

Daniela PĂUN

Claude Debussy între mișcare perpetuă și imobilism

Universul poetic debussyst este circumscris epocii al cărei produs a fost și ale cărei tendințe se reflectă, poate cel mai bine, în **globalitatea** lor, în creația compozitorului francez.

Stilul debussyst este clasificat în mod obișnuit ca **impresionism**, termen neacceptat de compozitor, "introdus de jurnaliști grăbiți să ațâțe curiozitatea cititorilor"¹, într-o epocă în care discursul critic pictural și cel muzical împărțeau un același vocabular, și care a condus la declanșarea unor controverse ce rămân și astăzi deschise; a reduce creația compozitorului francez la un singur aspect, cel al primordialității culorii, asociate unei singure forme de pictură, impresionismul, a nu sesiza ceea ce o apropie de alte forme de manifestare ale artei plastice, cât și "cea mai puternică influență exercitată asupra lui Debussy, cea a literaților"², ar nedreptăți creația celui ce "a reușit să schimbe în profunzime gândirea muzicală occidentală" (H. Halbreich).

Nu ar trebui uitat că impresionismul, în sensul restrâns al termenului, cel reținut de pictură, a avut o viață scurtă; 1874 este anul în care grupul pictorilor impresionisti (Monet, Manet, Renoir, Sisley, Cézanne, Degas, Pissaro) se manifestă coerent, pentru ca la numai 6 ani, începând cu 1880, dubiile față de teoriile acestui stil să-i îndepărteze, rând pe rând, pe Cézanne, al cărui spirit arhitectural nu putea accepta disoluția formei, pe Degas și Renoir, pentru ca ultima expoziție comună să aibă loc în 1886; Monet este citat ca cel mai reprezentativ pictor al acestei școli, unicul impresionist, Remy de Gourmont considerând impresionismul ca fiind "*Monet însuși, izolat în geniul său*"³.

Debussy, care avea în jur de 20 de ani când impresionismul pictural începea să se destrame, s-a dezvoltat într-o epocă dominată de artele vizuale, creația sa inserându-se într-o rețea de curente artistice ce aparțin celebrului **fin de siècle**: în pictură **pointilismul** lui Signac și Seurat, ce încearcă a da o bază științifică teoriilor impresioniste, **post-impresionismul**, care prin van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne și Gauguin, primul primitiv al artei moderne, fascinat de arta Extremului Orient ca și Debussy, reacționează împotriva impresionismului, **simbolismul**, ai cărui reprezentanți, Gustave Moreau și Odilon Redon, l-au atras pe Debussy prin ceea ce numeau "la petite porte ouverte sur le mystère", **nabismul**, reprezentat de Maurice Denis, prieten al compozitorului, Pierre Bonard și Edouard Vuillard, **fovismul** lui Matisse, Derain și Vlaminck, ce reacționează contra impresionismului printr-un fortissimo cromatic, **cubismul** lui Picasso și Braque, pregătit de Cézanne, **orfismul** lui Delaunay, precursor al picturii non-

figurative, pictor preferat al lui Messiaen și **Art Nouveau**, ale cărei linii florale, vegetale, puternic influențate de stampa japoneză, sunt o replică a arabescului muzical; în literatură **simbolismul** lui Verlaine, Rimbaud, Laforgue și Mallarmé, **naturalismul** fraților Gouncourt, **arta decadentă** reprezentată de Huysmans și Machen, sunt contemporane impresionismului pictural și esteticii debussyste.

Stilul compozitorului francez a fost pus sub semnul uneia dintre cele două direcții distincte și de sorginte opusă: **impresionismul**, ca o continuare și ultimă manifestare a **realismului**, sau **simbolismul**, de filiație **romantică**, ce respinge aspectul material al realității, în favoarea explorării semnificațiilor ce se ascund în spatele ei, a sensurilor misterioase, cu nuanțele lor magice și religioase.

Dacă pictura realistă din prima jumătate a secolului XIX încerca a surprinde natura, observând-o cu un ochi obiectiv, cel al omului de știință ce se servea de observație ca instrument de cunoaștere, prezentând realitatea în aspectul ei fotografic, de **maximă constanță**, folosindu-se de formă, de construcția geometrică a tabloului, ca instrument al stabilității și fixității, impresionistii dau naturii o supremă strălucire, reprezentând-o în aspectul ei de **maximă inconstanță**, preocupați fiind de jocurile luminii, așa cum erau ele reflectate în fluiditatea apei, și nu numai, de vibrația culorii, ce devenea pentru ei o manifestare a energiei. Revoluția impresionismului pictural s-a desăvârșit prin trecerea de la **static** (formă) la **dinamic** (culoare).

Prin simbolism, în dublul său aspect literar și pictural, ce apare ca o reacție la sugrumarea sistematică a imaginației, ce a dus la colapsul realismului și a ultimei sale manifestări, impresionismul, arta de după 1880 își schimbă direcția (A. Breton), încetând a mai prezenta **aparența lucrurilor**, în favoarea revelării **spiritului** lor.

La Mallarmé, omul ce amintea "de acele făpturi jumătate regi, jumătate preoți, jumătate reali, jumătate legendari"⁴, apa devine simbol al adâncului ființei umane, a subconștientului, care asemenea apei și luminii este într-o continuă mișcare și devenire. În *Nufărul alb*, ca și în *După-amiaza unui faun*, spiritul eroului "se ridică din apele inconștientului, se lasă furat o clipă de visul unei dorințe, apoi se recufundă" (Charles Mauron).

Prin identitatea de structură a temelor abordate, **apa și lumina** (impresionism), **visul, misterul, sugestia** (simbolism), ce răspund unor însușiri comune - fluiditate, transparență, imponderabil, imaterial -, granița dintre cele două curente poate să devină incertă, ambiguă, de unde și interpretările adesea eronate⁵, ce confundă cele două tendințe.

Câmpul stilistic care circumscrie creația debussystă poate fi caracterizat printr-un număr de **vectori importanți**, pertinentți, în proporții diferențiate, pentru domeniile artistice din perioada la care facem referire, moment în care acestea, cunosc o fertilizare reciprocă, analogii frapante apărând nu numai în alegerea unor teme comune, cât mai ales în tratarea similară a materiei, fie ea picturală, sonoră sau poetică.

*

Referindu-ne la impresionismul pictural, putem vorbi de **supremația culorii**, ce antrenează **estomparea liniei**, ca de un vector definitiv, ce revoluționează pictura, culoarea reușind pentru prima dată în istoria picturii să se elibereze de linie, detronând construcția geometrică a tabloului, **distrugeând un spațiu plastic**, conceput acum ca un câmp de culori, juxtapuse prin tușe divizate, ce încercau a reconstitui lumina (impresionismul se fondează pe experimentul optic).

Dacă în poezia lui Verlaine, ce își făcuse din muzică țelul suprem - *De la musique avant toute chose* - întâlnim efecte ce țin de melodicitate sau eufonie, expresia fiind creată prin curba însăși a frazei, prin melodia sa rolul verbului diminuându-se în favoarea multiplelor adjective, ce sugerau nuanța, aluzia, reprezentarea parțială a lucrurilor, la Mallarmé, influențele muzicale, sunetul-culoare, depășesc apropierea eufonică dintre cuvinte, ce este o condiție implicită, ridicându-se la "Muzică în sensul grecesc... însemnând Idee sau ritm de raporturi". El încearcă să creeze o **poezie-muzică** (Suzanne Bernard) care să împrumute puritatea și imaterialitatea muzicii, și nicidecum folosirea cuvintelor ca simple sonorități.

Importanța culorii la Debussy, culoare-armonie, culoare-nivel dinamic, culoare-timbru, culoare-registru, ar necesita un studiu în sine; ne vom limita însă la creionarea câtorva direcții, ce fac trimitere la impresionism, dar și la simbolism.

În prim plan ne apare ruptura dintre armonie și linia melodică; armonia încetează a mai sublinia relația dintre sunetele liniei melodice, încetează a o mai ortografia și direcționa, ea devine entitate de sine stătătoare, acordurile au valoare monistă, ele devin culori în sine, compozitorul renunțând la armonia funcțională în favoarea unei **gândiri armonice sonoristice** (Jarocinski), relația dintre acorduri devenind asociativă, răspunzând unor necesități de ordin poetic sau pictural.

Compozitorul își alege cu mare grijă constelația de sunete din care urmează să se nască totul, o zonă tonală sau modală, ce își este suficientă sieși, o privește la microscop, găsind în ea bogate valențe ce pot fi fructificate, deschizând drumul pentru ulterioara examinare a unui singur sunet (Scelsi, Ligeti), limitarea inițială la o unitate tonală/modală permițând cele mai mari libertăți discursului muzical, ceea ce va face ulterior și Messiaen.

Ce sunt altceva toate paralelisme prin care Debussy extinde exemplul organumului (acesta nefiind singurul exemplu de întoarcere în trecut) decât culori, nuanțe, în continuă schimbare, ce conduc inevitabil la un statism armonic, ce suspendă noțiunea de consonanță-disonanță, atingând o pasivitate quasi orientală, ce se manifestă în toate aspectele tehnicii muzicale de maturitate, antrenând în mod special particularități de timp muzical.

Dacă preferința pentru acorduri ambigue fără terță, ca și evitarea **gestului cadențial**, elemente ce țin de normă la Debussy, relevă o disponibilitate interioară pentru nuanță, deci pentru culori estompate, realizate în conjuncție cu extinderea plajei dinamice **ppp-p**, pentru prima dată la un compozitor european, la 80% din întreaga creație (Jarocinski), alături de eclecticismul în materie de alegere a scărilor

muzicale (suprapuneri de diatonic-modal-cromatic, sinteze ce conduc la ceea ce Brăiloiu numea limbaj **supratonal**) toate aceste caracteristici determinante de limbaj ar trebui puse în legătură nu numai cu importanța culorii impresioniste, ci și cu dorința de a conserva acel **mister**, pe care muzica îl poate exprima cel mai bine, cu acel **inexprimabil** baudelairean, **care este idealul oricărei arte**.

Nu s-a insistat poate până acum pe un alt aspect al culorii la Debussy, ce constituie excepția de la normă, culoare folosită cu mare economie, în scopul de a crea contrast, și anume acele culori anti-impresioniste, temperamentale, fove, ce fac trimitere directă la Matisse (vezi *Bucuria de a trăi*, ce conține ceea ce avea să devină celebrul *Dans*).

Aceste culori primare, pure, le regăsim în *Preludiile* ce relevă un folclor imaginar, fie el de influență italiană (*Les collines d'Anacapri*), fie de influență spaniolă (*La Puerta del Vino*, *La sérénade interrompue*, *Soirée dans Grenade*, din suita *Estampes* pentru pian, piesă considerată de Manuel de Falla ca fiind cea mai autentică muzică spaniolă, sau *Ibéria*, din *Images* pentru orchestră), fie în cele ce țin de categoria estetică a comicului, ce par a fi compuse de Monsieur Croche și dedicate lui Toulouse-Lautrec (*Minstrel*, *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*).

Dacă în acest punct, al primordialității culorii, creația debussystă se întâlnește cu pictura impresionistă, dar și cu muzica orientală, cu care împarte variația, repetiția și libertatea ritmică quasi improvizatorică, în ceea ce privește estomparea liniei, ce va fi împinsă către ultimele consecințe de Monet, în ale cărui ultime tablouri dispăre definitiv (*Nymphéas*), tabloul devenind culoare în mișcare, fiind o prefigurare a artei abstracte, la Debussy linia nu numai că nu dispăre, ceea ce îl delimitează de impresionism, ci ea este echivalată cu arabescul pur, "divinul arabesc" cum îl numea, făcând referire la Bach, arabesc pe care îl regăsim în epocă în artele vizuale anti-impresioniste: Art Nouveau, tehnica cloisonismului, folosită de Gauguin și grupul de la Pont Aven, la nabiști și în fovism, ca și în simbolismul literar.

Importanța liniei arabesc, în sensul generic acceptat de **linie sinuoasă, fantastică, a unui tablou, dans sau compoziții**, ca principiu derivat din artele non-figurative și extins la celelalte domenii artistice, având valoare universală, ar trebui să clarifice estetica debussystă; poziția lui Debussy față de linia arabesc, ce există în sine și prin sine, în afara oricărei reprezentări plastice, îl apropie de Hanslick, care în *Du beau dans la musique* exprimă o teorie a arabescului ce converge cu percepția lui Debussy.

Exemplele de arabesc în muzica lui Debussy sunt multiple, începând cu *L'Après-midi...*, prin care compozitorul tocmai se îndepărtează de impresionism, continuând cu *Syrinx*, *La Mer*, *L'Isle joyeuse* sau *La Terrasse des audiences sous clair de lune*.

Muzica lui Claude Debussy poate fi definită în ultimă instanță ca artă a liniei, compozitorul francez instaurând o nouă concepție melodică, ce se concentrează pe dezvoltarea organică (vegetal versus arhitectural) a unei aceleiași **tulpini melodice**, născută adesea dintr-o **structură monocelulară**.

Debussy suprapune culorii sugestive și rafinate, linia minuțios organizată, culoarea **impresionistă** fiind condiționată de claritatea liniei-arabesc, compozitorul reușind astfel prin **precis** să circumscrie **imprecisul**.

Desigur, este evidentă înlocuirea conceptului romantic, al liniei melodice de suflu amplu, cu structuri condensate, esențializate, concentrare ce apare și la nivelul întregului, unde grandiosului (grandilocventului) îi iau locul formele fugitive, miniaturale (tendință ce se va amplifica în sec.XX), Debussy renunțând la contrastul de tip masculin-feminin, la discursul de tip teză-antiteză-sinteză, în favoarea explorării UNICULUI și a multiplelor lui variante.

Fragmentarea în planul detaliului, un alt vector comun muzicii, picturii și literaturii, se manifestă prin structurile unicele, ce țin de normă în *Preludiile* pentru pian, de exemplu, și care în pictură se manifestă nu numai în tușa divizată a lui Monet sau cea a lui van Gogh, care vine în schimb cu strălucitoarele culori ale unei Japonii căutate în lumina puternică, meridională, din Arles, dar și la pointiliștii Seurat și Signac, cu care începe drumul de reintegrare a formei.

Aceeași fragmentare, scindarea și dispunerea în șiruri a materialului, o regăsim în poemul mallarméan *O lovitură de zaruri*, "punctul suprem unde s-a aventurat vreodată spiritul uman" (A.Gide), în care influențele muzicale țin de structură, fiind concretizate în **motive principale**, diferențiate prin caracterele diverse ale literelor folosite, Mallarmé atrăgând atenția că avem a face aici cu subdiviziuni prismatice ale Ideii și nu cu trăsături sonore regulate.

O opinie ce se manifestă adesea, din dorința de a echivala disoluția formei, punct nevralgic al impresionismului pictural, cu așa-numitul impresionism muzical, ce ar trebui să fie lipsit și el de formă, abordare pe care o susține și Michel Fleury, considerând muzica lui Debussy non-analizabilă (*Une musique peu réductible à l'analyse*)⁶, se datorează credem încercării de a aplica acestei muzici conceptele standard, specifice muzicii tonale, ce operează în acest caz doar marginal, termenii obișnuiți ca frază, perioadă, încetând a mai fi relevanți, într-un limbaj în care caracteristicile definitorii ale acestora lipsesc sau sunt incomplete.

Dacă la nivelul detaliului, după cum s-a arătat, percepem o disipare generată de scurttimea structurilor, la nivel intermediar și în planul mare al lucrărilor apare o coerență ce asigură omogenitatea elementelor dispartate, în forme ce apar ca evoluții, adaptări, reevaluări, elasticizări ale formelor clasice.

Ideea muzicii non-analizabile a fost demontată de muzicologia americană, în lucrări de referință ca *The Music of Claude Debussy* de Richard S.Parks (Yale,1989), în care, folosind teoria seturilor (Allen Forte) și elemente de analiză neo-schenkeriene, autorul propune un tip de analiză cinetică, axată pe schimbările ce apar la nivelul tuturor parametrilor muzicali, formele cinetice evocând o concepție a formei în mișcare, opusă celei spațiale, a formelor morfologice, mișcarea devenind potențială forță organizatoare în stilul de maturitate debussyst.

O altă lucrare de mare valoare, ce demonstrează grija extremă a compozitorului francez pentru formă și proporții, este *Debussy in Proportion* de Roy Howat (Cambridge, 1983), în care autorul analizează folosirea cu o precizie uimitoare a Secțiunii de Aur și a seriei lui Fibonacci și Lucas (**amănunt** ce a reușit să-și păstreze anonimatul aproape un secol), atât în planul formal, cât și în cel al dinamicii și armoniei, cu aceasta ideea unei muzici informale, superficiale, impresioniste devenind superfluă.

Debussy, ca și simbolistii în literatură și poezie (vezi versul liber), este adeptul **asimetriei**. El renunță la tiparele de sorginte poetică (frază de 4+4) în favoarea celor ce țin de genul poemului în proză. Criteriul de **regularitate**, de simetrie, este înlocuit cu cel de **corespondență**, ceea ce conduce la eliberarea gândurilor, fie ele muzicale sau poetice, și la perceperea acestora ca imprevizibile.

Aceeași aplecare către asimetric apare în structurile ritmice, compozitorul înlocuind concepția platoniciană, și ea de filiație poetică, de **ordonare a mișcării**, cu **mișcarea ordonată**, accentul deplasându-se de pe ordonare pe mișcare, ca indice al vieții.

Preocuparea artiștilor vremii pentru **căutarea plăcerilor rafinate**, a celui **plaisir**, ce ține de culoare, sunet sau sonoritatea limbajului poetic, în sine, **nu este doar un hedonism diletant**⁷ (Howat), cum adesea s-a presupus, ci avea o bază științifică, ce poate fi regăsită în scrierile matematicianului Charles Henry, ale cărui teorii au stat la baza neo-impresionismului lui Seurat și Signac, teorii ce au influențat și critica de artă a lui Jules Laforgue, binecunoscută lui Debussy.

Henry, figură familiară în mediul simbolistilor, a fost preocupat să demonstreze posibile relații numerice ce ar putea sta la baza senzațiilor **armonice** sau **inarmone** ale combinațiilor de culori, sau ar putea fi relaționate cu formele și unghiurile **concordante** sau **discordante** dintr-un desen.

În scrierile sale apare un interes special pentru relațiile numerice inerente melodiei, armoniei și ritmului, ca și referiri la Secțiunea de Aur și la prezența spiralei în natură, spirală logaritmică a cărei existență în lucrările lui Debussy (ca și în *Valul* lui Hokusai, ce nu întâmplător a fost reprodus la cererea lui Debussy pe coperta primei ediții a tripticului *La Mer*) a fost demonstrată de Roy Howat.

Interesul compozitorului francez pentru număr și proporție, cabală, numerologie, filosofie hermetică, implicând teorii magice ale Egiptului antic⁸, era împărtășit de întregul grup al simbolistilor, pictori sau literați, ocultismul fiind după Mallarmé "comentariul semnelor pure, cărora le dă ascultare literatura, proiecția imediată a spiritului"⁹.

El este menționat explicit de Debussy atunci când, susținând muzica lui Rameau, reamintește de teoria pitagoreică a muzicii, conform căreia aceasta ar trebui redusă la o combinație de numere ("ea este aritmetica sunetului, la fel cum optica este geometria luminii"), dar și în celebra frază "Muzica este o matematică misterioasă, în care elementele participă la infinit", apărută într-un articol scris în 1903 pentru revista "Musica", care capătă în acest context nu numai un sens metaforic.

Stricta disciplină ce caracterizează creația de maturitate este compatibilă cu gustul pentru libertate, esențial și definitoriu pentru Debussy, concretizându-se în echilibrul stabilit între **formă și senzație**.¹⁰

În cercul simbolist în care Debussy s-a dezvoltat în anii formativi, dualitatea dintre instinct/inspirație și știință/tehnici conștientizate era gândită ca o ordine ascunsă, specifică tuturor artelor, ordine ce nu trebuia să transpară în evidente tehnici de suprafață, ce ar fi condus la formule rigide.

În biblia simoliștilor *The philosophy of composition* de E.A. Poe, a cărui influență asupra lui Debussy a fost mult comentată, regăsim legătura dintre libertatea expresiei și strictețea formală, ca și catalogarea lanțului de decizii calculate la rece, ce acoperă toate aspectele unei compoziții, care chiar dacă se manifestă printr-o "arhitectură spontană și magică, nu implică lipsa unor puternice calcule și subtile... care, ele însele, se fac dinadins misterioase" (Mallarmé).

Dacă simoliștii erau interesați de conotațiile cabalistice ale numărului în sine, din punct de vedere practic, pentru folosirea numărului în structurarea și echilibrarea formei, în ceea ce privește pictura, Jules Laforgue a sesizat cel mai bine în epocă, în celebrul său text, *L'Origine physiologique de l'Impressionnisme*, problematica perceptivistă, anti-intelectuală, a curentului, ce substituia desenului-contur vibrațiile colorate, instituind primatul senzației, acea senzație pură, manifestată **in statu nascendi**, înainte de a fi pusă în legătură cu orice proces intelectual.

Impresionismul pictural voia să impună un mit al **ochiului inocent**, o mistică a senzației vizuale, ce capătă o autonomie efectivă, suspendând intervenția mecanismelor cognitive și perceptive, fiind o încercare de pictare a senzației, de accedea la **realitatea pointilistă**.

Această iluzie, ce a fost cultivată în mediul impresionist, este combătută astăzi de psihologia modernă, ce consideră că procesele cognitive constituie ingredientele fundamentale ale percepției însăși, încercându-se abandonarea mitului perceptivist, racordat curentului anti-intelectualist, pe care s-a construit interpretarea acestei picturi.

Jacques Ninio¹¹, arătând că totuși realitatea se compune din tușe de culoare juxtapuse și nu din linii, subliniază că prima acțiune a percepției este de a transforma realitatea pointilistă într-un desen, unde obiectele sunt delimitate prin contururile lor.

Pe aceeași capacitate a percepției de a ordona în linii și forme o realitate pointilistă, fie ea vizuală sau sonoră, se bazează și François Gervaise, când susține că principiul liniei nu domină la Debussy numai conturul cu grijă cizelat al melodiei-arabesc, ci este și rațiunea funciară ce prezidează înlănțuirea acordică, fiind în asentimentul compozitorului, ce sublinia că **muzica sa nu încearcă a fi altceva decât melodie**, înțelegând intuitiv, probabil, că urechea organizează în linii succesive de acorduri-culoare, percepând veritabile melodii de acorduri (vezi *La Cathédrale engloutie*, *Nuages* și altele), toate înlănțuirile fiind subordonate

curbelor liniilor, realizate cu precizie prin mersul linear, vocea superioară a blocurilor acordice devenind melodie.

Noțiunea de linie era prețuită și de către simbolisti, pentru care aceasta semnifica, prin continuitatea ei, ideea de infinit; nu putem să nu facem legătura cu dorința lui Debussy de a ajunge la o "muzică construită pe un singur motiv continuu, pe care nimic nu-l întrerupe și care nu revine niciodată la el însuși. Atunci va exista o dezvoltare logică, firească, deductivă..."¹²

*

Sugestia preferată descrierii este un vector al câmpului stilistic la care facem referire, comun simbolismului, literar și pictural, ca și stilisticii debussyste, dar și filosofiei bergsoniene, ce susținea primatul sugestiei, considerată a fi mai puternică decât realitatea.

"A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea unui poem... a-l sugera, iată visul" - susținea Mallarmé, la ale cărui *mardis*, Debussy, ce subscrie la estetica simbolistă, a fost unul dintre primii obișnuți.

Sugestia este realizată în planul limbajului muzical prin **ambiguitate**¹³, ce apare ca rezultat al **uniformității** create de folosirea intervalelor echidistante, ce apar în gama prin tonuri, sau scările cromatice, în acordurile construite prin suprapuneri de intervale egale și în identitatea seriilor de acorduri paralele, ce pot rezulta și din suprapuneri de intervale inegale, însoțite sau nu, în plan ritmic, de uniformitatea ostinatourilor, ce țin de normă în creația debussystă, ca și de păstrarea unei plaje dinamice reduse.

Aceeași ambiguitate se realizează și prin suprapuneri de tonal-modal, diatonic-cromatic, prin folosirea unor subseturi tonale sau modale (vezi folosirea în preludiul *Voiles* a hexatonicului anhemitonic, căruia i se suprapune o temă construită pe subsetul său pentatonic) ce dau naștere unor structuri melodice bi, tri, tetra sau pentatonice, ce evidențiază aplecarea lui Debussy către **stilizat**.

Finalurile de motiv, sau cele ale unor structuri aparținătoare nivelului de segmentare intermediar, ori chiar sfârșitul pieselor, lipsite adesea de **finalis**, sunt realizate prin acorduri de septimă, sau acordul de undecimă mărită, acordul rezonanței naturale, generând o stare de suspans, de lucru spus pe jumătate, lăsând parcă ascultătorului libertatea de a continua, de a-și folosi imaginația pentru a întregi ideea, după modelul stampelor japoneze.

O altă modalitate de a realiza ambiguitatea, de a sugera modalul păstrându-se în limitele tonalului, este evitarea sensibilei, a relației VII-VIII (doar lidianul are sensibilă), sau folosirea subdominantei, care deține o poziție crucială, înlocuind adesea relația clară, determinată, puternică V-I, cu cea slabă, mai indecisă, cu aspect superficial modal, cadența plagală.

Debussy, ce realizează o revoluție opusă celei beethoveniene, contrapunere măreției și dramatismului discreția, ce sugerează sentimentul; formelor grandioase,

monumentale, le răspund cele miniaturale, fugitive, vegetale; declamației - șoapta, arhitecturalului - fluidul, culorii decise - nuanța și sugestia.

Dacă Beethoven impune decuparea dinamică **f-p**, Debussy opune sunetul abia perceptibil tăcerii, din care se naște și în care se dizolvă, la el vibrația sunetelor în **ppp** și **piu ppp**, **morendo**, **aussi pp que possible**, se topește în vibrația aerului: *laissez vibrer*, întâlnim de multe ori în finalul *Preludiilor* (19 din cele 24 terminându-se în **pp-ppp**); acestea sunt **nuanțele ce nu pot fi numite**, după cum scria compozitorul făcând referire la muzica de gamelan, în articolul "Du Gout" (1913).

Compozitorul realizează poate intuitiv, poate conștientizat, ceea ce în secolul XX va fi schimbarea de paradigmă tăcere/sunet, în care tăcerea și sunetul capătă drepturi cel puțin egale.

Prin cercetări tenace, Debussy a îmbogățit materia sonoră și diapazonul calităților timbrale, a extins capacitatea noastră obișnuită de percepție până la sesizarea nuanțelor ireale, neexprimate până la el în muzica occidentală.

Căutarea nuanței subtile l-a condus la cultivarea unei sensibilități extreme a simțurilor, cerând și din partea interpretului o deosebită acuitate auditivă și finețe tactilă, o precizie în realizarea detaliilor și a diferențierii planurilor sonore, ce poate fi amenințată de constanta învăluire a sunetului, făcută în numele unui fals și prost înțeles impresionism; muzica sa se naște la frontiera dintre liniște și sunet (o amintire, poate, a muzicii pentru gamelan?), se apropie discret, conturează un motiv ce eventual încorporează un sentiment, pentru a se topi apoi în aceeași liniște, care este mijlocul suprem de comunicare între ființele ce împart suficiente afinități; nu întâmplător *Preludiile* au fost compuse pentru a fi cântate **entre quatre-yeux**.

Importanța tăcerii, ce capătă o dimensiune mistică, este o componentă și a esteticii mallarméene: "...semnificativa tăcere pe care nu-i mai puțin frumos să o compui decât versurile", scrie poetul într-un articol dedicat lui Poe, tăcere resimțită și în raportul căutat dintre pagina albă și cuvântul scris.

Pentru poet, **fisurarea tăcerii** înseamnă spargerea unității primordiale, unitate reflectată în tăcerea care precede și transcende orice creație posibilă, arată Charles Mauron în eseul *Mallarmé et le Tao*.

Uniformitatea dinamică, ce scapă unei de-dinamizări a muzicii, lipsa unei diversități dinamice fiind contracarată printr-o extrem de bogată paletă a modalităților de atac, conduce la **suspendarea timpului** muzical, o nouă concepție influențată de filosofia orientală, evidențiată și prin statismul pedalelor armonice și al ostinatourilor, ce determină un **timp circular**, ce se închide în sine (similar celui specific muzicii de gamelan, aceasta fiind o altă influență importantă, poate chiar determinantă în stilul debussyst de maturitate), timp ce coexistă cu cel linear.

Statismul marchează și poezia simbolistă, fiind rezultatul unei stări meditative, de comuniune cu Universul, în timp ce în literatură se renunță la unitatea de timp, spațiu și acțiune, apare timpul fragmentat, timpul psihologic;

Proust percepe timpul în continuă schimbare, pierdut și regăsit prin memorie, iar Mallarmé încearcă anularea timpului, prin echivalența dintre trecut și viitor: "Eram ora, care trebuie să mă facă pur" - scrie el în *Miezul nopții*.

O nouă concepție a timpului apare și la Bergson, ce propune "une continuité mouvante... où tout change et demeure à la fois", dar și la omul de știință Ernst Mach, ce suspectează ideea timpului și spațiului absolut, fiind adeptul relativismului, teoriile lui influențându-l mai târziu pe Einstein.

O altă coordonată ce îi delimitează pe simbolişti, dar și pe Debussy, de impresionişti, este deschiderea către **fantastic, legendar, mister și lumi exotice**, ce apare ca un avatar al romantismului.

Dacă observăm cu atenție temele *Preludiilor* pentru pian, putem vedea că ele aparțin în mare măsură romantismului, diferența fiind evident de tratare, Debussy venind cu un limbaj unic, modern, dar și cu o percepție nouă a naturii, percepție prin care se detașează atât de romantism, cât și, în mare măsură, de impresionism, care își face din **reîntoarcerea la natură** linia directoare a esteticii sale.

*

Dacă la romantici natura este strâns legată de Eros, compozitorul romantic proiectând asupra naturii sufletul său contorsionat, melancolia sa bolnăvicioasă, drama sufletului său care îl împiedică în ultimă instanță să ajungă la esența naturii, Debussy se ridică la o percepere spiritualizată a naturii; el știe să-și facă sufletul să tacă în fața acesteia, să pășească cu smerenie în natură, care pentru el, ca și pentru Mallarmé, este un templu dominat de marele zeu Pan.

În modul său de a percepe natura, Debussy este un animist: natura este sacralizată prin zeitățile ce se ascund în spatele ei; compozitorul se contopește cu natura până la identificare, se dizolvă, se pierde în ea, își face din ea o religie, iar sensul muzicii sale, scopul ei suprem era, pentru acest muzician numit adesea neo-panteist (Ansermet, Koechlin, Lockspeiser), acela de a ne ajuta **să ne identificăm total și cât mai intim cu tot ceea ce există**.

Această percepție orientală a naturii are consecințe determinante la nivelul limbajului muzical, caracterizat prin **fluiditatea și libertatea aparentă a formei**, prin **subtila transformare a sonorităților evanescente**, a acordurilor – culoare, al căror statism se opune jocului tensiune-relaxare, specific sistolei-diaștolei dintr-un tip de artă antropocentristă, dar și printr-o uriașă simplificare, ce aduce cu sine **îmbogățirea prin purificare** (Berger), simplificare ce este un demers paralel cu cel al lui Mallarmé, al cărui scop declarat era de a purifica poezia.

Natura percepută de Debussy este plină de fauni, sirene, elfi, zâne, și să nu uităm că *L'Après-midi...* - lucrarea ce deschide porțile modernismului -, ca și *Syrinx*, este un omagiu adus zeului Pan, ambele lucrări făcând trimitere la estetica simbolistă. Ceea ce interesează nu este reprezentarea mai mult sau mai puțin exactă a ei, ci corespondențele misterioase dintre NATURĂ și IMAGINAȚIE:

muzica materializează sonor acele intime și inefabile rezonanțe ce se țin între suflet și natură. Realul, concretul, în tradiția ocultistă, asumată de simbolisti, este locul unde se încarnează simbolurile; el este legătura dintre **simbol, Eu și Spiritul Universal**.

Astfel, poezia simbolistă, ca și muzica debussystă, caută în aparențele mobile ale realității **altceva**; ea nu este lipsită de senzații, ci le conține, dar le transpune imediat într-un sens spiritual ce le este mereu atașat. Nici o armonie la Debussy nu este impresionistă sau simbolistă în sine, fără spiritul ce îi dă sens.

Preludiile pentru pian, o vastă simfonie pianistică a naturii, înlănțuite într-o logică ce aparține imaginației, relevă, ca centru al actului de creație, mai puțin o natură reală, exterioară, cât o altă lume, ce te atrage într-un univers de forme ireale, imaginare.

Titlurile, sugestii ce lasă ascultătorului libertatea unor multitudini de conotații posibile, oferindu-i dreptul la partea sa de vis, sunt gândite în tradiție simbolistă: "Titlurile se justifică doar prin natura vagă, indeterminată, sugerând un dublu sens", susține Odillon Redon, pictor, arhitect și talentat muzician, prieten al lui Debussy.

Încercând a stabili o **corespondență** între spiritul debussyst și universul poetic generat, am adoptat abordarea filosofului francez Gaston Bachelard, ce propune o diferențiere a tipurilor de imaginație materială prin **elementele** filosofilor tradiționale și ale cosmogoniilor antice - **apă, aer, foc, pământ** -, ce împrumută propria lor regulă poetică ce le adaptează.

Astfel, așa cum Monet este un pictor al apei și al luminii, între stilistica debussystă și elementul **apă** există multiple echivalențe.

Tendența spre dizolvare, datorată fluidității, dar și omogenitatea ce dă coeziune și coagulare, sunt trăsături specifice apei, formă substanțială a manifestării, origine a vieții, dar și a muzicii debussyste, ce scapă dizolvării și informului prin omogenitate și prin capacitatea conținutului de a structura forma; poetica apei aduce cu sine o nouă sintaxă, o legătură continuă între imagini, o fluiditate ce integrează elemente disparate, dând coerență discontinuuului.

Apa o regăsim în dubla sa ipostază de **apă stagnantă**, profundă, generatoare de moarte (*La Cathédrale engloutie*) și **apă dinamică**, pură, limpede, generatoare de viață (*L'isle joyeuse, Jet d'eau*), atributele apei fiind pertinente atât pentru stilistica, cât și pentru psihologia debussystă, relevând componenta yin, latura intuitivă, feminină a compozitorului.

Profunzimea apelor adânci, **apă pasivă**, ce poate fi asimilată psihismului de adâncime, este o trăsătură recurentă a limbajului debussyst, sugerată adesea și prin pedale de cvinte goale ce apar în registrul grav (*Pelléas..., Pagodes, La Cathédrale engloutie*), dar și prin ostinatouri circulare, asociate mișcării în loc a apei mării, mișcare fără sfârșit, ce cunoaște o agitație permanentă, limitată de niște contururi relativ fixe.

O altă ipostază a apei este **apa cerească**, coborâtoare, ploaia, surprinsă în esența ei în *Jardin sous la pluie*, din suita *Estampes*, și care ne duce cu gândul la reprezentarea ploii din stampele japoneze.

Imaginația creatoare a artistului preferă să păstreze varietatea universului, jucându-se cu elemente combinate: **aerul** este elementul următor preferat. El este elementul invizibil, simbol al vieții nevăzute, al impalpabilului, este mediul sonorului, al diafanului, al mobilului, dar și al luminii, parfumului și zborului; fiind perceput sonor și tactil ca vânt, el este suflul naturii, corespondentul suflului uman și al celui muzical.

Debussy este un maestru în sesizarea corespondențelor dintre aer, vânt și sunetul imponderabil, diafan, la limita audibilului, atingând unul dintre cele mai profunde instincte ale vieții, **instinctul imponderabilității**.

Și aerul este perceput în dubla sa ipostază: vântul imperceptibil de primăvară, încărcat de miresme (preludiul *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*), dar și vijelia distrugătoare (*Ce qu' a vu le Vent d' Ouest, Dialogue du vent et de la mer*), aceștia fiind cei doi poli, alături de apa stagnantă—apa dinamică, prin care Debussy a lărgit câmpul posibilităților dintre **static și dinamic**, dintre **imobilism și mișcare perpetuă**.

Materie nondimensională, **aerul** are ca epitet cel mai apropiat cuvântul **liber**, în timp ce **apa** îl are pe cel **fluid**: două atribute semnificative pentru stilistica debussystă.

Din nuntirea celor două elemente se naște **ceața** (preludiul *Brouillard*), simbol al nedeterminării, formă materială de exprimare a misterului.

Putem conchide astfel că imaginația compozitorului cunoaște două tendințe, ce le asociem celor două elemente - **apa și aerul: căderea, coborârea, profunzimea**, la un pol, și **ascensiunea, imponderabilul, eliberarea**, la celălalt pol, tendințe ce compun **verticala imaginației debussyste**.

Ceea ce au comun cele două elemente este **mișcarea**, cu cei doi poli **stagnare și mișcare perpetuă**, ce devin la compozitorul francez generatorul dinamic al întregii forme, înlocuind acele formule arhitectonice înghețate, ce defineau până la el forma, cu activitatea omniprezentă, formativă a mișcării, care se confundă cu forma.

Încercând realizarea corespondențelor dintre aceste elemente și sunet, Debussy încarcă opera sa cu valențe estetice ce sugerează **imponderabilul, imaterialul, irealul, indefinitul, misteriosul și visătorul**, atrăgându-ne într-o dublă călătorie imaginară, abisală și ascensională, și realizând ceea ce Wilhelm Berger numea **noul clasicism crepuscular romantic, de ținută modernă**.

*

A cataloga creația debussystă ca fiind impresionistă sau simbolistă ni se pare a reduce, a restrânge pe nedrept, a nu recunoaște valențele acesteia, în complexitatea lor.

Opoziția celor două curente, ca și echivalarea lor, o considerăm deopotrivă neproductivă, eroarea fiind generată de ceea ce Rudolf Steiner numea **înțelegerea greșită a materiei**, căci "oricărei realități materiale din Univers îi corespunde ceva spiritual și orice realitate spirituală din Univers primește la un moment dat expresie în lumea materială."¹⁴

Impresionismul și Simbolismul ne apar ca două fațete complementare ale aceleiași realități, primul surprinzând aparențele materiale ale lumii, al doilea vizând esența ei spirituală; "les spirituels et les naturels se correspondent", susținea Swedenborg, a cărui doctrină animistă o regăsim atât în doctrina romantică a fuzionării sufletului individual cu cel Universal, cât și în creația lui Baudelaire și a simbolistilor, în tema **corespondențelor**.¹⁵

Această "coincidență parțială"¹⁶ a subiectului cu obiectul, a sufletului cu materia, preluată din tradițiile esoterice revigorate la aceea vreme, era binecunoscută artiștilor simbolști, ce credeau în stabilirea de noi legături, sau restabilirea celor vechi, între artă, știință și religie .

Continuitatea preocupărilor esoterice ale compozitorului francez a fost greu de reperat, dată fiind discreția sa funciară, cea mai documentată abordare aparținând lui Roy Howat, care menționează descoperirea unui dosar secret în care Debussy apare până la sfârșitul vieții ca Grand Master al înaltului secret Rosicrucian "Prieuré de Sion"¹⁷, ca și implicarea lui în activități esoterice, ce includeau egiptologia esoterică, după 1900.

Interesul rosicrucienilor în renașterea artelor, văzute ca o imagine a Cosmosului, ca și considerarea muzicii ca o știință esoterică (unii muzicologi percep limbajul muzical debussyst ca esoteric¹⁸), sunt frecvent menționate de Frances Yates¹⁹.

Așadar, considerăm, fără a ne face iluzia de a putea schimba percepții puternic înrădăcinate, că Debussy, surprinde în dubla lor ipostază realitățile, "ceea ce imbecilii numesc impresionism", a căror aparență materială se poate citi în **semnele iconice** ce apar adesea (forma de val fiind recurentă - vezi *Reflets dans l'eau, L'isle joyeuse, La Cathédrale engloutie, La Mer*), dar și **esența spirituală**, prin preocuparea constantă pentru ceea ce se ascunde în spatele realității, pentru inefabil, inexprimabil, pentru viața ascunsă a naturii, făcând o sinteză între anumite elemente ale **esteticii impresioniste**, și aici ne referim la **importanța culorii** (care însă trebuie pusă în legătură și cu influențele muzicii orientale și extrem-orientale (se știe acum că Debussy îl frecventa pe muzicianul sufit Inayat Khan, iar importanța mistică a sunetului în gândirea muzicală sufită, ca și în muzica de gamelan, ar necesita o abordare separată) și **estetica simbolistă**, a cărei preocupare pentru **o știință încifrată discret** apare și în muzică, la fel ca și în poezie; căci, după cum spunea Mallarmé, față de care, în ultimă instanță, Debussy s-a simțit mai aproape decât de Monet, "orice este sacru și dorește a rămâne sacru se învâluie în mister".

NOTE

¹ Austin, W. - *Music in the Twentieth Century: From Debussy through Stravinsky*, W.W.Norton, 1966, p.24

² Schaeffner, A. - *Debussy et ses rapports avec la peinture*, în *Debussy et l'évolution de la musique au XX siècle, Actes du colloque du Centenaire 1962*, Editions du C.N.R.S, 1965, p.162

³ Schaeffner, A. - *Les goûts en peinture de Debussy, Variations sur la Musique*, Fayard, 1998, p.347

⁴ Valéry, P. - citat în Mallarmé, *Divagații, Igitur, O lovitură de zaruri*, Atlas, 1997, p.335

⁵ Michel Fleury, în *L'Impressionnisme et la musique*, Fayard, 1996; o carte ce ar fi trebuit să aducă clarificări unui stil controversat, după un secol de la apariția acestuia, pune impresionismul și simbolismul sub umbrela unei "estetici a visului și depărtărilor", forțând găsirea unor similitudini, prin identificarea reprezentărilor cețoase, neclare, cu visul din poezia simbolistă.

⁶ Idem, p.84

⁷ Howat, R. - *Debussy in proportion, A musical analysis*, Cambridge University Press, 1983, p.164

⁸ Idem, p.167

⁹ Idem, p.168; scrisoare trimisă de Mallarmé în 1890 poetului și esoteristului Victor-Emile Michelet, căruia îi mulțumea pentru studiul său *De l'ésoférisme dans l'art*.

¹⁰ Într-o scrisoare către Georges Jean-Aubry, din 1908, Debussy îi reproșează lui Ricardo Vines, în legătură cu interpretarea celei de a doua serii *Images* pentru pian, că nu simte clar încă arhitectura, și, în ciuda virtuozității, distorsionează expresia; *Cahiers Debussy*, 1, 1977, p.45

¹¹ Ninio, J. - *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, 1996, p.117

¹² Fontaines, A. - *Mes souvenirs du Symbolisme*, Paris, 1928, p.104

¹³ Meyer, L.B. - *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, 1956

¹⁴ Steiner, R. - *Poarta inițierii, un misteriu rozicrucian*, Ed.Univers enciclopedic, București, 2000, p.7

¹⁵ *Larousse encyclopedia of Modern Art*, London, 1961, p.152

¹⁶ Bergson, H. - *Matiere et Memoire*, Paris, 1896, p.67

¹⁷ Howat, R. - *Debussy in proportion*, p.170

¹⁸ Ibid, p.174

¹⁹ Yates, A.F. - *Iluminismul Rozicrucian*, Editura Humanitas, 1998