.”²³⁶ Viziunea lui Debussy asupra frumosului coincide cu viziunea panestetică a lui Bergson, în

²³⁵ idem, p. 40.

²³⁶ Julien Green, *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982, p. 264.

sensul că ea poate însoți orice experiență dacă aceasta este descătușată de o orientare pragmatică.

Debussy nu se referă niciodată la conceptul de frumos ca la o noțiune estetică, dar vorbește despre frumusețe ca o calitate dominantă a artei muzicale, care nu apare neapărat legată de domeniul acesteia. El descrie la un moment dat, în cartea lui despre domnul Croche, un peisaj pastoral tomonic a cărui frumusețe „nu solicita nici încurajarea, nici dezaprobarea.”²³⁷ Este motivul pentru care putem desprinde câteva caracteristici.

În concepția lui, frumosul este lipsit de judecata de gust conform căreia noi exprimăm prin acte reflexive adeziunea afectivă, căutând o justificare a ei. Frumosul subjugă fără să condiționeze din punct de vedere rațional. Totodată, Debussy vorbește și de caracterul dezinteresat al acestuia, aliniindu-se în felul acesta concepției kantiene care așează la baza temelei estetice plăcerea dezinteresată. Este frumos pentru că place în manieră dezinteresată și pentru că nu se naște dintr-un anumit concept sau se asociază acestuia. Facultatea de a judeca o lucrare de artă sau un peisaj natural prin intermediul unei senzații de plăcere sau de neplăcere, în chip dezinteresat, constituie frumosul în viziunea lui Kant. Estetica impresionistă și implicit poziția lui Debussy față de conceptul de frumos pare să aibă filiații cu estetica kantiană. Totodată, Debussy perpetuează și optica romantică care preluase din aceeași școală kantiană ideea că sentimentul frumosului este disjunct sentimentului utilității sau a scopului.

Pentru Debussy nu există o demarcație între frumosul natural, uman sau artistic. În felul acesta se înscrie unei concepții panestetice, care recunoaște valoarea frumosului în manifestarea oricărui lucru. La el, ideile, impresiile, oamenii, peisajele, operele de artă sunt frumoase. Indiferent care este contextul în care apar referințe la ideea de frumos, aceasta are în vedere și domeniul artei. Câteva pasaje sunt exemplificatoare în acest sens. „Cunoști vreo emoție mai frumoasă decât aceea oferită de un om rămas necunoscut de-a lungul veacurilor și a cărui taină ți se dezvăluie din întâmplare?”²³⁸ Consemnul întâmplării pare să fie caracteristica fundamentală a frumosului. Acceptarea întâmplării în configurarea frumosului echivalează cu abolirea determinismului. În felul acesta este negată o relație cauzală între obiect (purătorul de frumos) și subiect (trăitorul de frumos). Mai mult, el se înscrie în orientarea avangardistă pentru care frumosul este asociat mai degrabă cu întâmplătorul, cu imprevizibilul și cu ciudățenia, cu aparenta absență a echilibrului și a ordinii.

Pe de altă parte, „o adevărată impresie de frumusețe nu ar putea să producă alt efect decât tăcerea!...”²³⁹, contemplația devenind una din condițiile

²³⁷ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 14.

²³⁸ idem, p. 12.

²³⁹ idem, p. 5. (citatul a fost amintit integral la cap. X)

esențiale ale receptării frumosului în mod autentic. De aceea, Debussy disprețuiește manifestările prin aplauze de la sfârșitul bucății muzicale. A avea experiența frumosului presupune parcurgerea unui drum interior în care sufletul trebuie purificat de orice manifestare exterioară. El aseamănă experiența audierii unei bucăți muzicale cu experiența contemplării unui apus de soare. Fără să vrem, ne aducem aminte de convenția care devenise tradiție la Bayreuth prin care se cerea ca la orice reprezentare a operei wagneriene Parsifal, finalul ei să nu fie precedat de aplauzele spectatorilor. Ca și Wagner, Debussy concepe experiența frumosului ca o stare de reculegere a sufletului.

Imaginea nefărămită a frumosului perceput ca integritate a părților componente se regăsește și la Debussy. Frumosul nu înseamnă să mutilezi opera de artă și să scoți vreo arie sau vreun cântec din contextul ei. Sensul plenar al acestora apare întregit doar atunci când ele sunt audiate în legătură cu elementele care le precedă sau le succed, depinzând astfel de contextul muzical în care au fost inserate. De asemenea, un simț critic extrem de ascuțit îl făcea sensibil la remarcile mediocre ale semenilor săi atunci când aceștia judecau fenomenul artistic. „Poate că n-am iubit niciodată muzica mai mult decât în epoca aceea în care nu auzeam niciodată vorbindu-se despre ea. Îmi apărea în frumusețea ei întreagă și nu prin mici fragmente simfonice sau lirice supra-înfierbântate ori lipsite de amploare.”²⁴⁰

Totodată, sentimentul frumosului presupune trăirea subiectivă a operei muzicale, angajarea în efortul de a descifra sensul dramelor sonore, efort care nu se rezumă doar la o meschină plăcere intelectuală determinată de descoperirea anumitor particularități formale. Auditoriul trebuie să se mobilizeze ca deplinătate ființială, atât intelectual și afectiv, cât și volitiv, astfel încât să întrevadă „posibilitatea de a ajunge pe culmile edificiului sonor și de a respira acolo o atmosferă de frumusețe deplină.”²⁴¹ Atunci când susține ideea artei ca „frumusețe în acțiune care izbucnește în momentul cuvenit cu o putere tainică și de nestăpânit”²⁴², Debussy aproape că îl evocă pe Eduard Hanslick.

Ideea centrală care stă la baza gândirii lui Hanslick este aceea că muzica se constituie din *figuri dinamice ale sufletului*, fiind incapabilă să exprime stări sufletești determinate, ca dragostea, bucuria, tristețea sau dorința. Muzica nu exprimă ceva concret, mai mult, nici nu trebuie încercat așa ceva, ea este rodul împletirii dintre hazard și ludic, esența ei nefiind de natură emoțională. El compară arta muzicală cu privitul printr-un caleidoscop care înfățișează o inepuizabilă combinație de culori și forme. Teoria lui Hanslick este rodul evoluției constante a muzicii și a desprinderii ei de cuvânt și gest, așa cum se va întâmpla în muzica simfonică, concertistică și camerală din cadrul

²⁴⁰ idem, p. 14.

²⁴¹ idem, p. 4.

²⁴² idem, p. 153.

clasicismului, conceptul de *muzică pură* fiind un rezultat relativ târziu al istoriei, un atribut al acestei perioade. Se constată, de asemenea, că muzica în raport cu celelalte arte suferă de cel mai mare grad de nedeterminare și că acest lucru, în ultima vreme, pare să nu mai fie o caracteristică a ei. Îndepărtarea de un conținut cu caracter literar poate fi constatată și în cazul artelor plastice din ultimele decenii.

Ideea de cinetism rezidă atât în afirmația lui Debussy, cât și în teoria lui Hanslick însă, în timp ce la Debussy el are mai mult un substrat afectiv, la Hanslick el este legat de derularea evenimentelor muzicale în conștiință, fără vreun suport de natură emoțională. Debussy percepe frumosul muzical ca fiind de natură lirică, opus frumosului de natură ideatică, transcendentală, așa cum îl concepe Eduard Hanslick.

În altă parte, vorbind despre opera lui Vincent d'Indy, Debussy consideră frumosul ca fiind de esență simbolică, a cărui funcție determinativă este aceea de a pietrifica linia fluidă a muzicii. Frumosul nu are valoare subiectivă, el nu diferă de la om la om, ci se aliază ideii unei conștiințe estetice *sui generis* prin care este valorificată ideea de frumos. Chiar dacă mulțimea poate să adere unei înfățișări perimate a frumosului, frumosul are valoare în sine. Artă, spune Debussy, nu este înveșmântată „în simbol decât pentru a face să apară și mai profundă acea veșnică opunere dintre Frumusețe și vulgaritatea mulțimilor.”²⁴³

Pe de altă parte, pentru Debussy muzica este „expresia afinității misterioase dintre Natură și Imaginație”²⁴⁴, în timp ce la Bergson „arta este o creație pură și forma cea mai elevată a cunoașterii, frumosul fiind o aluzie la realitatea tainică, profundă, *căreia natura vizibilă îi este expresie și simbol.*”²⁴⁵

Depășind sfera categoriei frumosului, deși la Debussy nu apare menționat niciodată, grațiosul se înscrie în zona categoriilor tradiționale care are un răsunet deosebit în cadrul artei muzicale impresioniste. Grațiosul evaluează o artă a cărei caracteristică dominantă este expresia decorativă. Unele apropieri de arta minimalistă s-ar putea face însă arta impresionistă a lui Debussy nu cade niciodată pe panta hedonistă așa cum procedează aceasta.

Plecând de la definiția lui Alain conform căreia „grația este perfecțiunea expresiei ce nu neliniștește, nici nu rănește”²⁴⁶, muzica impresionistă se înscrie de minune acestui deziderat. Ei îi lipsește expresia silită sau contrafăcută, caracterul artificial sau retoric, afectat sau disimulat.

Este adevărat că dacă considerăm grațiosul într-o accepție mai veche, ca armonie și eleganță, naturalețe și simplitate, armonie a proporțiilor și

²⁴³ idem, p. 134.

²⁴⁴ Harold C. Schonberg, *op. cit.*, p. 443.

²⁴⁵ apud Mihai Nistor, *op. cit.*, p. 90.

²⁴⁶ apud Iosif Sava, *Prietenii muzicii*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 22.

simetrie a formelor, acest lucru se regăsește mai greu în arta muzicală impresionistă. Dimpotrivă, atunci când este pus în legătură cu *mișcarea spontană și involuntară* (J.C.F. Schiller), cu *expresia sufletească* (F.W.J. Schelling) sau cu *expresia artistică* (R. Bayer), arta lui Debussy găsește corespondențe mai profunde. Melodia transformată în drapaje sonore, arabescuri de culoare nu contravine unei estetici dominată de categoria grațiosului.

Pe de altă parte, melancolicul și comicul constituie experiențe specifice artei lui Debussy, deși el nu vorbește despre acestea. Ambele categorii sunt caracteristici fundamentale ale artei romantice, caracteristici care sunt deplin valorificate în perimetrul artei impresioniste. Melancolicul rămâne o trăsătură dominantă a artei simboliste, regăsit și la Debussy în cadrul multor preludii dedicate literaturii pianistice, fără să însemne deziluzie, prăbușire existențială, neant axiologic. Comicul, definit de Bergson ca *mecanică placată asupra viului*, apare și la Debussy într-o manieră asemănătoare ce caută prin efecte tehnice surprinzătoare precum: tehnica colajului, infiltrațiile bitonale, citatele și elementele onomatopice să redea expresia stângace, lipsită de suplețe și de continuitate care provoacă hazul. Spre deosebire de comicul artei expresioniste care este preocupat să redea aspectul absurd al existenței, comicul artei impresioniste se înscrie în suita acelor efecte de limbaj muzical care păstrează o expresie ingenuă, asemenea unei șotii copilărești.

4.9. Raportul dintre muzica impresionistă și natură

Arta lui Debussy își trage aproape întreaga sursă de inspirație din natură. Această natură capătă la el o altă modalitate de tălmăcire în limbaj muzical, diferită de încercările înaintașilor clasici sau romantici, exclusiv descriptive. Este cunoscută reacția adversă a lui Debussy față de partea a doua din simfonia a șasea *Pastorală* de Ludwig van Beethoven unde sunt utilizate procedee muzicale onomatopice. Conform concepției lui, era un mod prea frust de a se raporta la realitatea naturală. Oricât și-a dorit Beethoven să redea sentimente și nu să facă pictură, efectul a fost departe încă de intenția lui. Debussy căuta „tălmăcirea în graiul sentimentului a ceea ce este nevăzut în natură”,²⁴⁷ vizând să confere muzicii capacități de sugestie. Sarcina muzicii era nu să descrie ceva, ci pur și simplu să fie muzică, să ne stârnească emoții, plăcere și inspirație. Impresiile primite de la natură trebuiau convertite în interior într-un mod în care să păstreze cât mai nealterată substanța acestora. În arta lui nu se caută redarea a ceea ce vedem, ci dezvăluirea vizibilului, a felului în care natura trezește sentimentul cenesteziei noastre. Pentru Debussy „singură muzica are putința de a evoca după plac meleagurile ireale, lumea de

²⁴⁷ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii.”²⁴⁸ De aceea ea trebuie să sugereze prin valoarea intrinsecă a combinațiilor sonore, ritmice, expresive sau timbrale, nuanțele cele mai subtile ale stărilor sufletești. A sugera reprezintă o modalitate ocolită de redare a realității bazată pe asociații de idei și sentimente asemănătoare stârnite de impactul cu masa sonoră. Debussy căuta la natură muzicalitatea acesteia, capacitatea ei de a se transpune în combinații sonore, efectul ei muzical. Pe el nu-l interesa zgomotul valurilor sau al vântului, culoarea peisajului sau mirosul parfumurilor împrăștiate în aerul de seară cât mai degrabă amprenta diafană pe care o lăsaau acestea într-o conștiință sensibilă. „S-a spus pe bună dreptate despre Debussy că suprimă peisajul pe măsură ce se plimbă prin el, sau că-l contemplă pentru a nu îngădui să se filtreze din el decât ecoul sensibil, imaginea sunătoare, cântecul căruia orice moment al naturii îi dă naștere într-o sensibilitate înflăcărată și vie...El preschimbă natura în armonii, în emoții sonore.”²⁴⁹ Se poate vorbi în cazul lui de o sinestezie a senzațiilor, de capacitatea lor de a trezi corelații muzicale și de a fuziona într-un tot unitar.

La Bergson se conturează aceeași concepție privind capacitatea de a sugera sentimente specifică muzicii. Atât natura cât și arta în general posedă această capacitate cu distincția că în artă există elementul ritmicității datorită căruia pătrundem în conștiința propriei noastre personalități. Această repetare indefinită specifică ritmicității provoacă starea de *simpatie*, acea contagiune fizică în consonanță cu atenția subiectului. Starea de rezonanță mecanică împrumută o aură de inefabil definitiv și etern prin transformarea datelor extensive în dimensiuni intensive. Impresionați simpatetic vom fi transportați instantaneu în indefinibila stare psihologică ce le-a generat. Astfel ajungem să cunoaștem acele sentimente originare „pe care muzica le sugerează doar”.²⁵⁰ Ea pune stăpânire asupra întregului suflet vizând, împreună cu celelalte arte, „să imprime în noi anumite sentimente, mai mult decât tinde să le exprime pur și simplu; ni le sugerează, și se sustrage fericită obligației de a imita natura când află aiurea mijloace mai eficace.”²⁵¹

Misterul pe care Debussy îl atribuie naturii rezidă în imaginația artistului și în capacitatea lui de a simți. El nu este o facultate a universului înconjurător, natura fiind cea care are această capacitate de a-i trezi, ca niște forțe latente, resursele creatoare transfigurate de sentimentul misterului. Misterul se identifică cu starea poetică a lui Debussy. El vorbește de poezia tainică a nopților, de miile de șoapte anonime al frunzelor mângâiate de lumina lunii, de lumea de meleaguri ireale ce trudesce în ascuns pentru a făuri toate acestea, muzica fiind singura artă care are posibilitatea de a le evoca.

²⁴⁸ idem, p. 75.

²⁴⁹ Henri Delacroix, *op. cit.*, p. 211.

²⁵⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu...*, p. 33.

²⁵¹ idem, p. 33-34.

Debussy vorbește de un suflet al naturii pe care aproape că îl identifică sufletul artistului, el atribuie un suflet naturii ca și cum acesta ar fi o calitate a ei fără să remarce prezența propriei vibrații lirice la contemplarea frumuseților ei. Poezia și misterul naturii decurg din proiecția sufletului în profunzimea realității și nicidecum dintr-o însușire a lucrurilor. Acest lucru pare să se întrevadă atunci când afirmă faptul că nu recurge „la imitarea directă, ci la tălmăcirea în graiul sentimentului a ceea ce este nevăzut în natură.” Această remarcă rămâne ambiguă întrucât imediat adaugă: „Se poate oare reda misterul unei păduri măsurându-se înălțimea copacilor? Și nu e oare mai curând adâncimea ei de necuprins aceea care înflăcărează imaginația?”²⁵² Totuși, deși pare să nu remarce atribuirea unor calități personale naturii, Debussy constată atitudinea scientista și utilitară care trebuie să lipsească celui care vrea să contemple dintr-o atitudine lirică universul înconjurător. Debussy nu vorbește de *mister* și *adâncime de necuprins* ca despre o particularitate a modului său de a simți însă el combate atitudinea celui cuprins de finalitate pragmatică în raport cu realitatea.

Heinrich Heine vorbește despre iubire ca fiind starea din care decurge contemplația naturii. „Natura știe, asemenea unui mare poet, să realizeze cele mai mari efecte cu mijloacele cele mai mici. Numai un soare, copaci, flori, apă și iubire. Negreșit, dacă aceasta din urmă lipsește din sufletul contemplatorului, totul se prefăce într-o priveliște urâtă, iar soarele are atunci doar atâtea mile în diametru, copacii sunt buni pentru încălzit, florile se clasifică după stamine și apa e umedă.”²⁵³ Este starea celui pentru care natura, arta și viața se împletesc într-un tot unitar, fiecare dintre ele, grație sentimentului amintit, dobândind valențe estetice. Și Bergson, și Debussy, unul de pe poziția celui ce cugetă celălalt de pe poziția artistului, contemplă lumea cu ochii unui îndrăgostit, mistuiți fiind de taina pe care aceasta o emană.

Gândirea lui Bergson pare a survola de la înălțimi inaccesibile spațiul epocii în care a trăit fertilizând curente și tendințe artistice. Nu se știe dacă Debussy l-a citit pe Bergson (eseul acestuia avea să apară în 1889, dată la care impresionismul muzical nu apăruse încă și nu apăruse nici una din publicațiile lui Debussy), însă se știe cu certitudine că Debussy a fost preocupat de filozofie, literatură, teatru, de arta simbolistă sau impresionistă. Acestea vor răsfrânge asupra lui o influență considerabilă a căror experiență părea a fi impulsionată de gândirea marelui filozof. Debussy surprinde într-un limbaj simplu fără pretenții de profunzime filozofică tendința dominantă a epocii în care a trăit, marcată de aversiunea împotriva spiritului meschin al rațiunii, de panetetismul romantic, de religiozitatea pentru natură, de abandonarea esteticii tradiționale.

²⁵² Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

²⁵³ apud Ion Benteiu în introducerea de la *Poezii – Călătorie la Harz* de Heinrich Heine, Ed. Minerva, București, 2000, p. XXIX.

Capitolul XII

Estetica muzicală

sau

Debussy ca și critic

„A fi superior altora nu a reprezentat niciodată un mare efort dacă nu îi adaugi frumoasa năzuință de a fi superior ție însuși... Numai că aceasta este o alchimie mai aparte și căreia trebuie să-i aduci ca jertfă scumpa ta mică personalitate...”²⁵⁴ Sunt printre primele cuvinte pe care Debussy le amintește încă de la începutul acestei culegeri de texte, *Domnul Croche antidiletant*, din care se desprinde dimensiunea morală a personalității lui, una din cerințele esențiale pentru a păstra o atitudine vigilentă față de creație. Subliniez acest lucru, întrucât Debussy era conștient de riscurile și pericolele care-l pândesc pe un compozitor aflat în plină afirmare. La el, talentul nativ muzical, dominat de geniu, se conjuga cu o viziune matură în privința desfășurării actului componistic, exigența morală față de sine însuși fiind aceea care va determina o permanentă valorizare a procesului creației astfel încât să nu existe sușuri și coborâșuri în plan creator. „În artă, de cele mai multe ori nu ai de luptat decât cu tine însuși și biruințele pe care le obții astfel sunt poate cele mai frumoase. Dar, printr-o ciudată ironie, ți se face teamă, totdeodată, să te înfrânghi pe tine însuși, și preferi să faci parte, în liniște, din public sau să-ți urmezi prietenii, ceea ce se reduce la același lucru.”²⁵⁵

Debussy se raportează față de tradiție în sensul în care o preia și o valorifică componistic, conștient de fenomenul epigonic, de riscul de a crea într-o anumită manieră, fapt care se remarcă doar în creația lui timpurie ce poartă uneori amprenta lui Chopin, Schumann sau C. Franck. Căutarea propriei individualități stilistice presupune astfel de *împrumuturi* care au rolul unor achiziții în plan compozițional ce presupune familiarizarea cu un anumit stil sau cu o anumită școală de creație. Este etapa însușirii tehnicii componistice pentru a fi capabil ulterior să se individualizeze ca personalitate creatoare. Totodată, lipsa unei unități organice pare să nu caracterizeze nici măcar primele lui opusuri muzicale. Debussy a avut atât viziune de detaliu cât și de ansamblu

²⁵⁴ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 2.

²⁵⁵ idem, p. 64.

încă de la începuturile lui creatoare fără să dezvăluie o atitudine mecanicistă față de aceasta.

Pe de altă parte, cu toate că tradiția se recunoaște cu mare dificultate în lucrările care l-au consacrat, una din caracteristicile sale stilistice fiind originalitatea lui, el nu a urmărit niciodată să șocheze publicul atunci când se afla în plină epocă de afirmare.

Totodată, când devenise deja un compozitor cunoscut, el nu va urmări niciodată să suprimă elanul fanteziei. Acest lucru presupune călăuzirea în funcție de inspirație, fără să caute vreodată a face concesii marelui public, fără să caute a-l măguli sau seduce prin coborârea ștachetei valorice, așa cum procedaseră în viziunea lui, mulți dintre contemporanii săi.

Creația lui Debussy nu cunoaște elemente de diletantism sau de divertisment, autorul raportându-se față de aceasta printr-o permanentă cizelare a ei, urmărind înnoirea mijloacelor expresive, aprofundarea și concizia stilistică dar și finețea exprimării, naturalețea care evită elaborările exagerate sau forțate.

Scrierea acestor articole este prilejuită de manifestările muzicale specifice *Concertelor Colonne* (înființate în 1873 din inițiativa *Societății Naționale de Muzică*, numite inițial *Concertele Naționale*, fiind dirijate la început de Edouard Colonne de la care vor primi ulterior numele, desfășurând o bogată activitate de-a lungul deceniilor, ce se întinde până în zilele noastre), sau a *Concertelor Lamoureux* (înființate în 1882 din inițiativa dirijorului Charles Lamoureux sub forma societății *Noile concerte*), ambele organizații urmărind promovarea și popularizarea muzicii franceze.

Schimbări esențiale se produc și în mentalitatea teatrelor muzicale. *Opéra-Comique*, mai receptivă la nou, după 1872 înscrie în repertoriul său lucrări aparținând unor membri ai *Societății Naționale de Muzică*. Singură *Opera* rămânea consecvent tradiționalistă, declarând că nu este un teatru al încercărilor, prezentând în continuare același repertoriu prăfuit de trecerea anilor, învechit din punct de vedere al concepției de realizare și de abordare muzicală a subiectelor. Va fi unul din motivele principale pentru care Debussy va dezaproba într-un articol atitudinea acestei instituții, pledând pentru înnoirea repertoriului și promovarea noilor compozitori.

Pe de altă parte, Debussy va căuta să amendeze de pe o poziție conștient-critică orice slăbiciune a compozitorului pentru a reda muzicii demnitatea neștirbită. Caracterului pătimaș și ironic al discursului său nu-i vor scăpa dintre cei considerați de posteritate drept compozitori de geniu. Debussy își disculpă într-un fel această atitudine invocând iubirea lui nestrămutată pentru arta muzicală. „Iubesc prea mult muzica pentru a putea vorbi despre ea altfel decât cu pasiune. Aș putea oare să evit acea sămânță a patimei care străbate până și în cele mai bune hotărâri ale noastre de a fi drepti, într-atât încât sucește mințile chiar și celui ferm decis să cumpănească lucrurile așa cum

se cuvine? Nu îndrăznesc să o cred, cei pasionați de artă fiind niște incorigibil îndrăgostiți.”²⁵⁶

Unul dintre compozitorii evocați în modul cel mai contradictoriu este **Richard Wagner**. Debussy a fost într-o primă etapă un înfocat admirator al compozitorului german, pentru ca ulterior să adopte față de acesta o atitudine ceva mai rezervată sau chiar ostilă uneori. De altfel, influențe wagneriene, pe care le-am semnalat deja pe parcursul acestei lucrări, se resimt cu ardoare în unele creații de-ale lui Debussy.

Atunci când își îndreaptă ochiul critic asupra lui Wagner, Debussy îl privește atât ca poet, cât și ca muzician, recunoscând acestuia o calitate cu totul specială și anume aceea de a fi capabil să compună o artă „frumoasă și ciudată, impură și seducătoare.”²⁵⁷ Recunoaștem aici una din trăsăturile atât de specifice personalităților de geniu, aceea de a se manifesta contradictoriu în câmp creator, ce construiesc un frumos ale cărui valențe se exercită pe o axă a polarităților, a contradicțiilor, a rupturilor, des întâlnită la compozitorii aparținând modernității. Baudelaire este cel care surprinde atât de bine spiritul acestei epoci, el însuși un înfocat wagnerian. Debussy apare în acest context ca un ecou al lui Baudelaire, acesta din urmă făcând referințe la natura duală a frumosului: „Frumosul este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că e vorba despre un bizar rece și căutat, pentru că ar însemna atunci că nu ar fi altceva decât o dihanie care ar ieși din rosturile vieții. Spun doar că el conține întotdeauna o anumită bizarerie, ceea ce îl face să devină acel Frumos deosebit.”²⁵⁸

Și Debussy continuă pe de o parte să elogieze arta lui Wagner sau, dimpotrivă, să o incrimineze, acolo unde aceasta nu corespunde punctelor lui de vedere. Constituie un truism faptul că desfășurându-și activitatea de critic muzical, Debussy își dezvăluie unele dintre principiile de bază ale gândirii lui estetice. Iar atunci când vorbește despre Wagner, sinceritatea lui capătă forma cea mai contradictorie, astfel încât, laudele se împletesc cu ironiile cele mai usturătoare.

Cercetând sistemul estetic wagnerian, se remarcă aproape imediat că acesta pare construit în așa fel încât să slujească ideii maestrului de a preamări propria personalitate exaltată. Ce impact trebuie să fi avut Wagner asupra tânărului Nietzsche când acesta l-a văzut dirijând de la pupitrul său orchestral asemenea unui magician guvernând peste destinele artistice ale cântăreților sau instrumentiștilor? Faptul că în mintea lui va încolți ideea supraomului ni se pare o repercusiune firească a influenței pe care personalitatea *bătrânului minotaur*

²⁵⁶ Gil Blas, 28 iunie 1903.

²⁵⁷ idem, p. 117.

²⁵⁸ apud Umberto Eco; Girolamo de Michele, *op. cit.*, p. 331.

o va exercita asupra mai tânărului său ucenic. În aceeași măsură, *umbra wagneriană* va cotropi de fantasmă mintea lui Debussy. Acesta va reuși în scurt timp să se dezică de forța ei seducătoare și să antreneze un război antiwagnerian slujind ideii afirmării unei culturi cu specific francez. Astfel, întreaga diatribă pe care Debussy o va desfășura împotriva lui Wagner și a artei wagneriene este scuzabilă.

Debussy nu se sfiește să numească unele creații wagneriene drept *obositoare* sau, atunci când se referă la întreaga creație a lui Wagner, să o considere alcătuită din *biete capodopere*. Mai mult, numește câteva lucrări de-ale lui Wagner, este vorba de *Tannhäuser*, *Siegfried*, *Lohengrin*, „capodopere fezandate (...) deșertăciuni înzorzonate și lipsite de vreun mesaj prea limpede.”²⁵⁹ Și întrucât un război dus pe mai multe flancuri poate avea mai multe șanse de reușită, Debussy atacă și personajele wagneriene, vorbind de „pasiunea bolnăvicioasă a unui Tristan”, de „strigătele de vită turbată ale unei Isolde”, de „comentariul grandilocvent asupra neomeniei lui Wotan”, de „Amfortas care se vaită ca o modistă și scâncește ca un copil, ce-și plimbă o rană înveninată de-a lungul unor melancolice cantilene, și asta preț de trei acte”, de Kundry, „veche floare a iadului”, atât de „greaie sentimentală”²⁶⁰, de „isteria grandilocventă care surmenează eroii wagnerieni”²⁶¹, de „Fafner, sărman dragon asupra căruia Siegfried, mică brută eroică, își va încerca îndată virtuțile sabiei sale”²⁶², de „Tannhäuser care, în legendă, nu era de fel blândul băiețuș pocăit în care l-a preschimbat Wagner și al cărui toiag pârjolit de amintirea Venerei n-a mai vrut niciodată să înflorească.”²⁶³ Și pentru ca rezultatul să fie deplin, aduce în discuție și montarea unor opere de Wagner în spațiul francez, în cadrul a ceea ce Debussy numește *școala neo-wagneriană*, unde apar în scenă „niște copii proaste ale unor *Wotani* în cizme treisferturi și ale unor *Tristani* în haină de catifea.”²⁶⁴ Remarcăm aici, desigur, persistența acestor viziuni rizicorale și în prezent.

Wahnfried, vila în care va locui Wagner în ultimii ani și în care își va da ultima suflare, semnifică într-o traducere aproximativă *pacificarea iluziilor, împăcarea amăgirilor*. Este efectul pe care îl obține acesta în ultima lui operă. Wagner reușește să clădească în jurul său imaginea unui zeu. Teatrul de la Bayreuth și vila Wahnfried se vor transforma în adevărate sanctuare, centre de pelerinaj pentru miile de credincioși care se vor împărtăși din cupa (filtrul-sic!) operelor sale. Pentru a patrona conștiințele oamenilor Wagner a ales forța

²⁵⁹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 31-32.

²⁶⁰ idem, p. 107-108.

²⁶¹ idem, p. 130.

²⁶² idem, p. 140.

²⁶³ idem, p. 152.

²⁶⁴ idem, p. 154.

seducătoare a artei sale asigurându-și în felul acesta nimbul nemuririi și un loc veșnic în panteonul artelor clasice.

Or, tocmai împotriva acestei imagini mitice pe care o va lăsa Wagner despre sine posterității va lupta Debussy, conștient de faptul că sub forma acestui nimb magic domină cu și mai multă putere conștiințele oamenilor. Din această cauză va ataca personalitatea lui Wagner, pe care o ridiculizează enunțând expresii extrem de caustice. Astfel, atunci când vorbește de „cabotinism eroic”²⁶⁵ sau de calitatea lui Wagner de a fi un „mare anteprenor de simboluri”²⁶⁶, lovește în însăși estetica lui, persiflând pretenția lui de a impune o artă a viitorului guvernată de principiile eroismului sau al leitmotivelor. Pe de altă parte, Debussy scoate în evidență caracterul „unui om căruia nu i-a lipsit decât să fie ceva mai uman pentru a fi mare în tot înțelesul cuvântului”²⁶⁷, și căruia nu-i lipsește acea abilitate vicleană prin care acesta își cucerește publicul. Triplă lovitură caracteristică unui general care cunoaște extrem de bine regulile războiului. Debussy lovește în arta, estetica și personalitatea wagneriană, ale căror tare le demască, ba mai mult, le amplifică pentru a obține rezultatul scontat. Pentru Debussy, Wagner „l-a jefuit cu conștiinciozitate pe Liszt” (se referă, desigur, la formulele armonice pe care Wagner le-a preluat în mod inventiv de la Liszt), având „în el ceva de vraci”²⁶⁸ care obținea surăsuri de încuviințare sau prea slabe reacții de opoziție. Imaginea lui Debussy despre Wagner este cea a unui mag care a reușit să vindece prin mijloace neconvenționale neputințele și slăbiciunile umane, oferindu-le ca leac o muzică seducătoare, un panaceu care ia forma unei Arte-Religii. Și atunci când este prins cu garda slăbită, Debussy însuși aduce elogii acestei arte, asemenea lui Tannhäuser înflăcărat de pasiune care cântă dragostea carnală. Vizionând reprezentațiile operelor *Aurul Rinului* și *Walkyria*, el va afirma că i „se pare cu neputință de atins o mai mare desăvârșire”²⁶⁹, și când aduce în discuție preludiul actului trei din *Parsifal*, va spune că „nimic în muzica lui Wagner nu se înalță la o frumusețe mai senină.”²⁷⁰

Arta lui **Gluck** nu-i provoacă admirație însă, cu toate acestea, îi acordă respectul cuvenit în virtutea intenției binevoitoare de a reforma opera și de a o aduce la demnitatea ei originală. O astfel de reformă, Gluck pare să o fi realizat doar în scris, ideea de bază prin care muzica era pusă în slujba cuvântului, că acțiunea predomină în dauna muzicii, determinând mai degrabă o îndepărtare de manifestarea oricărui lirism în cadrul operei. Debussy îi

²⁶⁵ idem, p. 130.

²⁶⁶ idem, p. 76.

²⁶⁷ idem, p. 107.

²⁶⁸ idem, p. 139.

²⁶⁹ idem, p. 138.

²⁷⁰ idem, p. 107.

reproșează banalitatea frazei muzicale ce poate fi depășită doar prin interpretarea pe care o dau soliștii, aceștia încercând să adauge profunzime și conținut expresiv acolo unde nu există. Este tocmai ceea ce-l separă pe Gluck de Rameau și Mozart. Un alt lucru pe care Debussy îl reproșează lui Gluck este faptul că influența pe care arta lui a exercitat-o asupra muzicii franceze prin Spontini, Lesueur, Méhul, va determina și influența wagneriană, lucru neîndoielnic de rău augur. Din această cauză, arta franceză va rătăci în mrejele muzicii wagneriene, asemenea poporului israelit pierdut în pustiu, pentru a recupera starea ei originară.

Gounod se aproprie mai mult de idealul artistic al lui Debussy, și asta întrucât s-a străduit să găsească criteriile prin care arta lui să ajungă la sufletul mulțimii și să o emoționeze. Vorbind despre Gounod, Debussy își permite să constată impactul pe care arta diferitor compozitori îl are asupra publicului. Debussy admiră arta lui Gounod și pretinde publicului o mai mare deschidere către ea reproșându-i în mod tacit preferința generală pentru Wagner. Gounod este apreciat de Debussy și pentru faptul că el nu cade în capcana wagneriană și, mai mult, el este recunoscător tradiției, menținând în felul acesta idealul unei arte franceze. Pe de altă parte, afirmând că arta nu este „expresia unei elite”²⁷¹, Debussy ironizează încă de la început părerile celor care se cred avizați în arta muzicală, deși ei înșiși nu practică muzica. Îi repugnă ideea acestora de a hotărî după bunul plac care sunt marile personalități creatoare ale vremurilor în aceeași măsură în care se sustrage gustului îndoielnic al mulțimilor. Forța unei arte nu constă în adeziunea de moment a unei anumite orientări venită din partea unui grup de critici sau din partea publicului. Perenitatea artei rezidă în sine, în capacitatea ei de a emoționa și de a forma gustul estetic al individului, lucru pe care l-a avut în vedere și arta lui Gounod.

Lui **Berlioz**, Debussy îi admiră puritatea simfonică al lucrărilor lui, reproșându-i totodată simțul dramaturgic al acestuia prezent în opera *Troienii*. Amintirea lui Berlioz este declanșată de inițiativa unui anume domn Gunzbourg de a monta într-o variantă cu totul nouă simfonia *Damnațiunea lui Faust*. Faptul că acesta se raporta față de lucrarea lui Berlioz de parcă ar fi corectat-o, îi permite lui Debussy să reacționeze violent, și în felul acesta să cunoaștem care era viziunea lui cu privire la relația dintre compozitor și interpret. Debussy deplânge atitudinea celor care nu au respect față de intenția autorului, chiar dacă aceasta nu este atât de bine punctată, însă îl revoltă atunci când interpretul intervine nu numai în expresia lucrării, dar și în corpul acesteia, rearanjând diversele părți, corectând sau completând după inspirația proprie unele pasaje muzicale. Subiectivismul exacerbat provoacă rezultate groțesti, motiv pentru

²⁷¹ idem, p. 155.

care Debussy este uneori extrem de caustic în privința aceluia domn. Debussy consimte ideii de implicare a interpretului în procesul de tălmăcire a intențiilor autorului fără a strivi personalitatea lui. El vrea ca această aderare la opinia autorului să nu intervină dintr-o docilitate imatură, ci ca urmare a unei convingeri proprii în care să se răsfrângă cu claritate atitudinea maestrului. În nenumărate rânduri, pianista Marguerite Long ne atrage atenția supra dificultății în a percepe adevăratul sens al unei anumite lucrări, cu toate că ea l-a avut ca garant și tălmăcitor pe Debussy însuși. Cu atât mai mult ar fi trebuit abordată o atitudine ghidată de un spirit scrutător, cu cât autorul nu lasă să se întrevadă propria-i opinie care trebuie cumva ghicită din textul partiturii. Este ceea ce nu face Gunzbourg, alegând să se raporteze la partitură ca la un pretext pentru a-și expune propriile lui concepții artistice.

Vincent d'Indy este unul dintre compozitorii care rezonază profund cu structura artistică a lui Debussy. Creația acestuia emană o *înaltă și senină bunătate, multă omenie și nevoie de reculegere*. Toate acestea sunt expresii care aparțin lui Debussy, expresii cu care el elogiază arta lui Vincent d'Indy. Finețea, rafinamentul, bunul gust, puritatea expresiei, lirismul și poezia tainică, lipsa monumentalității, docilitatea și smerenia spiritului sunt câteva caracteristici care sunt regăsite în arta ambilor compozitori. Este unul dintre rarele prilejuri de care Debussy se folosește pentru a ataca estetica veristă unde expresia grandilocventă zdrobește muzica iar subiectul își extrage poezia prin corespondență cu realitatea.

Jules Massenet rămâne unul dintre compozitorii care transformă arta muzicală într-o *fermecătoare specialitate*. Preocupat să redea în operele sale sufletul femeii, el devine un privilegiat al acestora, însăși caracterul melodismului său având ceva feminin. Debussy remarcă o oarecare frivolitate în muzica lui Massenet însă recunoaște destinul său ca fiind unul unic.

La **Paul Dukas** și *Sonata* sa, Debussy descoperă fericita îmbinare dintre imaginație și construcție, pentru care muzica înseamnă arhitectură fluidă de o inepuizabilă inspirație care se mulează perfect pe fondul apercetiv al compozitorului dat de acele imagini și trăiri personale. Efectul de euritmie al muzicii lui, în care ritmul, melodia și armonia se îmbină într-un tot unitar, dă o impresie sculpturală edificiilor sale sonore, Dukas coordonând cu *siguranța unui mecanism de oțel* orice fantezie muzicală.

Pe **Mussorgski**, Debussy îl apreciază fără rezerve, manifestând o perpetuă dragoste credincioasă față de personalitatea creatoare a acestuia. Îi apreciază sensibilitatea rafinată, caracterul pasional, lipsit de ostentație al

muzicii sale, puritatea emoției care guvernează nașterea unor multiple forme muzicale a căror înrudire cu tradiția trece în penumbră. De altfel, apropierea lui Debussy de universul copiilor, în afară de elementul autobiografic, se datorează și suitei de șapte melodii pentru voce și pian, intitulată *Camera copiilor*, pe care Mussorgski o compune în anul 1870, și care îi era foarte cunoscută lui Debussy. El însuși considera fiecare piesă din acest ciclu drept o capodoperă.

Deși admiră arta lui **Grieg**, Debussy ridică două obiecții. Una dintre ele este aceea de a nu fi reușit să valorifice pe deplin folclorul specific patriei sale în maniera în care o fac Balakirev și Rimski-Korsakov. Să fie oare un reproș la faptul că Grieg nu face apel la citatul folcloric? Este adevărat că melodismul lui Grieg este caracterizat de un tematism care se aseamănă cu folclorul norvegian, fără să recurgă la împrumuturi din tezaurul acesta. Acest lucru pare cu atât mai ciudat cu cât Debussy însuși citează extrem de rar, respingând acest procedeu. Mai mult, fiind asociat cu cei doi compozitori ruși amintiți mai devreme, compozitori care au practicat acest procedeu stilistic în creația lor, lucrul poate crea și mai multă derută. Rezolvarea acestei nedumeriri o dă până la urmă tot Debussy. Remarca lui se baza pe auditiia a unei singure lucrări care probabil nu erau reprezentativă pentru Grieg. Pe de altă parte, Debussy îl numește pe Grieg „un muzician îndemânatic, mai preocupat de efect decât de artă adevărată.”²⁷² Succesul reputat de Grieg cu această lucrare s-ar putea să fi stârnit invidia lui Debussy, motiv pentru care nu a putut să formuleze o opinie nepărtinitoare. Totuși, de aici reiese o altă cerință a esteticii debussyste și anume aceea de a nu urmări succesul facil care să determine scăderea calității producțiilor artistice. Este un lucru asupra căruia va reveni obsedant, corijând cu remarci usturătoare acolo unde acest spirit se făcea remarcat.

Cu **César Franck**, Debussy a studiat timp de trei luni orga, astfel că l-a cunoscut îndeaproape pe acesta. Admirația pe care Debussy i-a purtat-o pare să aibă mai degrabă în vedere caracterul lui. Îl consideră un om fără prihană, cu un surăs de apostol și suflet nevinovat de copil, de o imensă bunătate, incapabil să fie molipsit de răutatea oamenilor, în stare să înalțe rugăciuni profunde, devotat muzicii, la care orice urmă de subiectivism muzical trebuie sever tratat astfel încât să nu trezească emoții de natură extramuzicală, care se raportează față de artă cu o modestie ce merge până la anonim. Este un om care, în viziunea lui Debussy, *slujește muzica fără să-i pretindă vreo glorie*. Caracterul modest, discreția exprimării sunt calități pe care Debussy le admiră atât la omul cât și la artistul César Franck.

²⁷² idem, p. 126.

Ca și compozitor, **Richard Strauss** este extrem de lucid apreciat de Debussy, prin maniera lui de a dezvolta anumite culori ritmice – lucru care va fi întrebuințat ulterior și de Debussy - sau prin efectele de politonalitate care au mai degrabă un efect stenic decât sfâșietor. Debussy surprinde construcția cinematografică a muzicii lui care deapănă imagini orchestrale de o uimitoare diversitate sonoră, în care italianismele și sentimentalismele naive sunt depășite de o modalitate de a-și dezvolta ideile muzicale fără precedent în epocă. Muzica lui solară reprezintă o transfigurare a atitudinii de supraom al cărui farmec este cuceritor.

Nu-i scapă din vedere nici alți compozitori romantici remarcabil. Audiind poemul simfonic *Mazeppa* de **Liszt**, Debussy face remarci neori contradictorii. Îl consideră plin de defecte, pe alocuri banal dar căruia nu-i lipsește o anumită pasionalitate care sfârșește prin a te cuceri. Îi repugnă în special atitudinea prea familiară a lui Liszt față de muzică, părându-i că mai mult face caz de iubirea pe care i-o poartă decât de puțința de a evoca prin intermediul acestei arte sentimente proprii.

Karl Maria von Weber este apropiat simțirii lui Debussy prin predilecția acestuia pentru legendă, prin resursele muzicale pe care le întrebuințează pentru a valoriza fantasticul, prin legătura tainică resimțită în maniera lui Goethe și Rousseau care există între sufletul uman și natură. În ultima lui operă *Oberon*, Debussy descoperă „accente de frumoasă și simplă umanitate, dezgolate de podoabe inutile.”²⁷³ Debussy îl admiră datorită romantismului său voalat care surprindea cu discreție tainele inimii, oferind contemporanilor săi primele tresăriri ale unui spirit romantic.

Debussy nu este antiromantic. Într-o primă fază, creația lui pianistică se înscrie în perimetrul artei romantice. El este mai degrabă împotriva celor pentru care muzica servea exacerbarii cultului propriei personalități. Prin muzica lui interiorizată, prin caracterul improvizat, prin fantezia melodică inepuizabilă, *Chopin* este foarte apropiat esteticii lui Debussy. De altfel în tinerețe cântase mult din creațiile compozitorului polonez iar arta de a cânta la pian a deprins-o de la o fostă elevă de a lui. Admiră la Chopin tocmai faptul că el nu *confeționează* sonate, *nervozitatea* lui fiind mai degrabă o nestăpânire a fanteziei care cu greu se lasă încadrată în formule convenționale, astfel că, Debussy va afirma despre Chopin că „a inaugurat o manieră personală de a trata această formă, fără să mai vorbim de încântătoarea muzicalitate pe care o născocea cu acest prilej. Era un om cu idei generoase și pe care le înprospăta

²⁷³ idem, p. 75-76.

adesea, fără să pretindă plasamentul de sută la sută care constituie gloria cea mai limpede a unora dintre măestrii noștri.”²⁷⁴

Față de trecut, Debussy manifestă permanent o admirație fără rezerve. Compozitorilor renascentiști francezi le recunoaște acea abilitate extraordinară de a transforma știința contrapunctică în inspirație astfel încât să pară că surâde. De asemenea, celor italieni și neerlandezi Debussy le recunoaște aceleași calități, aceștia fiind capabili să se slujească de *principiul ornamentului* pentru a-i conferi suplețe arhitecturală. **Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso** construiesc edificii sonore în care *cantus firmus*-ul se aseamănă pilăștrilor care susțin întreaga greutate a edificiului arhitectonic.

Iată-l amintindu-i și pe compozitorii din perioada Barocă, pe **Bach**, acest *mare maestru al Frumuseții*, capabil să asculte *vocea universală*, a cărui muzică emoționează nu prin caracterul ei, ci prin fluiditatea ei, pe **Händel**, pe **Rameau** căruia îi admiră delicatețea plină de farmec a recitativelor din operele sale cărora le lipsește expresia afectată, pe **Alessandro Scarlatti** a cărui „scriitura corală are culoarea aurului palid”, la care lucrările cu „emoția împăcată pe care o degajă este duios de întremătoare.”²⁷⁵

Pe clasici îi are deseori în vedere cu remarcile sale. În repetate rânduri își exprimă admirația față de **Mozart**, iar pe **Beethoven**, deși îl consideră un compozitor genial, îi reproșează caracterul exagerat descriptiv-onomatopeic al celei de-a doua părți din *Simfonia a VI-a, Pastorala*, care îi evocă mai degrabă o *scenă dintr-un atelier de miniaturi mecanice* decât o scenă la pârâu. Totodată, îi critică sonatele pentru pian admițând că ar fi fost prost scrise pentru acest instrument. Lui Debussy îi scapă din vedere faptul că Beethoven percepea mai întâi lucrarea orchestral și abia apoi o adapta posibilităților pianistice. Este cunoscut faptul că Beethoven trata pianul ca o orchestră simfonică lucru determinat de complexitatea auzului său muzical. Cântul în registrele extreme, alternarea acestora, polifonizarea discursului muzical, schimbările bruște de nuanțe, desenul capricios al melodiei, de factură instrumentală, densitatea armonică întrebuintată, sunt elemente care îngreunează extrem de mult tehnica pianistică beethoveniană. Pe de altă parte, *Simfonia a IX-a, Simfonia cu coruri* cum o numea Debussy, este obiect al adorației sale. Tema generatoare o consideră *de o uimitoare frumusețe* și în același timp *măreață*, capabilă de un uimitor potențial melodic și armonic. Astfel că, la revenirea ei, spune Debussy, „încercăm o nouă bucurie; și asta fără oboesală, fără să aibă aerul că se repetă; s-ar spune că închipuie izbucnirea himerică a unui arbore ale cărui frunze ar

²⁷⁴ idem, p. 9.

²⁷⁵ idem, p. 120.

țâșnit toate dintr-o dată. Nimic nu este de prisos în această lucrare de proporții uriașe.”²⁷⁶ Beethoven reprezintă un moment de răscruce în evoluția simfoniei, după el existând în general trei tendințe de dezvoltare a acesteia: o direcție *romantică clasicizantă*, trasată de compozitorii Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann și Johannes Brahms, una *programatică* reprezentată de Hector Berlioz, Franz Liszt și Richard Strauss, și o direcție *revoluționară* care a împins acest gen la dimensiuni monumentale prin compozitorii Franz Schubert, Gustave Mahler și Anton Bruckner, fără să mai amintim de evoluția simfoniei în cadrul altor culturi. Debussy consideră în mod eronat încheiată evoluția acestui gen, însăși creația lui dând dovadă de exemple strălucite care, chiar dacă nu poartă acest nume, ilustrează direcții neașteptate de dezvoltare a genului simfonic. Prin estetica sa, el se diferențiază net de aceștia, astfel că înțelegem motivul pentru care nu putea aprecia marile construcții simfonice ale lui Brahms sau Bruckner.

Judecata de gust a lui Debussy se extinde deseori și la arta dirijorală căreia îi acordă însemnate pagini. El aduce în discuție măiestria și capacitatea unor personalități însemnate ale vremurilor sale de a tălmăci universul sonor de la pupitrul orchestrei. Este vorba de Weingartner pe care-l consideră pătrunzător, însă de o meticulozitate exagerată, de Cortot, pasional dar și decorativ, prima calitate apropiindu-l de Weingartner iar cea de-a doua de Nikisch, la care virtuozitatea dăunează bunului gust, de Richard Strauss dirijându-și propriile lucrări simfonice, a cărei atitudine emană o energie capabilă să smulgă din amorțeală un public amorțit, sau de Siegfried Wagner, lipsit de geniu nu numai în arta dirijorală dar și în cea componistică, de Richter, pe care-l consideră un bun executant.

Sintetizând cele expuse până aici, putem surprinde schematic câteva repere ale esteticii lui Debussy, așa cum reiese ea din articolele sale:

- opera de artă trebuie adaptată scopului ei, cerințelor ei. Izbânda unei opere de artă constă în adecvarea ei la conținutului de idei și sentimente, în posibilitatea de a regla raportul dintre formă și conținut. Opusul frumosului este în acest caz nu urâtul, ci opera de artă neizbutită, al cărei elan eșuează într-o formă și un limbaj lipsit de unitate organică cu subiectul pe care vrea să-l ilustreze;
- natura păstrează un anumit mister, mister care se regăsește ulterior în arta muzicală. Este de fapt sufletul artistului care printr-un simbolism ermetic stabilește corespondențe cu frământările naturii, cu marile cicluri ale acesteia. Misterul

²⁷⁶ idem, p. 30.

are o nuanță poetică și muzicală în același timp. Natura îl predispune pe Debussy către formularea acestui mister sub înfățișarea artei muzicale. El scapă cunoașterii raționale însă putem avea acces la el prin intermediul sunetelor. Artă sonoră devine *simbolul neconsumat* al acestui mister. Insist asupra acestui mister întrucât Debussy însuși vorbește în repetate rânduri despre misterul artei muzicale sau despre misterul naturii. Misterul, identificat cu sufletul compozitorului, se regăsește atât în artă cât și în natură. Misterul naturii oglindește misterul persoanei, având capacitatea de a trezi eul liric al compozitorului și de a determina întruparea lui în forma manifestată a artei muzicale. Microcosmosul uman se reflectă în tăriile macrocosmosului naturii care catalizează efortul de dezrobire a libertății creatoare.

- ideea de programatism la Debussy slujește principiului înfrățirii artelor într-o altă manieră decât cea propusă de Wagner. Debussy păstrează doar sursa care declanșează inspirația, fără să construiască narațiuni care să stea la baza unei dramaturgii a opusului muzical. Din această cauză, opusul muzical este lipsit de ideea de dramaturgie în sens muzical. Aceasta este estompată în sonorități vagi, sclipiri ale frazei, prin atenuarea extremităților specifice articulațiilor muzicale, prin diluarea tonalității;
- arta are durabilitate în sine, ea nu caută apreciere și forță în adeziunea mulțimilor deseori ghidate de interese străine ei. Ea își trage seva din contemplația naturii, ea caută să ilustreze ideea morală a binelui dezinteresat;
- trebuie respectate întocmai intențiile autorului respingând acel obicei regretabil conform căruia *capodoperele procreează*;
- întrebuițarea *teoriei liberului schimb* în artă nu trebuie să determine îndepărtarea tradiției;
- *principiul înțelepciunii artistice* prin care se urmărește cerința unui compozitor de a-și formula întotdeauna propriul lui crez artistic. Debussy recunoaște într-o primă fază nevoia de a imita stilul unui înaintaș, lucru care fortifică primii pași creatori ai tânărului aspirant la arta compoziției, însă persistența în umbra acestuia, alianța permanentă cu acesta are în sine ceva dubios. Primul semn de maturitate artistică este acela în care *il faci să cadă pe cel pe care îl imiți*. Exemplul personal al lui Debussy confirmă acest principiu;

- Debussy condamnă metoda de a compune fără un suport ideativ sau afectiv, de a transforma actul inspirației în pură speculație;
- el recomandă ocolirea complicațiilor de prisos;
- abolirea *esteticii brutale* specifică verismului;
- a te depăși pe tine însuși;
- pledează pentru *arta distribuirii emoției*. Dozarea emoției, controlul desăvârșit al ei și mai ales justificarea acesteia constituie unul dintre elementele primordiale care caracterizează arta interpretativă a lui Debussy;
- pledează pentru abolirea oricărei idei sau prejudecăți care ar putea restrânge sau încorseta domeniul imaginației. Compozitorul trebuie să-și închine viața *unei lumi de senzații și forme înnoite fără încetare*;
- Lucian Blaga consideră stilul ca fiind reprezentat de valori extraestetice pătrunse în estetic. Or, Debussy face deseori recurs la elemente extraestetice pentru a explica lucruri care aparțin de stil. Însăși calitatea artei sale de a reține emoția la nivelul impresiilor vorbește de caracterul lui Debussy care nu transformă niciodată muzica într-o imagine idolatră a propriei sale personalități;
- farmecul expresiei, naturalețea ei ia naștere dintr-o finețe și un bun gust apropiat artei bizantine sau renascentiste. Debussy ocolește tot ceea ce înseamnă stil afectat, ton declamator, sensibilitate falsă și ostentativă sau descriere obiectivă, astfel încât muzica să consimtă acelui titlu de noblețe de care au lipsit-o mulți compozitori;
- în sfârșit, Debussy ia atitudine împotriva celor pentru care muzica nu înseamnă decât *cântec speculativ*, artă *scrisă de mâini îndemânate* sau care fac din ea *artă de neînțeles ce se aseamănă cu mecanismul unei case de fier*. Mai mult, el reneagă acea poziție în care arta muzicală este privită ca o artă auxiliară, de atmosferă sau *de acompaniament unor anecdote sentimentale sau tragice*.

BIBLIOGRAFIE MUZICALĂ

1. ALEXANDRESCU, Romeo, *Claude Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967.
2. ALEXANDRESCU, Romeo, *Maurice Ravel*, Ed. Muzicală, București, 1964.
3. ALEXANDRESCU, Romeo, *Paul Dukas*, Ed. Muzicală, București, 1971.
4. ANGI, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I-II, Ed. Universității din Oradea, 2004.
5. BANCHER, Maurice, *Claude Debussy*, Paris, 1930.
6. BARRAQUE, Jean, *Debussy*, Ed. de Seuil, Paris, 1994.
7. BĂLAN, George, *Mică filosofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975.
8. BĂLAN, George, *Răspunsurile muzicii*, Ed. Univers, București, 1998.
9. BĂLAN, George, *Noi și clasicii*, Ed. Tineretului, București, 1968.
10. BĂLAN, George, *Sensurile muzicii*, Ed. Tineretului, București, 1965.
11. BĂLAN, George, *Misterul Bach*, Ed. Florile Dalbe, București, 1997.
12. BĂLAN, George, *Muzica - Temă de meditație filosofică*, Ed. Științifică, București, 1965.
13. BENTOIU, Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1973.
14. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.
15. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.
16. BERGER, G. W., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965.
17. BERGER, G. W., *Muzica simfonică romantică - modernă*, Ed. Muzicală, București, 1974.
18. BERGER, G. W., *Teoria generală a sonatei*, Ed. Muzicală, București, 1987.
19. BERGER, G. W., *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1970.
20. BERGER, G. W., *Estetica sonatei moderne*, Ed. Muzicală, București, 1984.
21. BERNSTEIN, Leonard, *Cum să înțelegem muzica*, trad. Țibulisch, M. Mardare, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991.
22. BRĂILOIU, Constantin, *Pentatonismele la Debussy*, Opere, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1967.
23. BRUMARU, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, București, 1962.
24. BRUNEAU, Alfred, *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris, 1903.
25. BUGEANU, Constantin, *Pelléas și Mélisande - analiza formei*, în Studii de muzicologie, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1968.
26. BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1977.
27. BUGHICI, Dumitru, *Suita și sonata*, Ed. Muzicală, București, 1965.
28. CARPENTIER, Alejo, *Întâlniri cu muzica*, trad. Esdra Alhasid, Ed. Muzicală, București, 1991.
29. CEZAR, Corneliu, *Introducere în sonologie*, Ed. Muzicală, București, 1984.
30. CEZAR, Corneliu, *Sonologia*, Ed. Anastasia, București, 2003.

31. CECATKA, Björn; CZOCK, Atilla; GEHLHOFF, Beatrix; GREZELLA, Meike; KALLDEWEY, Jasper; YORK, Heinz; ZAPATKA, Michael, **100 de personalități ale secolului XX – compozitori**, trad. Dragoș Dinulescu, Ed. All Educational, București, 2003.
32. CIOMAC, Emanoil, **Poezii armoniei**, Ed. Muzicală, București, 1974.
33. CIOMAC, Emanoil, **Viața și opera lui Richard Wagner**, Ed. Muzicală, București, 1967.
34. CITRON, Pierre, **Couperin**, Éditions du Seuil, 1969.
35. CONSTANTINESCU, Grigore, **Cântecul lui Orfeu**, Ed. Eminescu, București, 1979.
36. CORTOT, Alfred, **Muzica franceză pentru pian**, trad. Vladimir Popescu Deveselu, Ed. Muzicală, București, 1966.
37. CRAFT, Robert, **Deux morceaux pour Debussy**, în vol. *Avec Stravinsky*, Ed. du Rocher, Monaco, 1958.
38. DĂNCEANU, Liviu, **Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)**, Ed. Muzicală, București, 2003;
39. DEBUSSY, Claude, **Domnul Croche antidiletant**, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1965.
40. DEBUSSY, Claude, **Monsieur Croche et autres écrits**, Gallimard, Paris 1971.
41. DONOSE, Vasile, **Imaginarul real**, Ed. Muzicală, București, 1990.
42. DUȚICĂ, Ghe.; VASILIU, Laura, **Structură, funcționalitate, formă**, Ed. Artes, Iași, 1999.
43. DUȚICĂ, Ghe.; DUȚICĂ, Luminița, **Conceptul ritmic și tehnica variațională**, Ed. Artes, Iași, 2004.
44. FIRCA, Clemansa Liliana, **Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)**, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.
45. FIRCA, Gheorghe, **Bazele modale ale cromatismului diatonic**, Ed. Muzicală, București, 1966.
46. FIRCA, Gheorghe, **Structuri și funcții în armonia modală**, Ed. Muzicală, București, 1988.
47. GHECIU, Radu, **Melpomene, Erato, Euterpe**, Ed. Eminescu, București, 1990.
48. GIULEANU, Victor, **Tratat de teoria muzicii**, Ed. Muzicală, București, 1986.
49. GIULEANU, Victor, **Ritmul muzical**, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1968.
50. GOLÉA, Antoine, **Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi**, vol. I-II, trad. Lida Igiroșianu, Ed. Muzicală, București, 1987.
51. GOUBAULT, Christian, **Claude Debussy**, Librairie Honore Champion Editeur, Paris, 1986.
52. HERMAN, Vasile, **Originile și dezvoltarea formelor muzicale**, Ed. Muzicală, București, 1982.
53. HOFFMAN, Alfred, **Orizonturi muzicale**, Ed. Muzicală, București, 1979.
54. HONEGGER, Arthur, **Sunt compozitor**, trad. Adina Arsenescu, Ed. Muzicală, București, 1966.
55. INGHELBRECHT, Germaine, D. E., **Claude Debussy**, Costard editeur, Paris, 1953.
56. ILIUȚ, Vasile, **De la Wagner la contemporani**, vol. I - IV, Ed. Muzicală, București.

57. IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical - materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
58. IORGULESCU, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1991.
59. JAKES, Rivière, *Etudes. Baudelaire, Paul Claudel, Andre Gide, Rameau, Bach, Franck, Wagner, Debussy etc.*, Paris, Galimard, 1924.
60. KOECHLIN, Charles, *Debussy*, Ed. Henri Lourens, Paris, 1956.
61. LOCKSPEISER, Edward; Halbreich, Harry, *Claude Debussy (Sa vie et sa pensee suivit de l'analyse de l'oeuvre)*, Ed. Fayard, 1980.
62. LONG, Marguerite, *La pian cu Claude Debussy*, trad. Călin Stoicescu, Ed. Muzicală, București, 1968.
63. MACASSAR, G; Merigaud, B., *Claude Debussy. Le plaisir et la passion*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.
64. MENUHIN, Yehudi, *Muzica omului*, trad. Adina Arsenescu, Ed. Muzicală, București, 1984.
65. NEGREA, Marțian, *Tratat de armonie*, Ed. Muzicală, București, 1958.
66. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983.
67. NICOLESCU, Mircea, *Sonata*, Ed. Muzicală, București, 1962.
68. PAȘCANU, Alexandru, *Armonia*, Ed. muzicală, București, 1982.
69. PASCU, George, *Căi spre marea muzică*, Ed. Noel, Iași, 1997.
70. POPOVICI, Doru, *Magicianul de la Bayreuth*, Ed. Albatros, București, 1985.
71. ROCHE, Maurice, *Monteverdi*,  ditions du Seuil, 1959.
72. ROLAND-Manuel coord., *Encyclopédie de la Pléiade - Histoire de la Musique*, vol.II, Editions Gallimard, 1963.
73. SPERANTIA, Eugeniu, *Medalioane muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1966.
74. SPERANTIA, Eugeniu, „*Papillons*” de Schumann, Ed. Minerva, București, 1971.
75. SAVA, Iosif; RUSU, Petru, *Istoria muzicii universale în date*, Ed. Muzicală, București, 1983.
76. SAVA, Iosif, *Prietenii muzicii*, Ed. Albatros, București, 1986.
77. SUARÈS, André, *Debussy*,  ditions Émile – Paul Frères, 1936.
78. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. I-IV, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1998.
79. TEODORESCU – CIOC NEA, Livia, *Timbrul muzical – Strategii de compoziție*, Ed. Muzicală, București, 2004;
80. TEODORESCU – CIOC NEA, Livia, *Tratat de Forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, București, 2005;
81. TERÉNYI, Eduard, *Armonia muzicii moderne (1900 - 1950)*, Conservatorul de Muzică “G. Dima”, Cluj-Napoca, 1983.
82. TERÉNYI, Eduard, *Lumea armonică a lui Claude Debussy* reflectată în cele 24 Preludii pentru pian, în *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică G. Dima, Cluj-Napoca, 1970.
83. TERÉNYI, Eduard, *Structuri de straturi acordice*, articol apărut în *Lucrări de muzicologie*, vol.6, Cluj, 1970.
84. TIMARU, Valentin, *Compendiu de forme și analize muzicale*, curs litografiat, Facultatea de Muzică, Brașov, 1997.

85. TIMARU, Valentin, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001.
86. VALLAS, Léon, *Achille – Claude Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949.
87. ZULUETA, Jorge; ROMANO, Jacobo, *Claude Debussy – La obra completa para piano – análisis y manuscritos*, Buenos Aires, Febrero de 1964.
88. * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
89. * * * *Dicționar de mari muzicieni*, Larousse, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
90. * * * *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, Edited by Stanley Sadie, Londra, 2001.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. ANDRONESCU, Șerban C., *Analogii estetice-Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Ed. Fundației „România de mâine”, București, 1998.
2. ARGAN, Giulio Carlo, *Arta modernă*, vol. I-II, trad. Nicolae Rădulescu, Ed. Meridiane, București, 1982.
3. ARIÈS, Philippe, *Omul în fața morții*, vol. II, trad. Andrei Niculescu, Ed. Meridiane, București, 1996.
4. BAUDELAIRE, Charles, *Florile răului*, trad. colectiv de autori, Ed. Minerva, București, 1978, p. 76.
5. BECKETT, Samuel, *Proust*, trad. Vlad Russo, Ed. Humanitas, București, 2004.
6. BERGSON, Henri, *Energia spirituală*, trad. Manuel Filon Morar, Ed. Antet, București, 1994.
7. BERGSON, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1992.
8. BERGSON, Henri, *Evoluția creatoare*, trad. Vasile Sporici, Ed. Institutul European, Iași, 1998.
9. BERGSON, Henri, *Gândirea și mișcarea*, trad. Ingrid Ilinca, Ed. Polirom, Iași, 1995.
10. BERGSON, Henri, *Introducere în metafizică*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1998.
11. BERGSON, Henri, *Materie și memorie*, trad. Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996.
12. BERGSON, Henri, *Teoria răsului*, trad. Silviu Lupașcu, Ed. Institutul European, Iași, 1992.
13. BIDU-VRÂNCEANU, Angela; CĂLĂRAȘU, Cristina ; IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana; MANCAȘ, Mihaela; DINDELEGAN, Gabriela Pană, *Dicționar de științe ale limbii*, Ed. Nemira, București, 2005.
14. BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București, 2003.
15. BRUCĂR, Ion, *Filozofia lui Henri Bergson*, Ed. Antet, București, 2000.
16. CEUCA, Justin, *Evoluția formelor dramatice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
17. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, trad. colectiv de autori, Ed. Artemis, București, 1994.
18. CROCE, Benedetto, *Estetica*, trad. Dumitru Trancă, Ed. Moldova, Chișinău, 1996.
19. CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974.
20. DEBICKI, Jacek; FAVRE, Jean-Francois; GRŪNEVALD, Dietrich; PIMENTEL, Antonio Filipe, *Istoria artei pictură, sculptură, arhitectură*, trad. Corina Stancu, Ed. Enciclopedia Rao, București, 1998.
21. DEAC, Mircea, *Impresionismul în pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 1975.
22. DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
23. DIMA, Al., *Domeniul esteticii*, Ed. Universității Al. I. Cuza, Iași, 1998.
24. DITTMAN, Lorentz, *Stil, simbol, structură*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane,

- București, 1988.
25. DRÎMBA, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până astăzi*, Ed. Albatros, București, 1973.
 26. DUFRENNE, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, trad. Dumitru Matei, Ed. Meridiane, București, 1976.
 27. ECO, Umberto, *Istoria frumuseții*, trad. Oana Sălișteanu, Ed. Rao, București, 2005.
 28. FAURE, Elie, *Istoria artei*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1988.
 29. FELLMANN, Ferdinand, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, trad. Emil Bădici, Filotheia Bogoiu, Valentin Cioveie, Adela Hatu, Laurian Kertesz, Ioan - Lucian Muntean, Ed. All, București, 2000.
 30. FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, trad. Cristina și Costin Popescu, Ed. Meridiane, București, 1997.
 31. FLEMING, William, *Arte și idei*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1980.
 32. FRANCASTEL, Pierre, *Impresionismul*, trad. Radu Pontbriant, Ed. Meridiane, București, 1977.
 33. GREEN, Julien, *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982.
 34. GHILBERT, K. E.; KUHN, H., *Istoria esteticii*, trad. Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1972.
 35. GOLU, Mihai, *Fundamentele psihologiei*, vol. I, Ed. Fundației România de mâine, București, 2003.
 36. GUYAU, Jean Marie, *Problemele esteticii contemporane*, trad. Mircea Gheorghe, Ed. Meridiane, București, 1990.
 37. HARTMAN, Nicolae, *Estetica*, trad. Constantin Floru, București, 1973.
 38. HERSCH, Jeanne, *Mirarea filosofică*, trad. Drăgan Vasile, Ed. Humanitas, București, 1997.
 39. HOFFMAN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977.
 40. HUSAR, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988.
 41. HUSAR, Alexandru, *Ars longa - Probleme fundamentale ale artei*, Ed. Univers, București, 1980.
 42. KANDINSKY, Wassily, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, București, 1994.
 43. MARCUS, Stroe; Săucan, Doina Ștefana, *Empatia și literatura*, Ed. Academiei Române, București, 1994.
 44. MARGA, Mihai, *Introducere în filosofia contemporană*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
 45. MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973.
 46. MOLES, Abraham, *Psihologia kitsch-ului*, trad. Marina Rădulescu, Ed. Meridiane, București, 1980.
 47. NISTOR, Mihai, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998.
 48. OPRESCU, G., *Manual de istoria artei*, Ed. Meridiane, București, 1986.
 49. ORTEGA, Jose y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Ed. Humanitas, București, 2000.
 50. PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, București, 1978.

51. PAVEL, Amelia, *Peisaj natural-peisaj uman*, Ed. Meridiane, București, 1987.
52. PLEȘU, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Humanitas, București, 2003.
53. PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982.
54. RÂMBU, Nicolae, *Filosofia valorilor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997.
55. REWALD, John, *Istoria impresionismului*, vol. I-II, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1974.
56. REWALD, John, *Istoria postimpresionismului*, trad. Gabriel Gafița, Ed. Meridiane, București, 1978.
57. RIBOT, Théodule, *Logica sentimentelor*, trad. Leonard Gavrilu, Ed. Iri, București, 1996.
58. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Eseu despre originea limbilor - unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, trad. Eugen Munteanu, Ed. Polirom, Iași, 1999.
59. SCHAEFFER, Francisc A., *Trilogia*, trad. Narcis Grama, Sofia Gheorghe, Simona Sabou, Editura Cartea Creștină, Oradea, 2002.
60. SEDLMAYR, Hans, *Pierderea măsurii*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, București, 2001.
61. SHAND, John, *Introducere în filosofia occidentală*, trad. Laurențiu Hanganu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998.
62. SOFFICI, Ardengo, *Meditații artistice*, trad. Florina Nicolae Ed. Meridiane, București, 1981.
63. ŠPIDLIK, Tomáš, RUPNIK, Marko Ivan, *Credință și icoană*, trad. Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2002.
64. TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, trad. Rodica Ciocan-Ivănescu, Ed. Meridiane, București, 1981.
65. TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. I-IV, trad. Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1978.
66. VALÉRY, Paul, *Poezii, Dialoguri, Poetică și estetică*, trad. Ștefan Aug. Doinaș, Ed. Univers, București, 1989.
67. VIANU, Tudor, *Postume*, Ed. pentru literatură universală, București, 1966.
68. VIANU, Tudor, *Estetica*, Ed. Orizonturi, București, 1994.
69. VIANU, Tudor, *Studii de filosofie și estetică - Dualismul artei*, Editura 100+1 Gramar, București, 2001.
70. VIANU, Tudor, *Studii de stilistică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968.
71. VEITH, Gene Edward, *Starea artelor*, trad. Agnes Dragomir, Ed. Cartea creștină, Oradea, 2000.
72. VÎGOTSKI, L.S., *Psihologia artei*, trad. Inna Cristea, Ed. Univers, București, 1973.
73. VOICU, Victor, *Introducere în filosofie - Categorii și principii*, Ed. Evrika, Brăila, 1998.
74. VOLLARD, Ambroise, *Ascultându-i pe Cezanne, Degas, Renoir*, trad. Micaela Slăvescu, Ed. Artemis.
75. WOJCIECHOWSKI, Aleksander, *Artă peisajului*, trad. Anca Irina Ionascu, Ed. Meridiane, București, 1974.
76. ZLATE, Mielu, *Introducere în psihologie*, Ed. Polirom, Iași, 2000.
77. ZOLA, Emil, *Salioanele mele*, trad. Alexandru George, Ed. Meridiane, București,

- 1976.
78. * * * Larousse, ***Cronologia universală***, trad. Irina Negrea, Ed. Lider, București, 1996.
79. * * * ***Dicționar de estetică generală***, Ed. științifică și Enciclopedică, București, 1984.

PERIODICE

19TH - CENTURY MUSIC

publicată de University of California Press

1. HEPOKOSKI, James A., *Formulaic Openings in Debussy*, vol. 8, nr. 1 (1984).
2. SMITH, Richard Langham, *Debussy and the Pre-Raphaelites*, vol. 5, nr. 2 (1981).

INTERNATIONAL REVIEW ON THE AESTHETICS AND SOCIOLOGY OF MUSIC

publicată de Croatian Musicological Society

1. JULIEN, Jean-Remy, *L'influence des crieurs de Paris sur le recitatif debussyste- une hypothese*, vol. 15, nr. 2 (decembrie 1984).
2. SPIETH-WEISSENBACHER, Christiane, *Prosodes et symboles melodiques dans le recitatif de Pelleas et Melisande ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy*, vol. 13, nr. 1 (iunie 1982).

JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY

publicată de University of California Press

1. CODE, David J., *Hearing Debussy Reading Mallarme- Music apres Wagner in the Prelude a l'apres-midi d'un faune*, vol.54, nr. 3 (2001).

MUSIC & LETTERS

publicată de Oxford University Press

1. LOCKSPEISER, Edward, *New Literature on Debussy*, vol. 40, nr. 2 (aprilie 1959).
2. LOCKSPEISER, Edward, *Debussy's Symbolism*, vol. 49, nr. 1 (ianuarie 1968).
3. PHILLIPS, C. Henry, *The Symbolists and Debussy*, vol. 13, nr. 3 (iulie 1932).

MUSIC ANALYSIS

publicată de Blackwell Publishing

1. FORTE, Allen, *Debussy and the Octatonic*, vol. 10, nr. 1/2 (martie-iulie

1991).

MUSIC THEORY SPECTRUM

publicată de University of California Press

1. BROWN, Matthew, *Tonality and Form in Debussy's 'Prelude a 'L'Après-midi d'un faune'*, vol. 15, nr 2 (1993).
2. DON, Garry V., *Brilliant Colors Provocatively Mixed - Overtone Structures in the Music of Debussy*, vol.23, nr. 1 (2001).
3. LEYDON, Rebecca, *Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema*, vol. 23, nr. 2 (2001).
4. SOMER, Avo, *Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy*, vol. 17, nr. 2 (1995).

PROCEEDINGS OF THE ROYAL MUSICAL ASSOCIATIONS

publicată de Oxford University Press

1. LOCKSPEISER, Edward, *Debussy's Concept of the Dream*, 89th Sess. (1962-1963).

REVUE DE MUSICOLOGIE

publicată de Société Française de Musicologie

1. DEBUSSY, Claude, *Vers une Correspondance*, vol. 41, nr. 117 (iulie 1958).
2. DEBUSSY, Claude, *Trois textes*, vol. 48e, nr. 125e (iulie-decembrie 1962).

THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

publicată de The Burlington Magazine Publications Ltd.

1. CLIVE, Bell, *Post-Impressionism and Aesthetics*, vol. 22, nr. 118 (ianuarie 1913).
2. FRY, Roger E., *The Last Phase of Impressionism*, vol. 12, nr. 60. (martie 1908).
3. SHONE, Richard, *Post-Impressionism*, vol. 122, nr. 922 (ianuarie 1980)

THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM

publicată de The American Society for Aesthetics

1. VENTURI, Lionello, *The Aesthetic Idea of Impressionism*, vol. 1, nr. 1 (1941).

THE MUSICAL QUARTERLY

publicată de Oxford University Press

1. BYRNSIDE, Ronald L., *Mussical Impressionism: The Early History of the Term*, vol. 66, nr. 4, (octombrie 1980).
2. PALACHE, John G., *Debussy as critic*, vol. 10, nr. 3 (iulie 1924).

THE TIMES MUSICAL

publicată de Musical Times Publications Ltd.

1. BOTTOMLEY, Gordon, *Bibliography of Debussy's Works*, vol. 59, nr. 96 (august 1918).
2. CALVOCORESSI, M.D., *Debussy and the Leitmotive*, vol. 66, nr. 990 (august 1925).
3. GRIFFITHS, Paul, *Impressions*, vol. 114, nr. 1568 (octombrie 1973).
4. HOWATT, Roy, *Debussy*, vol. 128, nr. 1736 (octombrie 1987).
5. JEAN-AUBRY, G., *Some Recollections of Debussy*, vol. 59, nr. 903 (mai 1918).
6. LIEBICH, Madame, *Debussy as critic (continued)*, vol. 59, nr. 906 (august 1918).
7. LIEBICH, Madame, *Debussy as critic (continued)*, vol. 59, nr. 909 (noiembrie 1918).
8. LOCKSPEISER, Edward, *Debussy and Shakespeare*, vol. 76, nr. 1112 (octombrie 1935).
9. LOCKSPEISER, Edward, *New Letters of Debussy*, vol. 97, nr. 1362 (august 1956).
10. MYERS, Rollo, *Debussy*, vol. 98, nr. 1372 (iunie 1957).
11. MYERS, Rollo, *Aspects of Debussy*, vol. 115, nr. 1574 (aprilie 1974).
12. NEWMAN, Ernst, *The Development of Debussy*, vol. 59, nr. 903 (mai 1918).
13. NICHOLS, Roger, *Debussy Inconnu*, vol. 114, nr. 1569 (noiembrie 1973).
14. PALMER, Christopher, *Impressionism*, vol. 114, nr. 1570 (decembrie 1973).
15. SAUNDERS, William, *Debussy and Shakespeare*, vol. 71, nr. 1045 (martie 1930).

TEZE DE MASTERAT – TEZE DE DOCTORAT

1. BLOUNT, Jodi Lambert, *Claude Debussy's Images, Series Two, and the influences on Debussy's compositional style*, teză pentru obținerea titlului de *Doctor în Arte Muzicale*, susținută la University of Texas at Austin, în anul 2001.
2. CHIANG, Ya-Hsuan, *Pedal technique in La Cathedrale Engloutie by Claude Debussy*, teză pentru obținerea titlului de *Masterat în muzică*, susținută la The Faculty of the Department of Music San Jose State Univesity, în anul 1992.
3. CORRIVEAU, Martine, *La coherence du langage musical chez Debussy*, teză pentru obținerea titlului de *Masterat în muzică*, susținută la Université d'Ottawa, în anul 1998.
4. LEYDON, Rebecca Victoria, *Narrative strategies and Debussy's late style*, teză pentru obținerea titlului de *Doctor în Teoria Muzicii*, susținută la Faculty of Music McGill University, în anul 1996.
5. MTCHINSON, Barbara Steward, *Aspects of Impressionism in music, literature, and painting*, teză pentru obținerea titlului de *Masterat în Arte*, susținută la Faculty State University Dominguez Hills, în anul 2000.
6. SACHS, Daniel, *Claude Debussy and equalizing balances- A different approach to analysis of Claude Debussy's music with examples from Preludes, Book 1 and 2*, teză pentru obținerea titlului de *Doctor în Arte Muzicale*, susținută la University of Cincinnati, în anul 2005.

ANEXA I

Tabel cronologic cu creația muzicală a lui Claude Debussy

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1879	BALLADE À LA LUNE (Alfred de Musset) pierdută MADRID, PRINCESSE DES ESPAGNES (Alfred de Musset) pierdută		TRIO , în sol major, pentru pian, vioară și violoncel 1. Andantino con moto allegro- pierdut 2. Intermezzo 3. Finale. Apassionato		
1880	NUIT D'ÉTOILES (Theodore de Banville- Les <i>stalactites</i>) CAPRICE (Theodore de Banville- <i>Améthystes</i>) BEAU SOIR (Theodore de Banville-Les <i>aveux</i>) FLEUR DES BLÉS (Andre Girod) RÊVERIE (Theodore de Banville-Les <i>cariatides</i> , caietul II, <i>Iubirile Elisei</i>)	DANSE BOHÉMIENNE SYMPHONIE (la 4 mâini) Prevăzută în trei mișcări pentru orchestră 1. Andante 2. Air de ballet 3. Final. Allegro în si minor Nu a rămas decât versiunea redusă a Finalului în varianta pentru pian.			

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1881	SOUHAIT (Theodore de Banville-Les <i>stalactites</i>) TRIOLET À PHILLIS (Zephyr) (Theodore de Banville-Les <i>cariatides</i>,11) LES ROSES (Theodore de Banville-Les <i>cariatides</i>, 15)- pierdută SÉGUIDILLE (Teophile Gautier-<i>Espana</i>) PIERROT (Theodore de Banville-Les <i>cariatides</i>, caietul trei, 6) AIMONS-NOUS ET DORMONS (Theodore de Banville-Les <i>exilés</i>) RONDEL CHINOIS (Autor necunoscut) TRAGÉDIE (Leone Valade-<i>Nocturnes</i>, poeme imitate din Heinrich Heine) JANE cântec				DANIEL cantată pentru 3 soliști și orchestră (Émile Cécile) 1881-1882 HÉLÈNE, scenă lirică pentru soprană, cor de patru voci mixt și orchestră (Leconte de Lisle-<i>Poeme antice</i>) Partitura orchestrei incompletă- Participarea parțială a lui Debussy-a treia parte a poemului

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
	scoțian (Leconte de Lisle- <i>Poèmes antiques</i>)				
1882	FANTOCHES (Paul Verlaine - <i>Fêtes galantes</i>) prima versiune LE LILAS (Theodore de Banville-<i>Les cariatides</i>, 17) FÊTE GALANTE (Theodore de Banville-<i>Les cariatides</i>) FLÔTS, PALMES ET SABLES (Armand Renaud-<i>Nuits persanes</i>) EN SOURDINE (Paul Verlaine-<i>Fêtes galantes</i>) prima versiune MANDOLINE (Paul Verlaine-<i>Fêtes galantes</i>) prima versiune RONDEAU (Alfred de Musset-<i>Poésies nouvelles</i>) PANTOMIME (Paul Verlaine-<i>Fêtes galantes</i>) CLAIR DE LUNE Paul Verlaine-	DIVERTISSEMENT (la 4 mâini) LE TRIOMPHE DE BACCHUS (la 4 mâini-inspirat din poemul lui Theodore de Banville, <i>Le triomphe de Bacchus à son retour des Indes</i>) Prevăzută inițial în patru mișcări pentru orchestră 1. Divertissement-Allegro 2. Andante cantabile 3. Scherzo 4. Marche&Bach anale S-au păstrat doar primele două părți.	NOCTURNE ET SCHERZO (probabil o transcripție a unei piese pentru vioară și pian) Pentru violoncel și pian-pierdută	INTERMEZZO pentru violoncel și orchestră (după <i>Canto 38 din Lyrishes Intermezzo</i> de Heinrich Heine) fragment dintr-o suită pentru orchestră în care aceasta era a patra parte	PRINTEMPS, cantată în fa diez minor, pentru cor de voci feminine și orchestră (Comte de Segur) CHOEUR DE BRISES pentru voce feminină și cor -schită neterminată HYMNIS comedie lirică pentru solistă, cor și orchestră (Theodore de Banville-<i>Imn</i>)-fragmente neorchestrate

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
	<i>Fêtes galantes</i>) prima versiune LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN cântec scoțian (Leconte de Lisle- <i>Poèmes antiques</i>) SÉRÉNADE (Theodore de Banville- <i>Les cariatides</i>)				
1883	COQUETTERIE POSTHUME (Theophile Gautier- <i>Émaux et camées</i>) CHANSON ESPAGNOLE pentru două voci egale-text necunoscut ROMANCE (Paul Bourget- <i>Les aveux</i>) MUSIQUE (Paul Bourget- <i>Les aveux, primul caiet, Amour</i>) PAYSAGE SENTIMENTAL (Paul Bourget- <i>Mărturisiri, primul caiet, De dragoste</i>) L'ARCHET (Charles Cros- <i>Le coffret de santal,</i>	PREMIÈRE SUITE D'ORCHESTRE (Reducție fragmentată pentru pian) 1. Fête 2. Ballet 3. Rêve 4. Bacchanale			INVOCATION (Alphonse de Lamartine) cantată pentru cor și orchestră LE GLADIATEUR (Emile Moreau) cantată pentru trei soliști și orchestră 1883-1886 DIANE AU BOIS comedie eroică pentru soprană, tenor și pian (Theodore de Banville)

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
	<i>chansons perpétuelles</i>-neterminată CHANSON TRISTE (Maurice Bouchor- <i>Les poèmes de l'amour et de la mer</i>) FLEUR DES EAUX (Maurice Bouchor- <i>Les poèmes de l'amour et de la mer</i>)-neterminată ÉGLOGUE -pentru soprană și tenor cu pian (Leconte de Lisle- <i>Poèmes antiques</i>)				
1884	ROMANCE (Paul Bourget- <i>Poésies</i>, caietul II) APPARITION (Stephane Mallarme) LA ROMANCE D'ARIEL (Paul Bourget- <i>Les aveux (Souvenirs du nord)</i>) REGRET (Paul Bourget- <i>Les aveux</i>, caietul I, <i>Amour</i>)				LE PRINTEMPS pentru cor la patru voci și orchestră (Jules Barbier) L'ENFANT PRODIGE scenă lirică pentru soprană, bariton, tenor și orchestră. (Eduard Guinand)

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1885	BARCAROLLE (Edouard Guinand- <i>Au courant de la vie. Stances, sonnets, poèmes</i>)- pierdută 1885-1887 ARIETTES OUBLIÉES (Paul Verlaine) 1. 1887 - C'est l'extase (<i>Romances sans paroles</i>, 1) 2. 1887 – Il pleure dans mon cœur (<i>Romances sans paroles</i>, 3) 3. 1885 - L'ombre des arbres (<i>Romances sans paroles</i>, 9) 4. 1885 - Chevaux de bois (<i>Peisaje belgiene</i>) 5. 1886 – Green (<i>Aquarelles</i>, 1) 6. 1886 – Spleen (<i>Aquarelles</i>, 2)				1885-1886 ZULEIMA - odă simfonică pentru cor și orchestră (Georges Boyer după <i>Almonzor</i> de Heinrich Heine) – pierdută
1887	1887-1889 POÈMES DE BEAUDELAIRE 1. 1888 Le balcon (<i>Les fleurs du mal</i>, 36) 2. 1889 Harmonie du soir (<i>Les fleurs du mal</i>, 47) 3. 1889 Le jet d'eau 4. 1889			PRINTEMPS suită simfonică în Mi major pentru cor, pian și orchestră	1887-1888 LA DEMOISELLE ÉLUE – poem liric în Do major, pentru voci feminine: 2 soliste, cor și orchestră (Gabriel Sarrazin – <i>Les poètes modernes de</i>

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
	Recueillement (Poem adăugat la a treia ediție a <i>Les fleurs du mal</i>) 5. 1887 La mort des amants (<i>Les fleurs du mal</i> , 121)				<i>l'Angleterre</i> , Dante-Gabriel Rossetti)
1888	AXEL (Villiers de L'Isle-Adam-fragment de scenă)	PETITE SUITE pentru pian (la 4 mâini; două titluri I și II sunt comune cu <i>Fêtes galantes</i> însă fără raport muzical) orchestrată de Henri Busser în 1907 1. En bateau 2. En cortège 3. Menuet 4. Ballet ARABESQUE I			
1889				1889-1890 FANTAISIE POUR PIANO ET ORCHESTRE 1. Andante ma non troppo 2. Lento et molto espressivo 3. Allegro molto	
1890	LA BELLE AU BOIS DORMANT (Vincent Hyspa)	MAZURKA RÊVERIE TARENTELE STYRIENNE (DANS) –			1890-1892 RODRIGUE ET CHIMÈNE operă în trei acte (Catulle Mendès) – neterminată

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		orchestrată de Maurice Ravel în 1923 BALLADE VALSE ROMANTIQUE 1890-1905 SUITE BERGAMASQUE 1. Prélude 2. Menuet 3. Clair de lune 4. Passepied			
1891	LES ANGÉLUS (Gregoire le Roy – <i>La chanson du pauvre... Poèmes</i>) DANS LE JARDIN (Paul Gravallet) ROMANCES (Paul Bourget – <i>Märturisiri</i>) 1. Romance 2. Les cloches FÊTES GALANTES I (Paul Verlaine – <i>Fêtes galantes</i>) 1. En sourdine (a doua versiune) 2. Fantoches (a doua versiune) 3. Clair de lune (a doua versiune)	ARABESQUE II MARCHE ÉCOSSAISE, pe o temă populară (pentru pian la patru mâini)			

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
	MÉLODIES (Paul Verlaine – <i>Sagesse</i>) 1. La mer est plus belle que les cathédrales (III,15) 2. Le son du cor s'afflige vers les bois (III,9) 3. L'échelonnement des haies moutonne à l'infini (III,13)				
1892	1892-1893 PROSES LYRIQUES (Claude Debussy) 1. 1892 De rêve 2. 1892 De grève 3. 1893 De fleurs 4. 1893 De soir	NOCTURNE		1892-1893 SCÈNES (3) AU CRÉPUSCULE , schițe pentru orchestră, inspirate de o serie de poeme de Henri Regnier (numai schițe) 1892-1894 PRÉLUDE À „L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE” (Stephane Mallarme)	
1893			QUATUOR POUR CORDES OPUS 10 1. Andante me non troppo 2. Lento et molto espressivo 3. Allegro molto		1893-1902 PELLÉAS ET MÉLISANDE drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux avec orchestre (Maurice Maeterlinck)

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1894		IMAGES INÉDITES 1. Lent, doux et mélancolique 2. Sarabande „Souvenir du Louvre” 3. Quelques aspects de 'Nous n'irons plus au bois" - Toccata 1894-1901 POUR LE PIANO 1. 1901 Prélude 2. 1894 Sarabande identică cu cea de mai sus 3. 1901 Toccata			
1896					1896-1900 LA SAULAIE melodie pentru bariton și orchestră (Dante-Gabriel Rosseti tradus de Pierre Louys) – schiță
1897	1897-1898 CHANSONS DE BILITIS (Pierre Louys- <i>Les chansons de Bilitis</i>) 1. La flûte de Pan 2. La chevelure 3. Le tombeau des Naiades			1897-1899 NOCTURNES tryptique symphonique pour choeur de femmes et orchestre 1. Nuages 2. Fêtes 3. Sirènes (cu cor de femei)	
1898					1898-1908 CHANSONS

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
					DE CHARLES D'ORLÉANS pour choeur à 4 voix mixtes a cappella (Charles d'Orleans- <i>Poésies complètes</i>) 1. 1898 Dieu! qu'il la fait bon regarder! 2. 1908 Quand j'ai ouy le tambourin sonner 3. 1898 Yver, vous n'êtes qu'un villain
1899	BERCEUSE pentru voce fără acompaniament, pentru „ <i>La tragédie de la mort</i> ”, piesă într-un act de Rene Peter NUITS BLANCHES al doilea caiet de proze lirice (Claude Debussy) – schițe neterminate				
1900					1900-1901 MUSIQUE DE SCÈNE POUR LES "CHANSONS DE BILITIS" pentru 2 flauti,

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
					2 harpe și celestă (pentru a acompania recitarea de poeme de Pierre Louys) 1. Chant pastoral 2. Les comparaisons 3. Les contes 4. Chanson 5. La partie d'osselets 6. Bilitis 7. Le tombeau sans nom 8. Les courtisanes égyptiennes 9. L'eau pure du bassin 10. La danseuse aux crotales 11. Le souvenir de Mnasidica 12. La pluie du matin

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1901		LINDARAJA, pentru 2 pianе la 4 măini		1901-1911 RHAPSODIE pour saxophone alto et orchestre – a doua (terminată și orchestrată de Roger Ducasse, în 1919, după moartea lui Debussy)	
1902					1902-1911 LE DIABLE DANS LE BEFFROI poveste muzicală în două acte și trei tablouri (după Edgar Allan Poe) – schite la scena I
1903		D'UN CAHIER D'ESQUISSES, POUR PIANO ESTAMPES 1. Pagodes 2. La soirée dans Grenade 3. Jardins sous la pluie		1903-1905 LA MER esquisses symphoniques pour orchestre 1. De l'aube à midi sur la mer 2. Jeux de vagues 3. Dialogue du vent et de la mer	

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
1904	CHANSONS DE FRANCE 1. Rondel (Charles d'Orleans) 2. La Grotte (Tristan L'Hermite) 3. Rondel (Charles d'Orleans) FÊTES GALANTES II (Paul Verlaine-<i>Fêtes galantes</i>) 1. Les ingénus 2. Le faune 3. Colloque sentimental 1904-1910 LE PROMENOIR DES DEUX AMANTS (Tristan L'Hermite) 1. Au près de cette grotte sombre (<i>Ode, strophe 1</i>) 2. Crois mon conseil, chère Climène (<i>Ode, strophe 14</i>) 3. Je tremble en voyant ton visage (<i>Ode, strophe 22</i>)	MASQUES L'ISLE JOYEUSE PIÈCE POUR PIANO scrisă pentru un concurs al revistei Musica 1904-1905 IMAGES I 1. 1904 Reflets dans l'eau 2. 1904 Hommage à Rameau 3. 1905 Mouvement		DANSES pentru harpă cromatică cu acompaniament de orchestră cu instrumente de coarde 1. Danse sacrée 2. Danse profane	LE ROI LEAR musică de scenă pentru orchestră (Pentru piesa de Shakespeare) 1. Fanfare 2. Le sommeil de Lear
1905				1905-1912 IMAGES POUR ORCHESTRE 1. 1909-1912	

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
				Gigues 2. 1905-1908 Ibéria • Par les rues et les chemins • Les parfums de la nuit • Le matin d'un jour de fête 3. Rondes du printemps	
1906		1906-1908 CHILDREN'S CORNER (orchestrată de Andre Caplet în 1910) 1. Docteur Gradus ad Parnassum 2. Jumbo's Lullaby (Berceuse des éléphants) 3. Serenade for the doll (Sérénade à la poupée) 4. The Snow is Dancing (La neige danse) 5. The Little Shepherd (Le petit berger) 6. Golliwog's Cake Walk			
1907		IMAGES II 1. Cloches à			

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		travers les feuilles 2. Et la lune descend sur le temps qui fût 3. Poissons d'or			
1908					1908-1917 LA CHÛTE DE LA MAISON USHER (Edgar Allan Poe) – neterminată
1909		LE PETIT NÈGRE cake-walk pentru pian HOMMAGE À JOSEPH HAYDN 1909-1910 PRÉLUDES I 1. 1909 Danseuses de Delphes 2. 1909 Voiles 3. 1909 Le vent dans la plaine 4. 1910 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir 5. 1909 Les collines d'Anacapri 6. 1909 Des pas sur la neige 7. 1909 Ce qu'a vu le vent d'ouest		1901-1910 RHAPSODIE pentru clarinet cu pian sau orchestră	

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		8. 1910 La fille aux cheveux de lin 9. 1909 La sérénade interrompue 10. 1909 La cathédrale engloutie 11. 1910 La danse de Puck 12. 1910 Minstrels			
1910	BALLADES DE FRANÇOIS VILLON 1. Ballade de Villon à s'Amye 2. Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame 3. Ballade des femmes de Paris	LA PLUS QUE LENTE VALSE POUR PIANO (orchestrată de Debussy în 1910) 1910-1912 PRÉLUDES II 1. Brouillards 2. Feuilles mortes 3. La Puerta del Vino 4. Les fées sont d'exquises danseuses 5. Bruyères 6. Général Lavine, eccentric 7. La terrasse des audiences du clair de lune 8. Ondine 9. Hommage à Samuel Pickwick Esq. PPMP 10. Canope 11. Les tierces		PETITE PIÈCE POUR CLARINETTE ET PIANO OU ORCHESTRE (lucrare de descifrat pentru concursul de clarinet de la conservator)	

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		alternées 12. Feux d'artifice			
1911					LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN, mister vocal – simfonic în cinci acte pentru soliști, cor și orchestră (Gabriele D'Annunzio) 1. La cour des lys 2. La chambre magique 3. Le concile des faux dieux 4. Le laurier blessé 5. Le paradis 1911-1912 KHAMMA legendă dansată, în trei acte (W.L.Courtney și Maud Allan) comandată de dansatoarea canadiană Maud Allan și orchestrată de Charles

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
					Koechlin în 1913 1. Grave et lente 2. Assez animé 3. Très lent
1912					1912-1913 JEUX poem dansat (Nijinsky) într-un act
1913	POÈMES (Stephen Mallarme-Les <i>Poésies</i>) 1. Soupir 2. Placet futile 3. Éventail		SYRYNX pentru flaut solo (pentru piesa Psyche de Gabriel Mourey)		LA BOÎTE À JOUJOUX , balet pentru copii (Andre Helle) – orchestrație completată de Andre Caplet în 1919 1. Prélude. Le sommeil de la boîte 2. Le magasin de jouets 3. Le champ de bataille 4. La bergerie à vendre 5. Après fortune faite

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
					6. Épilogue
1914		ÉPIGRAPHES ANTIQUES (pentru la 2 și la 4 mâini)-orchestrate de Ernest Ansermet în 1923 1. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été 2. Pour un tombeau sans nom 3. Pour que la nuit soit propice 4. Pour la danseuse aux crotales 5. Pour l'égyptienne 6. Pour remercier la pluie au matin BERCEUSE HÉROIQUE pentru omagiu regelui Albert I al Belgiei și soldaților săi (orchestrată de Debussy în 1914)			PALATUL TĂCERII SAU NO-JA-LI, balet într-un act (Georges de Feure)-schite
1915	NOËL DES ENFANTS QUI N'ONT PLUS DE MAISON (Claude Debussy)	PIÈCE POUR PIANO pentru lucrarea „<i>Vêtement du blessé</i>” EN BLANC ET NOIR (pentru 2	SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO 1. Prologue 2. Sérénade 3. Finale		

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		piane la 4 mâini) 1. Avec emportement 2. Lent. Sombre 3. Scherzando ÉTUDES POUR PIANO Premier livre 1. Pour les cinq doigts d'après monsieur Czerny 2. Pour les tierces 3. Pour les quarts 4. Pour les sixtes 5. Pour les octaves 6. Pour les huit doigts ÉTUDES POUR PIANO Deuxième livre 1. Pour les degrés chromatiques 2. Pour les agréments 3. Pour les notes répétées 4. Pour les sonorités opposées 5. Pour les arpèges composés 6. Pour les accords	SONATE EN TRIO POUR FLÛTE, ALTO ET HARPE 1. Pastorale 2. Interlude 3. Finale		

	Miniatura vocală	Miniatura pianistică	Muzica de cameră	Creația simfonică	Creația vocal - simfonică
		<i>ÉLÉGIE</i>			
1916			1916-1917 SONATE POUR VIOLON ET PIANO 1. Allegro vivo 2. Intermède 3. Finale		1916-1917 ODE À LA FRANCE cantată în Do major pentru soprană, cor mixt și orchestră (Louis Laloy) – completată de Marius Francois Gaillard plecând de la schițe fragmentare

ANEXA II

Lista cu articolele și scrisorile lui Claude Debussy

APĂRUTE ÎN *REVUE BLANCHE*

1 aprilie 1901	Musique. <i>La Chambre d'enfants</i> , de Moussorgsky. <i>Une Sonate pour piano</i> , de M. P. Dukas.
15 aprilie 1901	Concerts Symphoniques du Vaudeville.
1 mai 1901	Bach, Beethoven.
15 mai 1901	<i>Le Roi de Paris</i> , de M. G. Hüe; l'Ouragan, de M. A. Bruneau. Concerts Nikisch.
1 iunie 1901	La musique de <i>plein air</i>.
1 iulie 1901	L'Entretien avec M. Croche.
15 noiembrie 1901	De quelques superstitions et d'un opéra (les <i>Barbares</i> , de C. Saint-Saëns).
1 octombrie 1901	<i>Grisélidis</i>, de Massenet.

APĂRUTE ÎN *GIL BLAS*

12 ianuarie 1903	<i>L'Etranger</i>, de M. V. d'Indy.
19 ianuarie 1903	Considérations sur la musique de <i>plein air</i>.
21 și 26 ianuarie 1903	<i>Titania</i>, de M. G. Hue.
2 februarie 1903	<i>Castor și Pollux</i>, de Rameau, à la <i>Schola cantorum</i>. M. Weingartner.
16 februarie 1903	Reprise de la <i>Traviata</i>, de Verdi.

23 februarie 1903	Lettre ouverte à M. Chevalier Gluck. Pour le peuple.
2 martie 1903	M. Siegfried Wagner aux concerts Lamoureux.
9 martie 1903	De l'Opéra et de ses rapports avec la musique.
16 martie 1903	Aux concerts Colonne: <i>Parysatis</i>, de C. Saint-Saëns.
19 martie 1903	<i>Muguette</i>, de E. Missa. A propos de <i>Muguette</i>.
23 martie 1903	<i>Penthésilée</i>, de M. A. Bruneau. Le Mozart de Saint-Maur.
30 martie 1903	Richard Strauss.
6 aprilie 1903	<i>Parsifal</i> et la Société des Grandes Auditions de France.
13 aprilie 1903	Les <i>Béatitudes</i>, de C. Franck.
20 aprilie 1903	Grieg. Une renaissance de l'Opera-bouffe: le <i>Sire de Vergy</i>, de Claude Terrasse. Reprise de <i>Werther</i>, de Massenet.
27 aprilie 1903	La <i>Tétralogie</i>, de R. Wagner, lettre de Londres.
15 mai 1903	Berlioz et M. Gunzbour.
8 mai 1903	<i>Henric al VIII-lea</i>, de Saint-Saëns.
19 mai 1903	Impressions sur la <i>Tétralogie</i>, à Londres.
1 iunie 1903	La <i>Petite maison</i> (W. Chaumet).
6 iunie 1903	Les impressions d'un prix de Rome.
10 iunie 1903	Le Bilan musical en 1903.
28 iunie 1903	

APĂRUTE ÎN REVISTA S. I. M.

Noiembrie 1912	Concerts Colonne: les concerts du mois. Du respects dans l'art.
Decembrie 1912	Les concerts du mois.
15 ianuarie 1913	Fin d'année. Notes sur les concerts.
15 februarie 1913	De Goût. Du Précurseur.
15 martie 1913	Concerts Colonne: Fanelli.
15 mai 1913	Les concerts.
1 decembrie 1913	Concerts Colonne, Société des Nouveaux concerts.
1 ianuarie 1914	Lettre de Russie.
1 februarie 1914	Sur deux chef-d'oeuvre. Les concerts: l'<i>Etrangère</i>, de M. Max d'Ollone.
1 martie 1914	Pour la musique, Concerts Colonne.

DIVERSE ARTICOLE

Musica, octombrie 1902	Réponse à l'enquête sur l'orientation musicale
Mercure de France, ianuarie 1903	Réponse à l'enquête sur l'influence allemande.
Revue Bleue, 26 martie și 2 aprilie 1904	Réponse à l'enquête sur l'état actuel de la musique. française, par M. P. Landormy.
Musica, iulie 1906	A propos de Gounod.
Figaro, 8 mai 1908	A propos d'<i>Hippolyte et Aricie</i>.
Comoedia, 31 ianuarie 1910	Réponse à l'enquête sur la musique moderne italienne, par L. Borgex.
Musica, mai 1905	Considérations sur le prix de Rome au point de vue musical.
Figaro, 4 februarie 1909	Que faire au Conservatoire?
Comoedia, 4 noiembrie 1909	La musique d'aujourd'hui et de demain.

Comoedia, 31 ianuarie, 1910 **La musique moderne italienne.**
Paris-Journal, 20 mai 1910 **Une renaissance de l'idéal classique.**
Crès, mai 1917 ***Préface – lettre pour la musique française.***

LETTRES DE CLAUDE DEBUSSY À SON ÉDITEUR,

Publiées par J. Durand (A. Durand et Cie, 1927)

LETTRES À DEUX AMIS

(78 lettres intimes à R. Rodet et à J. –Jean Aubry, José Corti, 1942)

ANEXA III

TABEL CRONOLOGIC CU VIAȚA LUI CLAUDE DEBUSSY²⁷⁷

în corelație cu câteva date mai însemnate din istoria muzicii

1862	Pe 23 august, în Saint Germain-en-Laye, localitate din apropierea Parisului, se naște Claude Achille Debussy, primul copil din cei cinci ai soților Manuel-Achille și Victoria Sofia Debussy, tineri căsătoriți, comercianți de porțelanuri.
1863	La Paris are loc primul Salon al refuzaților, care marchează intrarea în scenă a unei noi generații de pictori: E. Manet cu <i>Dejun pe iarbă</i> și <i>Olympia</i> , J. M. Whistler cu <i>Femeia în alb</i> . Pe 2 iunie, la Zara, se naște Felix Weingartner, dirijor austriac.
1864	Familia Debussy pleacă din Saint-Germain și se stabilește pentru scurt timp la Levallois-Peret, în imediata apropiere a Parisului, de unde se mută la Paris în speranța unei redresări a afacerilor de porțelan. Pe 12 martie, la Francavilla al Mare, se naște Gabriele d'Annunzio, scriitor italian, cel care avea să scrie libretul pentru <i>Martiriul Sf. Sebastian</i> . Pe 11 iunie, la München, se naște Richard Strauss, compozitor german.
1865	Are loc premiera operei <i>Tristan și Isolda</i> , la München. Pe 1 octombrie, la Paris, se naște Paul Dukas, compozitor francez.
1866	Apare <i>Parnasul contemporan</i> (1866-1867), grup de trei volume de versuri, manifest al școlii poetice parnasiene (Leconte de Lisle, Banville, Heredia, Sully Prudhomme). Pe 29 ianuarie, la Clamecy, se naște Romain Rolland, muzicolog francez care va scrie o carte și despre Debussy. Pe 17 mai, la Honfleur, se naște Erik Satie, compozitor francez.
1867	31 august, orele 11, Baudelaire moare, fiind înmormântat pe 2 septembrie la cimitirul Montparnasse. Pe 25 martie, la Parma, se naște Arturo Toscanini, dirijor italian preocupat și de muzica lui Debussy.

²⁷⁷ Datele sunt preluate din Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 193 – 196, din Iosif Sava și Petru Rusu, *Istoria muzicii universale în date*, Ed. Muzicală, București, 1983, și Larousse, *Cronologia universală*, trad. Irina Negrea, Ed. Lider, București, 1996.

	Pe 27 noiembrie, la Paris, se naște Charles Koechlin, compozitor francez, autor al unei cărți despre Claude Debussy.
1868	Nașul lui Debussy, pictorul Achille Arosa, îl ia pe băiat într-o vacanță de vară pe Coasta de Azur, la Cannes, unde Debussy vede pentru prima dată marea Mediterană. Modest Mussorgski compune opera <i>Boris Godunov</i> , operă ce va fi jucată în premieră în 1897. Pe 21 iunie, la München, are loc premiera operei <i>Maeștrii cântăreți</i> de Richard Wagner.
1869	Paul Verlaine publică volumul de poezii <i>Serbările galante</i> . Pe 8 martie, moare la Paris, Hector Berlioz. Pe 5 aprilie, la Tourcoing, se naște Albert Roussel, compozitor francez. Pe 6 iunie, la Tribschen, se naște Siegfried Wagner, dirijor german. Pe 22 septembrie, la München, are loc premiera operei <i>Aurul Rinului</i> de Richard Wagner.
1870	Debussy ia lecții de pian cu Cerutti, un cunoscut de-al lui Arossa, întâlnit cu ocazia călătoriilor la Cannes. Este prima dată când Debussy încearcă să și picteze, artă în care face dovada talentului său pictural. Pe 26 iunie, la München, are loc premiera operei <i>Walkyria</i> de Richard Wagner. Pe 28 septembrie, la Blamont, se naște Florent Schmitt, compozitor francez.
1871	Maria Mante de Fleurville, fostă elevă a lui Chopin a cărei fiică avea să ia în căsătorie pe Paul Verlaine, intuiește înzestrarea muzicală deosebită a lui Claude Debussy și se decide să-i predea lecții de pian. Se pun, la Paris, bazele <i>Societății naționale de muzică</i> sub președinția lui César Franck.
1872	Claude Debussy este admis la Conservator în urma unui concurs la care au mai participat încă cinci candidați. În cei 12 ani petrecuți la conservator, Debussy a studiat: solfegiu cu Albert Lavignac, compoziția cu Ernest Guiraud, acompaniament și transpoziție cu Auguste Basille, pianul cu Antoine Marmontel, armonia cu Émile Durand, orga (doar trei luni) cu César Franck. Va lega ulterior o strânsă prietenia cu Albert Lavignac și Ernest Guiraud, iar față de César Franck va manifesta o admirație permanentă deși nu s-a prea înțeles cu el.

	Pe 31 martie, la Novgorod, se naște Serghei Diaghilev, coregraf și regizor rus. Pe 22 mai este pusă piatra fundamentală a Teatrului de la Bayreuth.
1873	A. Rimbaud publică volumul de versuri <i>Un anotimp în infern</i> .
1874	La Paris, în fostul atelier al lui Nadar are loc prima expoziție impresionistă. (Tabloul lui Claude Monet, <i>Impresie, răsărit de soare</i> dă numele curentului). Pe 8 februarie, la St. Petersburg, are loc premiera operei <i>Boris Godunov</i> de Modest Mussorgski. Pe 18 februarie, la Gray, se naște Louis Laloy, muzicolog și libretist francez. Pe 13 septembrie, la Viena, se naște Arnold Schönberg, compozitor austriac. La Paris sunt inițiate <i>Concertele Colonne</i> .
1875	Pe 7 martie, la Ciboure, se naște Maurice Ravel, compozitor francez.
1876	Claude Debussy obține premiul întâi și medalia pentru solfegiu. Pe 16 august, la Bayreuth, are loc premiera operei <i>Siegfried</i> de Richard Wagner. Pe 17 august, la Bayreuth, are loc premiera operei <i>Amurgul zeilor</i> de Richard Wagner.
1877	Claude Debussy obține premiul al doilea la pian.
1878	Pe 13 noiembrie, la Nîmes, se naște Margueritte Long, pianistă franceză.
1879	E. Lalo compune opera <i>Regele Ysului</i> . Pe 17 mai, la Roanne, se naște Leon Vallas, muzicolog francez, autor al unor cărți despre Debussy. César Franck termină oratoriul <i>Beatitudinile</i> (început în 1869).
1880-1882	Claude Debussy obține premiul întâi la acompaniament. Marmontel îl recomandă Filaretovnei von Meck (marea admiratoare a lui Ceaikovski) care îl poartă pe Debussy în calitate de pianist al casei în diverse călătorii, Elveția, Italia. Debussy intră în contact cu muzica rusă, în special cu cea a Grupului celor cinci. În 1880, pe 17 septembrie, la Paris, se naște Désiré Emile Ingelbrecht, compozitor și dirijor francez, autor al unor biografii despre Debussy. La St. Petersburg se naște Ida Rubinstein, dansatoare de origine rusă. În 1882, pe 26 iulie, la Bayreuth, are loc premiera la opera <i>Parsifal</i> de

	Richard Wagner. În 1882, pe 13 august, la Le Havre, se naște Georges Jean-Aubry, muzicolog francez. La Paris sunt inaugurate <i>Concertele Lamoureux</i>.
1883	Debussy participă la concursul pentru Premiul Romei unde prezintă cantata <i>Gladiatorul</i> cu care obține premiul al doilea. Pe 13 februarie, la Veneția, moare Richard Wagner.
1884	Debussy câștigă Premiul Romei cu scena lirică <i>Fiul risipitor</i>, juriul fiind prezidat de Charles Gounod. Este numit acompaniator la societatea „Concordia”. 1884-1885 G. Seurat pictează tabloul <i>O duminică după-amiază la Grande Jatte</i>, care va deveni tabloul manifest al neoimpresionismului, bazat pe tehnica divizionistă.
1885	În conformitate cu regulamentul concursului, pleacă la Roma. Se acomodează foarte greu cu mediul Villei Medicis.
1886	Compune <i>Almansor</i>, cantată pentru voci și orchestră, care îngrijorează comisiile academice de apreciere prin stilul ei neobișnuit de independent. Jean Moréas publică în suplimentul literar al cotidianului <i>Le Figaro</i>, într-un articol numit <i>Manifestul</i>, ceea ce avea să constituie estetica noii orientări literare simboliste, și totodată inițiază periodicul intitulat <i>La symbolisme</i>. Pe 31 august, la Bayreuth, moare Franz Liszt.
1887	Revine la Paris cu doi ani înaintea termenului regulamentar de înapoiere. Ia contactul cu poeții simbolști, frecventează cenaclurile de la „Librăria de artă independentă.” Se împrietenește cu Paul Dukas și Ernest Chausson.
1888	Debussy călătorește la Bayreuth. Revine entuziasmat. Henri Bergson publică teza lui de doctorat <i>Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței</i>. Pe 7 mai, la Opera comică din Paris are loc premiera operei <i>Regele Ysului</i> de Edouard Lalo.
1889	Debussy călătorește din nou la Bayreuth. Revine mult mai reținut, simțind că pentru independența sa trebuie să se dewagnerizeze. La aceasta îl ajută mult studiul și audiția marilor creații simfonice semnate de Mussorgski, Korsakov, Borodin și revelația pe care o are la expoziția universală din Paris, unde ascultă muzica populară orientală. Cercetează cu mare interes problemele modalului și ale muzicii preclasice franceze. Este primit la „Societatea Națională de Muzică” din Paris, unde ia și un rol activ în pregătirea concertelor. Scrie <i>Mica suită</i> pentru pian la patru mâini.

1890	Rupe relațiile cu Academia franceză de arte frumoase care refuză să-i programeze în cuprins integral lucrările prezentate ca premiant al Romei. Face cunoștință cu editorul Hartmann, care timp de zece ani va fi unul din cei mai constanți și mai generoși sprijinitori ai săi. Începe să frecventeze „Librăria de artă independentă.” Pe 8 noiembrie, la Paris, moare César Franck.
1891	Scrie <i>Marșul scoțian</i> , dovedind că arta sa proprie este în bună parte formată. Îl cunoaște pe Erik Satie.
1893	Se decide să scrie opera <i>Pelléas și Mélisande</i> și merge la Gand unde cere autorului acestei drame, Maurice Maeterlinck, autorizația de a adapta piesa la un libret de operă. Obține aprobarea. Începe de îndată lucrul. „Societatea Națională de Muzică” prezintă prima lucrare de mare valoare a lui Debussy, <i>Cvartetul de coarde</i> , în interpretarea celebrei formații Eugene Ysaye. Părăsește casa părintească unde slaba sa situație materială crea nemulțumiri. Se împrietenește cu Pierre Louys.
1894	Prima audiție a preludiului simfonic <i>După amiza unui faun</i> . Dirijează Gustave Doret. Succes excepțional. Debussy este recunoscut ca incontestabilă personalitate creatoare. Continuă totuși să întâmpine mari dificultăți materiale.
1896	Pe 15 august își deschide cursurile <i>Schola Cantorum</i> din Paris. Pe 11 octombrie, la Viena, moare Anton Bruckner. Richard Strauss compune poemul <i>Așa grăit-a Zarathustra</i> .
1897	Debussy orchestrează <i>Gymnopediile</i> lui Erik Satie, act de stimă și încurajare colegială dar și de recunoaștere a unei tendințe a vremii aproape ignorate a vremii încă și asupra căreia înțelegea să atragă atenția în acest fel. Pe 3 aprilie, la Viena, moare Johannes Brahms. Paul Dukas compune poemul <i>Ucenicul vrăjitor</i> . Richard Strauss compune poemul <i>Don Quichote</i> .
1898	Richard Strauss compune poemul <i>O viață de erou</i> .
1899	Prima audiție a <i>Nocturnelor</i> simfonice. Alt răsunător succes. Se căsătorește cu o modestă salariată a unei case de modă, Lily Texier. Jena financiară continuă. Pe 7 ianuarie, la Paris, se naște Francis Poulenc. Pe 21 decembrie, la Paris, moare Charles Lamoureux. Maurice Ravel compune <i>Pavana pentru o infantă defunctă</i> . Arnold Schönberg compune <i>Noapte transfigurată</i> .
1900	Moartea editorului Hartmann, moment dureros și materialmente critic pentru Debussy. George Enescu apare pentru prima dată ca solist la Paris ca solist al

	Concertelor Colonne cu <i>Concertul pentru vioară și orchestră</i> de Beethoven. Florent Schmitt dobândește Premiul Romei.
1901	<i>Pelléas și Mélisande</i> este acompaniată de Opera Comică din Paris. Arnold Schönberg compune <i>Guerrelieder</i>. André Caplet dobândește Premiul Romei.
1902	Marele pianist spaniol Riccardo Vines prezintă la „Société nationale” suita intitulată <i>Pentru pian</i> de Debussy. E silit să biseze. Méssager dirijează la Opera comică premiera lucrării lui Debussy <i>Pelléas și Mélisande</i>, pe care compozitorul o terminase în primă versiune încă din 1895 iar de atunci o revizuia și refăcea fără întrerupere. Mare antagonism în public, vâlvă în presă, polemici. Debussy triumfă. Curând e celebru. Vechile lucrări, aproape ignorate, sunt acum cerute. Editorii se luptă pentru ele. Învinge puternica editură Durand, pentru care un contract global și exclusiv cu Debussy înseamnă un mare plus de beneficii. Pentru compozitor măsura prosperității e însă și acum foarte modestă: insuficiența fondurilor personale continuă. Apare <i>Estetica</i> lui Benedetto Croce.
1903	Pe 31 august, la Bourges, se naște Vladimir Jankélévitch, filozof, autor al unor lucrări despre Debussy. Arnold Schönberg compune prima formă a poemului simfonic <i>Pelleas și Melisande</i>. Apare <i>Estetica</i> lui Theodor Lipps.
1904	Vines prezintă cele trei <i>Stampe</i> pentru pian. Debussy se desparte de Lily Texier care încearcă să se sinucidă.
1905	Prima audiție a tripticului simfonic <i>Marea</i>, lucrare amplă, plină de maturitate. Se recăsătorește, luând pe Emma Moyse. Semnează un contract definitiv cu casa de editură „Durand”. Maurice Ravel compune ciclul de piese <i>Miroirs</i>.
1906	Se reprezintă <i>Pelléas și Mélisande</i> la Bruxelles. Debussy și Romain Rolland încurajează primele experiențe ale lui Edgar Varèse. Margueritte Long este numită profesor la Conservatorul din Paris.
1907	Opera din Viena reprezintă <i>Pelléas și Mélisande</i>.
1908	Debussy compune suita pentru pian <i>Colțul copiilor</i>. <i>Pelléas și Mélisande</i> e reprezentat la Scala din Milano, la Praga, la München, Berlin și New York. Gustave Mahler compune <i>Cântecele pământului</i>.
1909	Debussy ia parte, la Londra, la premiera operei sale. Compune <i>Iberia</i> pentru orchestră și celelalte <i>Imagini</i>, lucrare de mari proporții și rară

	măiestrie. Este în permanentă ascendență creatoare în expresie, epurare sonoră, personalitate, elan creator. E considerat șef de școală deși nu dorește să fie, mulțumindu-se să fie o simplă individualitate ce nu caută nici aprobări, nici discipoli, ci numai continuarea evoluției sale proprii. Este numit membru al consiliului superior al Conservatorului. Suferă o primă operație chirurgicală. Pe 20 februarie F.T. Marinetti publică în <i>Le Figaro</i> programul futurismului. Pe 19 mai, Serghei Diaghilev și trupa sa deschid la Paris, la <i>Théâtre de Chatelet</i>, renumitul <i>Saison russe</i> care va avea o existență de 20 de ani. Arnold Schönberg compune monodrama <i>Așteptarea</i>.
1910	Dirijează lucrările sale simfonice la Budapesta și Viena. Scrie primele douăsprezece preludii. Pe 28 martie, la Paris, moare Edouard Colonne. Pe 25 iunie, la Opera din Paris, cu concursul trupei de balet condusă de Serghei Diaghilev, are loc premiera baletului <i>Pasărea de foc</i> de Igor Stravinski. Bela Bartók compune opera <i>Castelul prințului Barbă Albastră</i>.
1911	Dirijează concerte și își interpretează compoziții pentru pian la Torino. Scrie muzică de scenă pentru <i>Martiriul Sf. Sebastian</i> de G. d'Annunzio. Pe 19 mai, la Opera Comică din Paris, are loc premiera operei <i>Ora spaniolă</i> de Maurice Ravel. Pe 13 iunie, la Paris, are loc premiera baletului <i>Petrushka</i> de Igor Stravinski cu concursul trupei de balet condusă de Serghei Diaghilev. F. Pratella publică <i>Manifesto tecnico della musica futurista</i>.
1912	Sfârșește de compus baletetele <i>Khamma</i> și <i>Jocuri. Pelléas și Mélisande</i> este cântat la Boston, Chicago și Geneva. Nijinski creează baletul pe muzica <i>După amiaza unui faun</i>. Pe 8 iunie, la Paris, la <i>Théâtre de Chatelet</i>, Serghei Diaghilev și trupa sa prezintă în premieră simfonia coregrafică <i>Daphnis și Chloe</i> de Maurice Ravel. Arnold Schönberg compune piesa <i>Pierrot lunaire</i> op. 21.
1913	Dirijează cu mare succes concerte la Moscova și Petersburg. Publică o scrisoare de calde impresii culese acolo. Compune a doua serie de douăsprezece preludii. Pe 29 mai, la Teatrul Champs Elysées din Paris, Serghei Diaghilev și trupa sa prezintă în premieră baletul <i>Ritualul primăverii</i> de Igor Stravinski.
1914	Face turnee la Amsterdam și la Roma. Compune <i>Epigrafele antice</i> în

	versiune de pian la patru mâini. Începutul primului război mondial îl deprimă puternic. Încetează un timp de a compune, caz unic în viața sa.
1915-1916	Se decide să reînceapă a compune pentru a nu se arăta copleșit de evenimentele militare defavorabile Franței ce se desfășurau și semnează acum compozițiile „Claude Debussy, muzician francez”. Scrie pe cuvinte proprii <i>Colindul copiilor rămași fără cămin</i> , <i>Studiile</i> pentru pian și pentru prima dată, sonate. O veche boală se agravează și necesită o grea operație. Moralul lui Debussy, frământat de desfășurarea războiului imperialist ce se abate asupra Franței, nu e străin de agravarea răului. Face revizia operelor sale complete pentru pian ale lui Chopin. În 1916, Manuel de Falla compune <i>Impresii pentru pian - Nopti în grădinile Spaniei</i> și baletul <i>Amorul vrăjitor</i> . În 1916, Richard Strauss compune <i>Simfonia Alpilor</i> .
1917	Deși boala continuă să-l mineze necruțător, Debussy lucrează totuși. Scrie celebra <i>Sonată pentru pian și vioară</i> , începe o odă pentru Franța. În mai, își face o ultimă triumfală apariție în public, prezentându-și în primă audiție sonata, împreună cu Gaston Poulet. Mersul bolii se întetește. Debussy e stoic. Deplânge numai două lucruri: tragedia stupidă a războiului și tristețea de a nu mai putea compune, căci a căzut definitiv la pat. Maurice Ravel compune suita pentru pian <i>Mormântul lui Couperin</i> .
1918	Debussy își trăiește ultimele săptămâni ale vieții în suferințe crescânde. La 25 martie, în timp ce tunuri germane de tragere lungă bombardau cu sinistră absurditate Parisul, Debussy se stinge. E înmormântat la cimitirul Père Lachaise, iar peste un an, reînhumat la cimitirul Passy, unde își dorise întotdeauna perpetua vecinătate a arborilor stufoși de acolo, sub frunzișul străbătut de ciripitul păsărilor.