

Gabriel Bulancea

The Department for the Formation of Didactic Personnel
University „Dunărea de Jos”
Romania

GÂNDIREA LUI CLAUDE DEBUSSY ȘI FILOSOFIA INTUIȚIEI

Abstract

Claude Debussy's Thought and the Philosophy of Intuition

Bergson's perspective seems to surmount the inaccessible heights of the time when he lived, bringing his tremendous contribution to the artistic tendencies. Nobody knows whether Debussy had ever read Bergson (his essay was to be published in 1889, when the musical impressionism had not emerged yet and none of Debussy's publications had ever been printed). Nevertheless it is a well-known fact the Debussy was interested in philosophy, literature, theatre, symbolic or impressionistic art. All these would exert upon him a considerable influence whose experience seemed to be influenced by the thinking of the great philosopher. Debussy expresses in a common language which lacks the pretensions of the philosophic depth, his time's dominant tendency, marked by the aversion against the evil spirit of reason, the romantic panaesthetism, the religiousness for nature, the abandoning of traditional aesthetics.

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 încărca 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*, *Gil Blas*, *S.I.M.*, 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 stătut, Wagner, mare anteprenor de simboluri, iubea muzica (Franz Liszt) excluzând orice sentiment, perfecțiunea gătită cu mănuși albe 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.

1. 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.

Valul înnoirilor marcase deja celelalte domenii ale poeziei și picturii, care își avea ca punct de plecare 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.

După 1870 o profundă mutație avea

loc 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 permanență prefacere. Viața sufletului surprins în plenitudinea diversităților de manifestare, în care arta are rolul de a reda *infinutul 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.

În Germania, Dilthey va face distincția dintre cunoașterea dată de rațiune, prin 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: artă 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.”¹ 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.”² Particularitățile limbajului poetic și pictural, în special al lui Verlaine și Monet, sporesc efectul muzical al artei. Semnificația cuvântului este absorbită de 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 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.”³

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.”⁴ 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”⁵ 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 copie realitatea. Interesant este faptul că amintește numele a doi pictori, lucru aproape singular în opera lui, 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 copie viziunile care iau naștere la contactul dintre el și 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 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.”⁶

Este adevărat că anterioritatea cronologică a impresionismului nu poate constitui dovada descinderii bergsonismului din arta impresionistă, însă ceea ce le

¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, *Zări...*, p. 125.

² *ibidem*, p. 127.

³ Mihai Nistor, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998, p. 155.

⁴ Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, 1939, p. 109.

⁵ Henri Bergson, *Teoria râsului*, trad. Silviu Lupașcu, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 111.

⁶ Henri Bergson, *Introducere în metafizică*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1998, p. 124.

apropie indubitabil este rolul central pe care-l joacă intuiția în cadrul celor două domenii. Aici ea este înțeleasă ca mijloc de cunoaștere cvasireflexă 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 în 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 înnăscute, exprimate în cultura popoarelor și a căror totalitate definește inconștientul colectiv.”⁷

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 aceluiași spirit cultural al sfârșitului de secol XIX.

2. AFINITĂȚI ÎNTRE BERGSONISM ȘI DEBUSSY 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 aceluiași 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 *Cercul*, 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-Amiază 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

⁷ C.D.Georgescu, *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în „Studii de muzicologie”, vol. XVII, București, 1983.

ordinea cronologică. Această aparentă contradicție își găsește rezolvare în ideea pe care Lucian Blaga o amintește atunci când constată că bergsonianismul *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 dezvoltă după multiple audiții 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* 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 neconștient să ieși din zălele 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.”⁸

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 de stabilitate. De aceea, ea devine un simbol al pasionalului, al emoțiilor descătușate care-și găsesc repaus în matca raționalului. Compararea 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

⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, *Zări...*, p. 131. (toate textele între ghilimele aparțin aceleiași note de subsol)

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 rigorigiste, 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 timp de azi: *vrere*.”⁹

3. SPECIFICUL GÂNDIRII LUI DEBUSSY ȘI CORELAȚIILE LUI CU FILOSOFIA BERGSONIANĂ...ȘI NU

⁹ ibidem, p. 132.

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 înfinitate 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.”¹⁰

3.1. 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 recunoscut și în câmpul experiențelor

¹⁰ Lucian Stanciu, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în „Studii de istorie a filozofiei universale”, vol.IV, Ed. Academiei, București, 1974, p. 86.

artistice impresioniste. Artă 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.

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. Artă 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.”¹¹ Artă 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 artă, 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?”¹² 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 artă. Pentru Bergson, „fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, artă 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 în artă. (...) realismul este prezent în operă atunci când idealismul se află în suflet, și că numai prin forța idealismului restabilim contactul cu realitatea.”¹³

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. Zămisirea 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”¹⁴, ci în interiorul ei se desfășoară libertatea sentimentelor aflate în plenitudinea manifestărilor sale. Sentimentele în forma lor evanescentă, văzute ca pâlării ale unui fond lăuntric

¹² Henri Bergson, *op. cit.*, *Introducere...*, p. 123.

¹³ Henri Bergson, *op.cit.*, *Teoria...*, p. 109.

¹⁴ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică romantică - modernă 1890-1930*, vol. III, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 187.

¹¹ Alexandru Husar, *op. cit.*, *Izvoarele...*, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 138.

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”¹⁵ 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”¹⁶. În concepția lui scopul artei nu constă în a risipi sau stârni sentimentului, 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.”¹⁷ 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”¹⁸, fluxul interior fiind văzut ca o permanentă prefacere ce fundamentează orice experiență autentică muzicală. Acest lucru este exprimat 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”¹⁹. În procesul de contemplare estetică, pentru a naște *sensul originar* 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”²⁰. 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 smulsă 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 infinitate 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.”²¹

3.2. TIMPUL MUZICAL ȘI DURATA PURĂ

Fluiditatea substanței sonore debussyste, înțelegând prin aceasta efectele de continuitate sau de ambiguitate a

¹⁵ Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 10.

¹⁶ ibidem, p. 8.

¹⁷ Valentin Timaru, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p. 86.

¹⁸ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 7.

¹⁹ Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992, p. 49.

²⁰ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.

²¹ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu...*, p. 29.

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 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 însiruie 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

Vasilie 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.”²²

Interesantă este afirmația lui Adrian Iorgulescu care, parafrazăndu-l pe Bergson, constată că întreaga muzică (și nu numai cea a lui Debussy, am adăuga noi) „ființează obiectiv într-un *timp-durată*, care la nivelul apercetiv se transformă în *timp-spațiu*.”²³

3.3. 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. 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”²⁴, un perpetuu fluctuant care centerază 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

²² Laura Vasilie, *op. cit.*, *Articularea și dramaturgia...*, p. 125.

²³ Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical – materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988, p. 271.

²⁴ *ibidem*, p. 54.

realizarea unui efect calitativ global.

Culoarea armonică devine personaj central în cadrul dramaturgiei abstracte a sonorului întrucât „în muzică a cânta înseamnă a picta”²⁵. 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.”²⁶ Prin aceasta Debussy se aliniază concepției impresioniste a pictorilor ce vizau surprinderea și redarea instantaneului, a realității în aspectele ei fugitive și discontinuie. 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 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”²⁷ 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.”²⁸

3.4. 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.”²⁹ 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

²⁷ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 10.

²⁸ 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.

²⁹ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 177.

²⁵ apud Romeo Alexandrescu, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 164.

²⁶ Antoine Goléa și Marc Vignal, *op. cit.*, *Dicționar ...*, p. 137.

muzicalitate dată de fluiditatea sentimentelor care decurg spontan dintr-unul într-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 originală 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 semne care, tocmai prin faptul că tănuiesc 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 îndrăgît 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 – corespund construcției muzicale. Așadar, nu este decât un pas, repede făcut, pentru a afirma *non-semanticitatea* muzicii.”³⁰

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.”³¹ Ea are capacitatea de a realiza o ființă afectivă nouă, de a construi sentimente noi, de a ne determina să participăm plener 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.”³² Această posibilitate decurge din însăși modalitatea prin care muzica exprimă sentimentele, dezgolate 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 indescriptibile. 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 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 amane 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 intuește acest raport când afirmă că „muzica începe acolo unde cuvântul este neputincios, muzica există pentru a exprima inexprimabilul; aș vrea ca ea să pară a ieși

³⁰ Gilbert Durand, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 73

³¹ apud Mihai Nistor, *op. cit., Intuiția estetică...*, p. 96.

³² Mihai Nistor, *op. cit., Intuiția estetică...*, p. 117.

din neguri și, din când în când să se reîntoarcă în neguri, să fie totdeauna discretă.”³³

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.”³⁴

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 leit-motive), fără de care cântecul verlainian (lui Debussy) s-ar reduce într-adevăr la niște romane 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 – pânze întinse și unde care îndulcesc strigătul, vocea, printr-o distanță protectoare...”³⁵

3.5. 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.”³⁶ 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”³⁷, 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

³³ apud Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997, p. 30.

³⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 107.

³⁵ apud Ovidiu Crohmălniceanu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 120.

³⁶ apud Mihai Nistor, *op. cit.*, *Intuiția estetică...*, p. 40.

³⁷ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, *De la Wagner...*, p. 29.

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 muzică ce „se mișcă într-un stil straniu” și care cuprinde o „artă infinită”.³⁸ 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 *infiniitate*. 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, 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 dezbatută 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”³⁹, el aproape că redefinește intuiția bergsoniană. Bergson face la un moment dat distincția între act și concepție 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,

³⁸ apud Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995, p. 156.

³⁹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 97.

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.

3.6. 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”⁴⁰, 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,

⁴⁰ Werner Hoffman, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 209-210.

a clișeelelor emotive. Stările artistului impregnează obiectul estetic modificând structura și forma acestuia care abia mai amintește de tradițiile anterioare. El ajunge la acestea printr-o detașare de sfera utilului astfel încât să devină posibil fenomenul de emergență a subiectului la fondul esențial al lucrurilor. În acest caz, Bergson vorbește „despre o detașare naturală, înnăscută 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.”⁴¹

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.

3.7. 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

⁴¹ Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 107.

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 eu-l 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.”⁴²

3.8. CATEGORII 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.”⁴³ Viziunea lui Debussy asupra frumosului coincide cu viziunea panestetică a lui Bergson, în 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.”⁴⁴ 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 temeliei 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?”⁴⁵ Consemnul întâmplării pare să fie caracteristica

⁴² Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 40.

⁴³ Julien Green, *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982, p. 264.

⁴⁴ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 14.

⁴⁵ *ibidem*, p. 12.

fundamentală a frumosului. Acceptarea întâmplării în configurarea frumosului echivalează cu abolirea determinismului. În felul acesta este negată o relație cauzală între obiect (purtătorul de frumos) și subiect (trăitorul de frumos).

Pe de altă parte, „o adevărată impresie de frumusețe nu ar putea să producă alt efect decât tăcerea!...”⁴⁶, contemplația devenind una din condițiile 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 nefărămițată 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 plinar 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.”⁴⁷

Pentru Debussy, muzica este „expresia afinității misterioase dintre Natură și Imaginație”⁴⁸, 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.*”⁴⁹

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. Plecând de la definiția lui Alain conform căreia „grația este perfecțiunea expresiei ce nu neliniștește, nici nu rănește”⁵⁰, 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 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.

Pe de altă parte, melancolicul și comicul constituie experiențe specifice artei lui Debussy, deși el nu vorbește despre acestea. Ambele categorii sunt caracteristici fundamentale 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, în tip ce comicul, definit de Bergson ca *mecanică placată asupra viului*, apare și la Debussy într-o manieră asemănătoare ce caută prin efecte tehnice surprinzătoare să redea expresia stângace, lipsită de suplețe și continuitate care provoacă hazul.

3.9. RAPORTUL DINTRE MUZICA IMPRESIONISTĂ ȘI NATURĂ

trad. Anca Ionescu, Ed. Lider, București, p. 443.

⁴⁹ apud Mihai Nistor, *op. cit., Intuiția estetică...*, p. 90.

⁵⁰ apud Iosif Sava, *Prietenii muzicii*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 22.

⁴⁶ ibidem, p. 5. (citatul a fost amintit integral la cap. X)

⁴⁷ ibidem, p. 14.

⁴⁸ Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*,

Arta lui Debussy își trage aproape întregă 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 *Pastorala* de Ludwig van Beethoven unde sunt utilizate efecte muzicale onomatopice. Conform concepției lui, era un mod prea frust de a se raporta la realitatea naturală. Debussy căuta „tălmăcirea în graiul sentimentului a ceea ce este nevăzut în natură”,⁵¹ 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 certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii.”⁵² 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 stărnite 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.”⁵³ 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”.⁵⁴ 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.”⁵⁵

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.

Debussy vorbește de un suflet al naturii pe care aproape că îl identifică

⁵¹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

⁵² *ibidem*, p. 75.

⁵³ Henri Delacroix, *op. cit.*, *Psihologia...*, p. 211.

⁵⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu asupra...*, p. 33.

⁵⁵ *ibidem*, p. 33-34.

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?”⁵⁶ Totuși, deși pare să nu remarce atribuirea unor calități personale naturii, Debussy constată atitudinea scientistă 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 preface 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.”⁵⁷ 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 fie publicat 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 panestetismul romantic, de religiozitatea pentru natură, de abandonarea esteticii tradiționale.

BIBLIOGRAFIE

1. ALEXANDRESCU, Romeo, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967.
2. BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București, 2003.
3. BERGER, Wilhelm, *Muzică simfonică romantică - modernă 1890-1930*, vol.III, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1974.
4. BERGSON, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992.
5. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.
6. CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974.
7. DEBUSSY, Claude, *Domnul Croche antidiletant*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1965.
8. DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
9. DURAND, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003.

⁵⁶ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

⁵⁷ apud Ion Bentiou în introducerea de la *Poezii Călătorie la Harz* de Heinrich Heine, Ed. Minerva, București, 2000, p. XXIX.

10. GEORGESCU, C., D., *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în „Studii de muzicologie”, vol.XVII, București, 1983.
11. GOLEA, Antoine; Vignal, Marc; *Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban – Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
12. GREEN, Julien *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982.
13. HEINE, Heinrich, *Poezii – Călătorie la Harz*, Ed. Minerva, București, 2000
14. HOFFMAN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol.I, Ed. Meridiane, București, 1977.
15. HUSAR, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988.
16. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani, vol.III*, Ed. Muzicală, București, 1997.
17. IORGULESCU, Adrian *Timpul muzical – materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
18. JULLIAN, Rene, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, 1979.
19. LEMAITRE, Henri, *La poesie depuis Baudelaire*, Paris, 1965.
20. NISTOR, Mihai, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998.
21. STANCIU, Lucian, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în „Studii de istorie a filozofiei universale”, vol.IV, Ed. Academiei, București, 1974.
22. TIMARU, Valentin, *Muzica noastră cea spre fință*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p. 86.
23. VASILIU, Laura, *Articulația și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002.
24. VIANU, Tudor, *Studii de filosofie și estetică*, București, 1939.