

Asist. drd. **GABRIEL BULANCEA**
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic
Universitatea Dunărea de Jos
Galați

**ELEMENTE IMPRESIONISTE ȘI SIMBOLISTE
ÎN ARTA LUI CLAUDE DEBUSSY**

Abstract

Claude Debussy (1862-1918), french composer, was considered by tradition the initiator of the impressionism in the music, the one that has investigated the new harmonic and melodic territories, being the beginner of the modern art. The author of this article makes an analysis about the origins of the pictorial impressionism and the poetic symbolism in order to establish the profound consonances of the art of Claude Debussy.

**1.1. Caractere generale ale artei
impresioniste**

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

Până la impresioniști se căuta adâncirea în realitate, perspectiva, tehnica modeleului, redarea clar-obscurului, realismul ancorat în introspecția modelului selectat. Toate acestea sunt câteva atribute care străbat Arta Occidentală de la Renaștere încoace.

Pasul pe care-l face arta picturală a Renașterii față de cea a Evului Mediu este asemănat prin dimensiune și forță cu pasul sfârșitului de secol al XIX-lea, fiind o ruptură fără precedent a acestuia cu lumea moștenită a Renașterii.

Impresionismul este veriga ce leagă arta figurativă de cea non-figurativă, este pragul ce separă concretul de abstract, granița dintre tăria unei arte raționale și o artă instinctuală axată pe explorarea subconștientului. Mutația survine în urma deplasării centrului de greutate dinspre obiectiv spre subiectiv, ca preocupare a artistului de a reproduce nu obiectul pe care-l vede ci modul în care acesta este perceput, instalându-se în sfera de investigație a fenomenelor de conștiință. El remarcă faptul că realitatea este percepută ca printr-o oglindă, opera de artă fiind expresia contactului dintre planul lumii reale și planul lumii subiective.

Analele Universității Dunărea de Jos

Impresionismul împinge analiza datelor sensibile cu o acuitate din ce în ce mai mare, ajungând astfel a da realității unele imagini uneori insolite, uimindu-i pe contemporani.

Arta impresionistă devine o artă a experienței individuale, o experiență filtrată de temperamentul artistului. Pictura impresionistă însemna astfel o nouă explozie în numele originalității, ce urmărea înghețarea acelor tresăriri ale sufletului de artist în fața naturii, a aspectelor exterioare. Scopul era să redea proșpețimea emoției, naturalețea și frăgezimea ei eliberată de povara rațiunii, de semnificațiile acumulate ca experiență de viață. Se încerca o reîntoarcere la starea originară de sugestivă mirare în fața realității, indiferent de perspectiva pe care aceasta putea să o ofere. Reacția cvasireflexă de adevizune subiectivă și imprimarea acesteia pe pânză necesita un mare grad de virtuozitate tehnică. Pictorul devine asemenea unui aparat de fotografiat care surprinde instantanee ale realității fără să urmărească însă copierea ei. El încearcă să transpună, de fapt, imaginea care s-a format pe retină înainte ca aceasta să fie prelucrată și corectată de analizatorii cortexului. El este preocupat de surprinderea ecoului afectiv, a emoției diafane înaintea oricărui act reflexiv care i-ar putea dăuna.

1.2. Repere istorice

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

Nu este neglijabil faptul că pictorii impresionisti au proclamat întotdeauna admirația lor pentru arta unui Delacroix, unui Constable, unui Turner sau a unui Watteau, de la care au preluat predilecția pentru culoare. La aceștia apar primele redări cețoase și

Seria Filosofie

difuze ale realității, preocuparea pentru modul în care lumina se mulează pe forme, fapt ce ducea la realizarea unor imagini neclare. Această tehnică avea să fie cultivată și dezvoltată până în aspectele ei de maximă înflorire de către pictorii impresionisti și postimpresionisti.

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

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

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

Prietenia cu Edouard Manet, bazată pe o profundă afinitate între cei doi, coincide

Analele Universității Dunărea de Jos

cu momentul în care Claude Monet era preocupat de formularea teoriilor care vor sta la baza impresionismului. Acestea vor gravita în jurul a trei puncte esențiale: „plenerismul, diviziunea tonului și coloritul clar.”¹

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

1.3. Semnificații ale termenului de *impresionism*

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

Această idee prezumtivă camufla de fapt starea de impas în care se afla arta

Seria Filosofie

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

În plan subiectiv, această schimbare de atitudine desemna o emoție vagă al cărei spectru se transforma continuu în funcție de împrejurările pe care i le oferea realitatea. Pictorul reușea să transpună pe pânză această impresie fugară rezultată în urma contactului cu aspectele cotidiene, aparent nesemnificative, care intrau în câmpul de observație al acestuia. Impresionismul are avantajul de a semnala importantul raport cu fotografia, cu placa *impresionată* de lumină pe care se fixează imaginea. „Cuvântul a rămas, și are o anumită proprietate terminologică, denotând incompletul, neterminatul, o chestiune de moment, un act vizual instantaneu, o senzație mai curând decât o percepție.”³ Desigur, impresia este o reacție imediată a sensibilității noastre în fața realității, o emoție care se amestecă cu senzațiile și reprezentările noastre, indefinibilă și fin fluctuantă, al cărei aspect calitativ se transformă în mod continuu, fără a atinge vreodată valori maxime. Ea se menține în

Analele Universității Dunărea de Jos

perimetrul cotelor descătuate de orice balast estetic, profunzimea ei este asemănătoare cu imaginea bolții înstelate reflectată pe oglinda unui lac liniștit, imagine care nu ne revelează niciodată adâncimea lui, ci doar ne lasă să o întrezărim. Ar fi greșit de aceea să restrângem definiția impresiei doar la o emoție de suprafață, superficială și lipsită de orice determinare estetică. Urmărind redarea impresiei, se deschid porțile manifestării inconștientului în artă, este certificată activarea unei arte de esență irațională care țășnește din indeterminarea impulsului de moment. „Cu impresionismul începe într-un fel marea aventură a artei spre abisurile hazardului.”⁴

Apariția mișcării impresioniste a declanșat reacții contradictorii în rândul iubitorilor de artă, părerile lor fiind împărțite. „Tot ceea ce era nou, tot ceea ce era neașteptat sau personal, era botezat cu numele de *impresionism*, care exprima ura sau iubirea publicului.”⁵ Era firesc ca acest lucru să se întâmple atâta timp cât până și protagoniștii impresionismului nu-și conturaseră clar o poziție comună care să definească caracteristicile unei direcții artistice și să capete atributele unei „școli de creație.”⁶ Ei vor adera la ideea comună de a înnoi tehnica picturală, însă fiecare o va face în felul său, fără a fi excluse influențele pe care le-au suferit unii de la alții. De altfel, mișcarea impresionistă ascunde în sine un raport de contradicție. Impresionismul nu s-a coagulat niciodată ca mișcare și asta din cauză că artistul, în concepția multora dintre aceștia, trebuia în primul rând să se manifeste ca personalitate individuală. Impresionismul nu face decât să surprindă tendințele eterogene ale unui grup de artiști care se răzvrăteau împotriva artei oficiale. Paul Gauguin se declara „artist impresionist, adică un răscolat.”⁷

Arta impresionistă desemna tot ceea ce era nou în pictură, tot ceea ce însemna o

Seria Filosofie

abandonare a idealurilor formale ale trecutului, o încredere absolută în forțele creatoare și regenerative ale artistului, în capacitatea acestuia de a-și elibera instinctele și de a pleda pentru sinceritate în cadrul actului creator unde pornirile cele mai intime trebuiau să-și găsească o completă realizare. Focillon o numește „întinerire a picturii, întinerire în ceea ce privește atitudinea artistului creator în fața vieții și a obiectului care-l inspiră (...) întinerire în ceea ce privește execuția.”⁸

Filosoful și esteticianul Wladyslaw Tatarkiewicz scoate în evidență o cu totul altă semnificație a noțiunii de *impresie*, aflată la polul opus celui de emoție diafană. Opera de artă redă „impresia puternică, șocul care frapează pe receptorul de artă.”⁹ Atare definiție corespunde artei de avangardă în care menirea nu este expresia ci impresia, opera reușită fiind cea care zguduie și nu care încântă prin diversitate de trăiri estetice. Această interpretare este fundamentată pe ceea ce exprima H. Bergson că „arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente decât să le exprime pur și simplu.”¹⁰

1.4. Impresionism și simbolism - privire paralelă

1.4.1. Impresionismul și neoimpresionismul

Impresionismul cunoaște două faze: una pornită din instinct și o a doua teoretică. În prima fază artiștii fac *impresionism* fără să se gândească prea mult la teorie și, mai ales, fără să sistematizeze. În faza a doua, ei își raționează mijloacele de care se servesc, fac o artă mai puțin spontană, care are mai mult un caracter constructivist. În prima fază este vorba de o perioadă în care pictorii impresionisti s-au legat între ei, și-au dezvoltat vederile și s-au consacrat unei noi concepții asupra lumii vizuale. Această perioadă urmărește evoluția pictorilor

Analele Universității Dunărea de Jos

impresioniști de la debut și până la încununarea eforturilor lor în 1874, și mai ales traiectoria celor opt expoziții comune pe care aceștia le-au organizat, perioadă care se încheie în mod virtual cu anul 1886, unde ultima expoziție a grupului coincide cu dispersarea definitivă a prietenilor și cu abandonarea mai mult sau mai puțin completă, de către ei, a impresionismului. Cea de-a doua fază corespunde perioadei neoimpresioniste în care pictorii caută a da un caracter mai riguros și mai sistematic cercetărilor asupra luminii; demersul lor are o orientare științifică, căci se bazează pe cercetările conduse în domeniul opticii și al psihologiei culorilor. Această nouă orientare în sânul impresionismului îi are ca reprezentanți pe Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat și Signac.

1.4.2. Apariția și esența simbolismului

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

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

Seria Filosofie

căreia îi opune cunoașterea bazată pe intuiție.

Esența simbolismului constă în conștientizarea unei corelații între lumea sensibilă și lumea spirituală, corelație mediată de facultatea intuitivă. Poetul este purtătorul acestei facultăți și cel care revelează lumea profundă a spiritului. Pentru aceasta el apelează la simbol, văzut ca o modalitate de a comunica, prin intermediul lumii exterioare și a formelor ei contingente, activitatea sufletului, realitatea autentică surprinsă de simțul poetic.

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

„Arta adevărată este totdeauna aproape incomprehensibilă. O dată înțeleasă, ea încetează a mai fi artă pură” - scrie un teoretician simbolist. „A numi un obiect, înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru”, declară simbolistul Mallarmé, iar Verlaine: „Versul tău să fie ceva care zboară”.¹¹ Simboliștii erau conștienți de faptul că opera de artă este purtătoare de multiple semnificații spirituale, că ea este capabilă de a viețui într-un mod

unic și irepetabil în conștiința fiecărui cititor. Cultivarea impreciziei voite permitea o mai strânsă comuniune între poet și cititor, cititorul fiind pus în conjunctura de a-și greșa visul lui peste visul poetului, de a întregi imaginea operei de artă conlucrând în felul acesta cu poetul la finalizarea uneia din variantele ei. În felul acesta se manifestă tendința de a sfârâma realismul pozitivist al concepției despre lume specific societății de atunci, în care artiști trăiesc chinuși de problema propriei lor existențe.

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

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

Intuind capacitatea de sugestie pe care o provoacă stimularea în plan poetic a unui singur simț, simbolistii vor căuta

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

Simbolul este un purtător de semnificații ce-l transcend. El poate ființa peste tot în lumea înconjurătoare, de la cel mai neînsemnat lucru până la cele mai impresionante creații ale acesteia. „Poetul vede în natură nu o realitate existând în sine și pentru sine, ci un uriaș rezervor de analogii, un templu prin care omul intră în comuniune cu lumea spirituală, un loc al inițierii în *păduri de simboluri* care toate traduc o realitate spirituală.”¹²

1.4.3. Afinități și distincții

Paralel, până la un punct, simbolismului și echivalent, într-un sens, acestui curent ce îngloba sub egida unei mișcări literare între 1891-1897 și pictori grupați sub emblema de *pictori impresionisti și simbolisti*, impresionismul se rezumă doar

Analele Universității Dunărea de Jos

la a reda datele sensibile ale realității, cucerind, în acest sens, o tehnică din ce în ce mai perfecționată și performantă. Opera de artă devine un *ochi uriaș* care surprinde cu ingenuitate ceea ce vede și transcrie imediat pe pânză frăgezimea și spontaneitatea primei senzații vizuale. „În fața materialității dure, palpabile, a lumii perceptibile, impresionistii nu vor să redea ceea ce le mijlocește propria experiență bazată pe obișnuință, ci să transpună pe pânză ceea ce cuprinde actul spontan, necălăuzit de conștiință, al percepției vizuale, o impresie a lumii; deci o imagine de început, originară, cât mai pură și mai nemijlocită.”¹³ Rațiunea nu însoțește nicidecum acest act spontan de contemplare a realității, fiind concepută ca un element care ar fi putut să denatureze calitatea acestor impresii. I se refuză dreptul de a sonda realitatea lăsându-se în prim plan să se manifeste numai intuiția vie a lumii exterioare.

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

Unul din aspectele esențiale care diferențiază arta impresionistă de cea simbolistă, este alegerea suportului tematic. Impresionismul își extrage resursele artistice din contemplația naturii, dintr-o nouă viziune a pictorilor în fața acesteia. În ce constă această nouă viziune? În faptul că artistul este preocupat să fixeze mișcările și schimbătoarele aparențe ale realității, insistă asupra aspectelor fluide și tranzitorii, vizând fugarul și nu permanentul, urmărind mirajele

Seria Filosofie

sclipitoare ale luminii, oglindirile și irizările ei pe apele râurilor, printre frunzișuri, fumegări, aburi sau brume, feeriile atmosferice. Lumina devine personajul principal în orice tablou de factură impresionistă, raporturile ei cu forma și culoarea constituind obiectul muncii lor în pictură. Aspectul sub care se înfățișează natura se află în perpetuă schimbare, această schimbare depinzând în primul rând de lumină, care la rândul ei depinde de anotimp, de starea vremii, de ora zilei etc. Redarea impresiilor de moment, a senzației efemere a artistului, căutând să reprezinte efectul mai mult sau mai puțin pronunțat produs de acțiunea obiectelor exterioare asupra organelor sale de simț, în efortul său de a picta, duce la o nouă viziune asupra naturii.

Contemplația *impresionistă* a naturii, evocarea ei și transpoziția subsecventă a emoției directe sau a emoției rememorate într-un tablou care „nu mai e reprezentarea naturii, ci supraviețuirea ei, metamorfoza ei într-o creație autonomă, impregnată de lecția și de emoția primite în contact cu natura”¹⁴, distinge impresionismul în esența sa. Din această cauză impresionismul nu va urmări niciodată redarea sentimentelor negative, chiar și atunci când peisajul surprins pe pânză reprezintă o calamitate naturală, cum este cazul lui Alfred Sisley cu tabloul *Imundație la Port-Marly*. Starea sufletească a artistului impresionist este regenerată de contactul cu natura, de participarea lui la freamătul vieții universale. „În efectul general al picturii impresioniste predomină strălucirea, veselia, buna dispoziție, asupra apăsătorului și mohorâtului.”¹⁵ Tonul imprimat pânzelor impresioniste este unul de optimism, de caldă îmbrățișare a naturii, fapt care îl ferește de nuanțele pesimiste cultivate de lirica simbolistă care-și căuta resurse doar în experiența de viață dominată de ideea resemnării în fața soartei, de concepția fatalistă privind destinul uman.

De aici opțiunea lui Rimbaud la 19

Analele Universității Dunărea de Jos

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

Din aceeași concepție, „lirica lui Mallarmé întruchipează singurătatea totală. Nu are nici o aspirație către tradiția creștină, umanistă, literară. Nu își permite nici o imixtiune în prezent. Îl respinge pe cititor și refuză să fie umană (...) Realitatea i se dezvăluie ca insuficientă, transcendența ca neant (...). Opera sa este edificiul cel mai abscons pe care lirica modernă l-a ridicat vreodată.” (Friedrich, H.)¹⁶

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

Impresioniștii se rezumă la a reda doar lumea bidimensională a aparențelor, ignorând conștient celelalte dimensiuni legate de profunzimea psihologică și de implicarea afectivă. Ei se îmbată de lumină, văd lumea ca pe o mulțime de oglinzi ce răsfrâng un caleidoscop de culori și de intensități luminoase, ei trăiesc într-o lume vizuală de reflectări, nu de substanțe. Prin urmare, și pictorii impresioniști, și poeții simboliști sunt într-un fel cufundați în lumea lor, unii seduși de promovarea unei frumuseți superficiale, ceilalți îmbătați de redarea nuanțelor

Seria Filosofie

intangibile ale sufletului, ambele direcții evoluând, în general, prin valori polare. Trunchiul ideologic este comun atât impresioniștilor, cât și simboliștilor, aceștia adoptând o atitudine pasivă în fața vieții. Dacă acest lucru este mai evident în cazul poezilor simboliști, cum aminteam mai devreme, în cazul pictorilor impresioniști faptul se face mai puțin remarcabil. În cazul lor, „atât artistul cât și spectatorul renunțaseră la un rol activ pentru cel de observator distant al vieții, care lasă râul experienței să treacă pe lângă el, fără a încerca să-i abată cursul în vreo direcție semnificativă.”¹⁷ Faptul că îmbrățișează natura în toate înfățișările ei, în special sub aspecte care până atunci erau considerate nedemne de domeniul artei picturale, cum ar fi: peisajul marin, lacul cu nuferi, spectacolul străzii, căpițele cu fân, câmpul de maci, balta cu rațe, peisajul de iarnă; menține în sfera stărilor pozitive tonusul afectiv al artistului impresionist. Chiar dacă s-a spus că în arta impresionistă nu răzbate problematica umană, că omul este absent din spațiul artistic, în cadrul fiecărui tablou respiră o *stare de suflet*, impresiile, jocul de senzații, energiile spirituale fiind expresia intimă a unui temperament marcat de plenitudine solară. Pentru impresioniști arta este așa cum spunea Emile Zola „un colț al naturii văzut printr-un temperament.”¹⁸

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

Sfârșitul de secol al XIX-lea este marcat de o recrudescență a idealismului, de o

reîntoarcere la idealismul filosofic de altă dată, ca urmare a deziluziilor provocate de încrederea nețărnută a oamenilor în capacitatea rațiunii de a rezolva probleme de natură socială, psihologică, morală sau religioasă. Artă va suferi și ea schimbări majore. E.A.Poe pune în lumină distincția dintre poezie și știință, Rimbaud afirmă că „palida rațiune ne ascunde infinitul”, în timp ce Jules Laforgue proclamă: „La arme, cetățeni! Nu mai există rațiune.”¹⁹ Estetica sentimentului specifică preromantismului și romantismului este înlocuită de o estetică a intuiției, intuiția devenind factorul primordial cu ajutorul căruia artistul penetrează realitatea materială pentru a explora *eul poetic* surprins în formă de vis sau de activitate inconștientă. Este momentul în care este tradusă în Franța lucrarea lui Hartmann *Filosofia inconștientului* (1877), când H. Bergson lansează *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* (1889), când Freud începe să pună la punct metoda psihanalizei cu studii asupra istoriei (1895) și asupra visului (1900).

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

1.5. Impresionismul și simbolismul în diferite arte

1.5.1. Impresionismul în literatură, sculptură și muzică

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

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

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

Impresionismul nu-și restrânge aria de influență numai la pictură. Într-adevăr, curentul impresionist este și rămâne în esență pictural, rolul picturii fiind primordial. Ca reflex al unei anumite concepții despre viață și despre artă, impresionismul se impune însă nu numai în pictură. Îl găsim în literatură, sculptură și muzică.

În literatură, la frații Goncourt, la Huysmans, dar mai ales la prozatori ca Loti, la poeți ca Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, privind o orientare profundă a viziunii și a sentimentului, analiștii descoperă o anumită calitate a stilului care rezidă în risipirea notațiilor, fluturarea cuvintelor, sclipirea frazei, interes pentru nuanțe, atmosferă, fluiditatea senzațiilor, modalitate impresionistă de zugrăvire a realității prin notația vie, rapidă a unor stări sufletești - senzații, impresii, stări emotive - resimțite de artist în semnificația lor imediată, directă. Ei refuză regularitatea frazei și continuitatea descripțiilor și analizelor, pentru că ei vor ca scrisul lor să traducă fidel ceea ce se află în spatele detaliilor pitorești și schimbărilor perpetue ale lucrurilor vieții.

În sculptură, Rodin adoptă aceeași poziție. Sugerând cu motive ale mișcării viața, vivacitatea ei, prin lumina fluidă, modelată în bronz sau marmură, milita și el pentru forme

mai expresive, mai bogat nuanțate, mai vibrante de viață, simpatiza cu acele aspecte ale impresionismului care erau bazate pe adevărul lăuntric, pe emoția adâncă a artistului. Artistul, în concepția lui, evocă natura așa cum o vede, însă nu așa cum este văzută de omul de rând. Omul de rând, deși privește, nu vede. Artistul adevărat vede, căci ochiul său unit cu sufletul, citește adânc în sufletul naturii. În orice lucru și în orice ființă ochiul său pătrunzător va desluși caracterul, adică adevărul lăuntric, formele și culorile traducând sentimente.

În muzică, impresionismul este numele dat unei tendințe care se cristalizează în Franța, în ultima decadă din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, când impresionismul pictural se dezintegrase deja. Marc Vignal afirmă că „singurii compozitori care au fost fără îndoială și în mod fundamental impresionisti în acea epocă au fost Claude Debussy și Déodat de Séverac.”²⁰ El amintește și alți compozitori care adesea sunt clasați ca făcând parte din același curent doar prin anumite aspecte particulare ale stilului sau ale lucrărilor lor, cum ar fi: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Paul Dukas, Charles Koechlin, Roland-Manuel, André Caplet etc.

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

Ne vom rezerva dreptul de a

Analele Universității Dunărea de Jos

parcure caracteristicile impresionismului muzical puțin mai târziu, fiind încă necesare trasarea unor date lămuritoare.

1.5.2. Simbolismul în pictură și muzică

După 1895, când poezii numindu-se *simboliști* - în Franța și în Belgia - atrag și pe pictorii nemulțumiți de atitudinea impresionistă, simbolismul se extinde și în artele plastice. Puvis de Chavannes, un precursor și totodată un actor al mișcării simboliste, anunță această orientare. Opera lui Gustave Moreau manifestă opera unui simbolism pictural complet și original. Pictori ca Van Gogh și Gauguin, chiar Rousseau-Vameșul, în Anglia, preraphaeliștii, în țările germanice Arnold Böcklin, sunt adesea trecuți printre simboliști. Odilon Redon intră în simbolismul fantastic. Maurice Denis, precursor al așa zișilor *nabis* (*profeții*), Bonnard, Vuillard, Roussel etc, compun grupul artistic al celei de-a doua generații simboliste.

În muzică simbolismul cunoaște o paletă mai extinsă și mai diversă, deși niciodată nu s-a numit așa. Simbolismul este asimilat în muzică cu *programatismul și tehnica leit-motivelor*. Începând cu Schumann și Franz Liszt care definesc pentru prima dată programatismul ca fiind o modalitate de a ilustra cu mijloace strict muzicale realități extramuzicale, *simbolismul muzical* capătă o întrebuințare din ce în ce mai asiduă printre compozitorii romantici, cunoscând multiple variante de abordare ce definesc matricea stilistică a fiecărui compozitor, și culminând în creația lui Richard Wagner la care „drama însăși devine ilustrarea - simbolul - unei realități mai înalte și mai generale care se situează în afara contingențelor evenimentului și are un caracter într-un fel mitic.”²¹

Se impune să facem o precizare. Am făcut mai devreme distincția dintre arta simbolică și arta simbolistă, diferența dintre

Seria Filosofie

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

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

1.6. Îndoeli privind apartenența lui Debussy la curentul impresionist

1.6.1. Problematizare

Poate părea redundantă toată această expunere pe care am făcut-o în introducerea însă ea este pe cât de necesară, pe atât de utilă, întrucât deseori numele lui Claude Debussy este asociat cu prea mare ușurință curentului

Analele Universității Dunărea de Jos

impresionist fără a se studia în profunzime originile și dezvoltarea acestuia, raporturile lui cu celelalte mișcări artistice, precum și influența pe care a exercitat-o asupra celorlalte domenii ale artei. De asemenea, atunci când sunt corelate și privite comparativ cele două forme de expresie ale artei picturale și ale artei muzicale, se trece aproape imediat la analiza amănunțită a limbajului muzical specific lui Debussy fără a se insista pe anumite similitudini sau analogii de natură formală, am putea spune, care înrudesec la nivel intim cele două arte, făcând astfel apropierea lor mai veridică. Întrebări de genul *Este posibil să vorbim despre un limbaj impresionist în muzică?* sau *În ce fel se întrepătrunde gândirea lui Claude Debussy despre artă cu cea a pictorilor, a poezilor impresionisti sau simbolisti?* sunt întrebări care pot crea confuzie sau derută întrucât se știe că pictura, poezia sau muzica operează cu categorii estetice și cu sisteme semiotice distincte. Astfel de întrebări pot lesne a fi catalogate drept aporii însă, tocmai faptul că arta nu vehiculează niciodată cu adevăruri necesare și universal valabile, așa cum procedeau și științele raționale ci, mai degrabă, ea introduce în ecuația cunoașterii principiul indeterminismului, care refuză relațiile apodictice, interpretările exclusiviste și globale ne determină să acceptăm o astfel de provocare. De altfel, specificul sfârșitului de secol al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea este caracterizat de viziunea „analogiilor estetice” în cadrul artelor sau de „analogiile spațiu-timp.”²² Se renunță la acea împărțire rigidă a artelor în *spațiale* și *temporale*, realitatea însăși fiind privită ca o conjugare a celor 3+1 dimensiuni, expresia *continuum spațio-temporal* având un mare răsunet în epocă. Sintagme precum: *muzicalitatea artelor, ut pictura poesis, totalitate complexă și indivizibilă a artelor* consimt ideii că nu există granițe între arte, că nu există arte pur spațiale sau arte pur temporale, ci doar arte în

Seria Filosofie

care cele două coordonate sunt complementare.

Muzica este definită, conform simțului comun, drept artă temporală, astfel că, în lumina celor de mai sus „va trebui să renunțăm la acest punct de vedere și să o definim dinamic, drept artă cINETICĂ, a mișcării”²³ care presupune o formă specială de ființare a componentei spațiale a cărei intuiție se produce direct în conștiință. Ca o confirmare a celor expuse, Gisèle Brelet „consideră timpul muzical nu doar la nivel epistemologic (muzica = artă temporală) ci ca pe o derulare interioară a tuturor elementelor interioare ale muzicii și ca pe o proiecție corespunzătoare a acestuia în psihicul receptorului”²⁴ care capătă un anumit tipic ce declanșează reprezentări spațiale. Fără a insista asupra acestei probleme, vom încerca să construim într-un alt paragraf al acestui referat o corelație (sinestezie voită) între parametrii picturali și parametrii muzicali din punctul de vedere al opticii impresioniste, pornind de la analiza expresiilor cu referință la arta muzicală și anume: *artă picturală, spațiu sonor, culoare a sunetului, pictură pentru urechi*, în care se admite coexistența lingvistică a unor termeni care desemnează realități aparent eteronome (spațiu și timp), a unor categorii ale sensibilității ce declanșează reprezentări din partea unor analizatori distincți (vizual și auditiv).

1.6.2. Începuturile creației muzicale debussyste

Claude Achille Debussy s-a născut în Saint-Germain en Laye la data de 22 august 1862. Este anul când Wagner începe să compună *Maeștrii cântăreți*, după ce scrisese *Tristan și Isolda* și trasează primele schițe din Parsifal; anul când tânărul Mussorgsky este sigur că simfonia sau sonata sunt genurile cele

Analele Universității Dunărea de Jos

mai puțin apropiate geniului său sau epocii sale; anul când semnătura lui Mallarmé apare pentru prima dată într-o publicație iar Verlaine termină liceul; săptămâna înainte de nașterea lui Maeterlinck și câteva luni înainte de *Dejun pe iarbă*. Mulțumită unchiului său, pictorul Achille Arosa, Debussy vede pentru prima dată, la vârsta de șase ani, țărmul Mediteranei. Același unchi îl inițiază în arta picturii, artă în care copilul Debussy manifesta înclinație.

La vârsta de nouă ani ia lecții de pian cu o fostă elevă a lui Chopin, Maria Mante de Fleureville, a cărei fiică se va căsători cu Paul Verlaine. După un an de studii, Debussy este admis la Conservatorul din Paris. Este perioada în care se formează pe deplin ca muzician: se familiarizează cu diverse partituri nu numai din domeniul pianistic, pe care obișnuia să le citească la pian făcând direct reducția din partitura generală, își desăvârșește arta interpretativă, câștigă diverse premii la teorie și solfegiu, la acompaniament și transpoziție, la pian, schițează primele sale compoziții. Simțind atracție pentru compoziție, Debussy începe studiul propriu-zis al acestei discipline alegând clasa lui Ernest Guiraud.

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

O dată cu studiile muzicale propriuzise încheiate, lui Debussy îi rămâne perspectiva cuceririi faimosului Premiu al Romei. Anul 1883 este anul primei încercări când, participând cu cantata pentru cor și orchestră, *Gladiatorul*, pe text de Emile Moreau, va primi premiul secund. Următorul an candidează cu o altă cantată, *Fiul risipitor*, pe un text de Eduard Guinand, cantată care îi va aduce mult râvnitul premiu I. În această

Seria Filosofie

perioadă citește foarte mult cărți de literatură, de filozofie, teatru, în special Shakespeare. Tot astfel, numeroase reviste literare ce vin din Paris îi măresc predilecția pentru arta simbolizilor de care va continua să se apropie la întoarcerea în Franța, mult mai mult decât de pictura impresionistă.

Una din obligațiile celui care câștiga Premiul Romei era să trimită periodic, timp de trei ani de la obținerea lui, partiturile noilor compoziții pentru a fi supuse unei expertize muzicale din partea comisiei de specialitate. Aici, se pare, este asociat pentru prima dată numele lui Debussy cu impresionismul, deși termenul desemna în concepția comisiei nu un curent stilistic recunoscut, așa cum reiese din nota critică, ci mai degrabă o tehnică de compoziție care scotea în evidență predilecția lui Debussy de a realiza combinații armonice și timbrale neobișnuite pentru viziunea lor. „D-l Debussy nu păcătuiește, desigur, nici prin platitudine, nici prin banalitate. El are, dimpotrivă, o tendință pronunțată, prea pronunțată chiar, înspre căutarea straniuului. I se recunoaște un sentiment al coloritului muzical a cărui exagerare îl face cu ușurință să uite importanța desenului și a formei. Ar fi de dorit să se pună în gardă în contra acestui impresionism vag, care este unul dintre cei mai primejdioși dușmani ai adevărului în opera de artă.”²⁵

1.6.3. Atitudinea lui Claude Debussy față de impresionism

Unul dintre cele mai mari semne de îndoială privind apartenența lui Claude Debussy la curentul impresionist este însăși atitudinea lui față de acesta, fiind cunoscut faptul că el însuși respingea epitetul de „impresionist”.²⁶ De altfel preferințele lui în materie de pictură mergeau mai degrabă către Whistler și Turner decât către impresionisti, iar în literatură era preocupat mai mult de poezii simbolisti Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck.

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

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

Aminteam mai devreme de cele două accepțiuni sub care era întâlnit, în mare, termenul de impresionism. El desemna fie o artă în care emoția, de scurtă durată, se imprimă cu violență în fondul sufletesc al artistului, caracteristică în special picturii, la care lumina și întrebuițarea tonurilor deschise funcționa ca un flash declanșat de blitz-ul aparatului de fotografiat, pe de altă parte, el însemna o artă a emoțiilor vagi și evanescente care se întrepătrund și se transformă insesizabil într-un flux continuu, ce decreta activitatea fluctuantă a facultății imaginative a conștiinței, caracteristică mai mult poeziei simboliste. De aici, criticii din acele vremuri se pare că au reținut doar violența de manifestare a sentimentelor care spărgeau cadrele riguroase ale tradiției academice interpretată de ei drept dorința artiștilor vremii de a fi originali cu orice scop, viziune cu care Debussy nu era deloc de acord. Pentru Debussy arta muzicală însemna exercițiul imaginației, mult mister pe care doar sunetele au capacitatea de a-l reprezenta în formă pură, el însuși afirmând despre aceasta că este „expresia afinității misterioase dintre Natură și Imaginație.”²⁷ Iată de unde survine incapacitatea sau mai degrabă refuzul lui Debussy de a adapta acest termen propriei lui concepții. Le lipsea, atât criticilor cât și lui Debussy, gradul acela de obiectivitate care

survine o dată cu trecerea timpului ce conduce în ultimă instanță la o justă raportare față de evenimentele pe care le-au trăit.

Însă Debussy era atașat de cuvântul *impresii*, ca o contrapondere la estetica wagneriană (în cele două călătorii realizate la Bayreuth se vorbește de o perioadă de wagnerizare și una de dewagnerizare corespunzătoare celor doi ani consecutivi 1886-1887), cuvânt care desemna pentru el cultivarea unei arte al cărei atu consta în exprimarea nuanțată și delicată a sentimentelor, în diversitate și nu exces emotiv așa cum se întâmplă la Wagner care, pentru a întrebuița o comparație plastică, era în stare să ridice un muc de țigară folosindu-se de macara. „Te rog să reții cuvântul *impresii* la care țin pentru că îmi lasă libertatea să-mi apăr emoția de orice estetică de prisos.”²⁸

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

1.6.4. Opinii privind impresionismul debussyst

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

Analele Universității Dunărea de Jos

Nu mă așteptam la așa ceva. Această muzică prelungeste emoția poemului meu și creează cadrul cu mai multă pasiune decât coloritul”.²⁹

Simbolismul sau impresionismul reprezintă aplicarea tehnicii sugestiei, a nuanței la cadrul literar sau pictural. Ceea ce le diferențiază este sursa inspiratoare, lăsând la o parte modul de realizare a expresiei specific fiecărei arte. În cazul nostru, culoarea orchestrală, modulațiile de factură modală survenite pe parcurs, înveșmântările armonice nu urmăresc decât redarea „decorurilor succesive prin care trec dorințele și visele faunului în fierbințeala acestei după-amieze.”³⁰ Tema faunului apare ca un leitmotiv de-a lungul întregii lucrări, fără să sufere dezvoltări muzicale. Armonia căpătă rol evocator însoțind-o de fiecare dată altfel. Tema irigă lucrarea de la un capăt la altul al ei, cu excepția episodului median, fără să sufere modificări însemnate, astfel că putem considera această operă mai degrabă debutul simbolismului muzical, ce are ca țel ilustrarea stărilor confuze, greu definibile ale faunului, sursă ce stă la baza simbolismului literar. Ca mijloc de întrebuițare a mijloacelor orchestrale impresionismul muzical pleacă de aici, nu însă și în ceea ce privește conținutul ideatic-emoțiv.

Nașterea impresionismului muzical poate fi legată de cele trei *Nocturne* pentru orchestră și cor pe care Claude Debussy le compune între anii 1897-1899. Debussy dă o cu totul altă interpretare genului de nocturnă așa cum o cunoaștem din tradiția pianistică ce urmează linia John Field, Frederic Chopin. Dacă la John Field nocturna nu însemna decât o altă piesă de salon ce satisfăcea gusturile aristocrației, pentru Frederic Chopin ea capătă un pronunțat caracter confesiv, cu stări sufletești din sfera melancoliei reținute, stări *umbrite* de nuanțe pesimiste. Debussy explică semnificația titlului fără să evite obișnuita confuzie dintre gen și formă: „Titlul *Nocturne* vrea să ia aici un sens mai general și îndeosebi

Seria Filosofie

mai decorativ. Nu este vorba deci despre forma obișnuită de nocturnă, ci de tot ceea ce acest cuvânt conține ca impresii și lumini speciale.”³¹ Cele trei *Nocturne* inspirate de pictura lui Whistler cuprind *Nuages* „cu aspectul imuabil al cerului, cu marșul lent și melancolic al norilor sfârșind într-o agonie de gri, ușor nuanțată cu alb”, *Fêtes* care redă „mișcarea, ritmul dansant al atmosferei, cu fulgerele bruște de lumină, (...) cu pulberile luminoase participând la un ritm total...” și *Sirènes*, unde ascultăm „marea și ritmurile sale nenumărate”, utilizând corul ca și culoare orchestrală.

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

Émile Vuillermoz, critic muzical, unul dintre cei mai fervenți admiratori ai lui Debussy care a dirijat corurile la premiera *Martiriul Sfântului Sebastian*, cunoscător în profunzime al operei lui despre care a scris și o carte în 1957, evită să facă o încadrare a compozitorului în vreunul din curente ivite atunci în Franța, preferând, mai degrabă, să vorbească despre caracterul francez al muzicii lui, caracter care se păstrează în ciuda diverselor influențe pe care lasă să le întrevadă. Debussy vede totul cu ochii unui francez, astfel că „se vorbește, bineînțeles, de un *galicanism*, care se atașează mai puțin de subiectele alese, cât mai degrabă de stilul în care le tratează.”³² Își permite cel mult să facă apropierea de marii pictori impresionisti atunci când vorbește despre paleta atât de nuanțată și de diversă a culorilor instrumentale pe care Debussy le utilizează în cadrul orchestrei.

Analele Universității Dunărea de Jos

Harold C. Schonberg, critic muzical american, afirmă despre Claude Debussy că mai bine i s-ar potrivi termenul de simbolist. Cu toate acestea, fără a aprofunda sau dezvolta această opinie, se înclină în fața tradiției care l-a consacrat drept impresionist, menționând faptul că „impresionismul și Debussy sunt definitiv legați unul de altul, și pe bună dreptate. Prin analogie cu pictorii impresionisti care au dezvoltat noi teorii despre lumină și culoare, Debussy a făcut același lucru în muzică. La fel ca și pictorii impresionisti sau poeții simbolisti, a încercat să surprindă o impresie sau o stare sufletească trecătoare, și-a propus să sesizeze exact esența unui gând cu cât mai multă economie. Era incomparabil mai puțin interesat de forma clasică decât de sensibilitate.”³³ Nu se poate să nu subliniem analogia pe care o face acest critic între limbajul pictorilor impresionisti și limbajul muzical debussyst, fapt care ne îndreptățește să dezvoltăm mai târziu acest lucru surprins aici doar într-o fază embrionară.

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

Seria Filosofie

sale este marcat prin treceri de la una la alta.”³⁴

Romeo Alexandrescu constată că „epitetul clasificator de *impresionist*, ce-l însoțește cu fidelitate în aproape oricare istorie a muzicii și care, prea generalizator și în același timp insuficient de cuprinzător al artei debussyene, rămâne totuși un termen în bună parte acceptabil.”³⁵ El face o analiză judicioasă privind această afiliație a lui Claude Debussy cu impresionismul sau simbolismul. Amintește din start reacția împotriva formalismului artei academice caracteristică celor două curente cât și artei lui Claude Debussy.

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

Pe de altă parte, Romeo Alexandrescu remarcă pe bună dreptate că Debussy nu va transforma niciodată tehnica drept scop în sine cum se va întâmpla cu protagoniștii neoimpresionismului, care vor reduce impresionismul la pointilism. „În

Analele Universității Dunărea de Jos

impresionismul pictural există anumite cuceriri pe care paralel, dar nu în împrumut ci exclusiv prin muzică, le înscrie și arta lui Debussy. Sunt redarea neconvențională a senzației spontane unită vibrației de lirism provocate, obținerea autenticului *aer liber* prin sunete, reîmprospătarea creației careia i se încredințează cu fidelitate viziunea artistului.³⁶

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

Au circulat opinii conform cărora arta impresionistă se restrânge doar la arta picturală în virtutea faptului că își are ca punct de plecare această arie perceptivă dominată de senzațiile vizuale. În felul acesta nu am putea dezvolta ideea că impresionismul se extinde și în muzică, pentru că aici el se manifestă cu mai multă pregnanță. Această opinie se dorește a fi de fapt restrictivă, mărginită și marginalizatoare. Faptul că pictorii impresionisti sunt preocupați a reda complexe de senzații declanșate de contemplația lirică a naturii, că natura nu este decât pretext pentru actul creației este o părere care trebuie depășită și adâncită ca semnificație. Chiar și George Bălan cade în această capcană deși el nu neagă impresionismul muzical. A imagina impresionismul doar ca preocupare pentru a reda acea pastă de senzații înseamnă a mutila ființa umană de ecoul afectiv, de sentimentul cenesteziei, de filtrare a impresiilor prin sita unui temperament de artist. În fond, tocmai această vibrație lirică declanșează impulsul spre exteriorizarea lui într-o operă de artă. Faptul că traseul ales este vizual sau auditiv ține de specializarea anumitor funcții. Chiar dacă totul pleacă de la vizual nu se neagă o anumită capacitate a omului de a transpune anumite senzații în planul altor senzații, fenomen pe care îl defineam mai devreme drept *sinestezie*. Atunci când creează, un

Seria Filosofie

pictor poate să fie invadat și de o anumită melodie, chiar dacă rudimentară. Artă înseamnă expresie. Impresiile primite de la realitate sunt convertite printr-o tainică alchimie în expresie fără ca acestea să se confunde unele cu altele.

1.7. Caracteristici ale artei lui Claude Debussy

Deși Debussy a refuzat totdeauna calificarea de impresionism, și impresionismul nu poate revendica ansamblul muzicii sale căci nu e prezent în toate operele lui și nu e fără îndoială elementul fundamental al artei sale, o sursă importantă a inspirației sale se găsește în natură. Chiar dacă intențiile muzicianului nu sunt esențial descriptive, există totuși strânse legături între muzică și amintirea impresiilor resimțite în fața naturii. Dacă Debussy nu e nici primul nici ultimul muzician care transcrie în muzică senzații vizuale sau auditive încercate în prezența naturii, insistența cu care el se dedă acestei lucrări ne face evident să ne gândim la primatul pe care pictorii impresionisti îl dau peisajului. Și, cum s-a observat, nu numai teoretic, Debussy se pronunță pentru o muzică izvorâtă din contactul intim al artistului cu natura. Muzica sa redă adecvat mișcarea apelor, jocul valurilor iscat de vânturile care se schimbă, asfințitul soarelui. Apelând la cartea naturii, o carte insuficient folosită de muzicieni conform concepției sale, muzica este mai apropiată de natură decât orice. Numai muzicienii au privilegiul de a putea simți poezia nopții și a zilei, a pământului și a cerului, de a recrea atmosfera și ritmul mărețului freamăt al naturii. S-a și spus că aproape întreaga creație a lui Debussy este o seducătoare imagine a naturii, a atmosferei și a ritmului mărețului ei freamăt. În preludiile și nocturnele sale auzi adierea vântului de câmpie, dialogul vântului cu marea, ce a văzut vântul de apus, căderea frunzelor moarte,

jocul valurilor mării de dimineață până la amiază, picăturile de ploaie ce cad peste grădini. Debussy sugerează acel *halo* emotiv de care sunt înconjurată urmele pașilor pe zăpada, terasa în umbră, umbra arborilor,

îmi spunea că nu mai poate deosebi sunetul unei viori de acela al unui trombon.”³⁸

Construcția pe care vom încerca să o realizăm se bazează în mare parte pe analogii intuite sau analogii consacrate de anumiți

SISTEM SEMIOTIC PREPONDERENT AUDITIV	SISTEM SEMIOTIC PREPONDERENT VIZUAL
armonie	spațialitate
tonalitate	perspectivă
consonanță-disonanță	clar-obscur
forma muzicală, ruptura cu tradiția clasico-romantică	forma picturală, premize ale picturii nonfigurative
melodia, element decorativ, tematică cu contur sinuos, arabesc	linie, contur
funcționalitate timbrală, expresia politimbrală	funcționalitate a culorii, tușe pure neamestecate
timpul muzical	pulverizare ritmică, tehnica pointilistă

mîșcarea domoală a norilor, seara înmiresmată de parfumul florilor, de mărețul freamăt al naturii. El urmărește să redea sufletul peisajului, atmosfera sa lirică, poezia pe care o respiră. Muzica sa e o patetică autobiografie spirituală. Și, ca atare, impresionismul muzical, la un nivel formal își află reversul de fond: „Aceste particularități ale limbajului muzical nu sunt în general inflexiuni pur formale; ele traduc, la Debussy, subtilele neliniști ale unei sensibilități perpetuu în ascultare, care răspunde sensibilității perpetuu treze a pictorilor.”³⁷

În cartea lui *Domnul Croche antidiletant*, Claude Debussy pune pe seama acestuia (d-ul Croche este văzut de Alfred Hoffman ca un alter ego al lui Debussy însuși) următoarea afirmație în care „vorbea despre o partitură de orchestră ca despre un tablou, aproape fără să întrebuițeze termeni tehnici (...) paralela pe care a făcut-o între orchestra lui Beethoven, reprezentată pentru el printr-o formulă în alb și negru, generând în consecință gama încântătoare a tonurilor cenușii, și cea a lui Wagner: un fel de pastă multicoloră întinsă aproape uniform și în care

autori între termenii limbajului pictural și termenii limbajului muzical, construcție care nu are pretenția de a figura sub o unică înfățișare. Schema prezentată ni se pare cea mai operativă din punctul nostru de vedere pentru a ilustra achizițiile comune realizate de cele două arte raportate la stilul impresionist fapt care poate certifica cu mai multă tărie existența impresionismului și în muzică.

Opera de artă este elanul vital încremenit în materie. Dintre toate artele muzica exprimă cel mai bine fluiditatea emoției îmbogățită de mii de nuanțe din ce în ce mai spiritualizate ce aspiră tot mai mult spre transcendență. Clipele parfumate din esențe de frumusețe decurg una din alta, se răsfrâng una asupra celeilalte ca-ntr-o ploaie de caleidoscopice irizări ce refuză materialitatea dură, ancorându-se într-o pură multiplicitate, imagine a spiritualului. Ecourile diafane ale celor mai fine reverberații sufletești se amplifică într-o amplă spirală ce transpune în sunete întreaga fluiditate interioară a proceselor de conștiință, acea melodie psihologică descătușată de orice act

Analele Universității Dunărea de Jos

rebarbativ. În acest fel, impresionismul muzical, prin capacitatea de sugestie a limbajului abordat, redă omului starea originară de pură emoție și mirare în fața naturii.

Nimeni altul nu a știut să cultive mai bine voluptatea și senzualitatea sunetului decât Claude Debussy, justificând pe deplin afirmația lui Romain Roland care-l considera *geniul gustului*. „Scriitura muzicală, nuanțată și difuză, cu contururi estomate, realizată adesea printr-o anumită pulverizare, o anumită diviziune a substanței muzicale, o putem apropia de tehnica picturală realizată prin mici tușe proprii impresioniștilor precum Monet, Seurat, etc.”³⁹

Armonia reprezintă unul din elementele prioritare în cadrul unei lucrări de factură impresionistă, cuceririle ei fiind strâns legate de diluarea sentimentului de stabilitate tonală. Acest lucru se întâmplă prin predilecția lui Claude Debussy de a reinvia formule armonice arhaice care întrebunțează tehnica faux-bourdonului, cvintele paralele, relațiile funcționale de tip modal, combinate cu agregate sonore rezultate din acorduri cu note adăugate sau acorduri prin suprapuneri tonale, prin utilizarea politonalității. Impresia este una de dizolvare tonală, Claude Debussy eludând cultivarea disonanței în sine așa cum avea să o practice a doua școală vieneză. Tonalitatea nu este acerb negată ci mai degrabă se caută funcționalitatea unor blocuri sonore al căror aspect se deplasează către domeniul timbral. Marea varietate de acorduri cu care se confruntă urechea omenească o face incapabilă de a mai zămisli criterii stricte de ierarhizare a acestora. Din această cauză se vorbește de caracterul cețos, ambiguu, nebulos ce lasă deseori loc unor multiple interpretări a lor. Iată de ce unii muzicologi afirmă că „la Debussy totul a devenit tonică, însă cu un număr nesfârșit de variante.”⁴⁰

S-a obișnuit a se asocia latura armonică a muzicii cu dimensiunea spațială a

Seria Filosofie

ei, ca și cum evenimentele muzicale, prin suprapunerile sau succesiunile lor, s-ar derula în spațiu. „Pentru Hindemith armonia reprezintă dimensiunea spațială a muzicii, iar tonalitatea este asociată de el cu ideea de perspectivă.”⁴¹ În tablourile impresioniste dispare noțiunea de perspectivă. Lipsește senzația de adâncime vizuală prin renunțarea creării unui punct de fugă în funcție de care să se redea iluzia optică a perspectivei. Construcția geometrică este eradicată, spațialitatea fiind realizată prin acele degradeuri fine de culoare. În felul acesta nu se mai vorbește de planuri principale sau secundare ci mai degrabă de impresia de uniformizare a perspectivei. Tabloul impresionist caută realizarea unui efect global de luminozitate în care diversitatea tonurilor participă la simfonia cosmică a naturii. Perspectiva devine o chestiune de colorit local, astfel că putem afirma, transpunând constatarea cu referire la tonica din domeniul muzical, că *în tablourile impresioniste totul a devenit perspectivă, însă cu un număr nesfârșit de variante.*

Se vorbește în muzica impresionistă de dispariția noțiunii de disonanță, de absența pregătirii și rezolvării ei, de emanciparea ei în consonanță. Acest lucru este realizat de Debussy prin întrebunțarea ciorchinelor de acorduri paralele care antrenează în acest mers cvinte, septime și none lipsite de orice obligativitate de rezolvare. În impresionism distincția *consonanță-disonanță* este anihilată prin suprimarea celui de-al doilea termen și tratarea lui în regim de consonanță. Nu se urmăresc stridențele armonice sau crearea unui profil dialectic prin accentuarea antagonismului dintre acestea. În impresionism disonanța nu înseamnă negarea consonanței, ci mai degrabă sunt transferate calitățile consonanței asupra disonanței. „Debussy dă o calitate consonantică disonanțelor sale.”⁴² Dacă în muzica postromantică tendința a fost de a converti

Analele Universității Dunărea de Jos

consonanța în disonanță, în impresionism direcția este inversă.

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

S-a afirmat pe nedrept că lucrările muzicale ale lui Claude Debussy nu mai au formă, lucru fals de altfel. Când se afirmă lucrul acesta se confundă de regulă forma cu structura, uitându-se faptul că „forma în muzică – remarcă Herman Erpf - este trăirea auditivă a unei structuri”⁴³, că forma este cea care mediază perceperea structurii. Orice existent are formă astfel că această confuzie viza de fapt structura care nu mai corespunde în cazul lui Claude Debussy cu tradiția clasică-romantică. Greșit ar fi și să susținem că lucrările lui Debussy n-ar mai avea structură, că elementele morfo-sintactice ale constructului muzical nu s-ar mai corela în noi structuri. Din acest punct de vedere Claude Debussy este un inovator cu scipiri vizionare. Forma la Debussy este în permanentă prefacere la realizarea căreia participă toate celelalte elemente constitutive ale fenomenului muzical. Punctul culminant în această prefacere îl va constitui baletul

Seria Filosofie

pentru orchestră *Jeux* care „marchează înscăunarea unor forme muzicale ce, reînnoindu-se instantaneu, solicită un mod de audiere nu mai puțin instantaneu.” (P. Boulez)⁴⁴ Forma se fluidizează, culoarea devenind generatoare de formă.

În pictura impresionistă se întâmplă același lucru. Formele preluate din contextul naturii nu sunt decât un pretext pentru a pune în valoare nesfârșita varietate de tonuri. Imaginea lor este încetșoșată, pictura impresionistă abdicând de la idealurile Renașterii, promovând în felul acesta o orientare din ce în ce mai puțin realistă. Pentru prima dată artistul nu mai este preocupat de redarea obiectivă a lucrului văzut ci urmărește să surprindă întâlnirea dintre universul fizic și conștiința umană, a modului în care se instalează imaginile în conștiință. Dacă prefacerile lumii înconjurătoare se desfășoară mai încet, psihicul omului decalcă prin mobilitate această transformare. Or, ancorarea pictorilor impresionisti în surprinderea fenomenelor așa cum subzistă ele în conștiință, determină alterarea și deformarea spațiului artistic. Forma se pulverizează o dată cu conștientizarea faptului că dinamica interioară a sufletului își pune tot mai mult amprenta asupra ei.

Melodia debussyană nu mai ocupă un rol principal în cadrul lucrării muzicale. Ea trece în plan secundar lăsând prioritate altor componente ale discursului muzical. Constituită din scări pentatonice, din gama prin tonuri sau din diferite moduri arhaice bisericesti, ea este mai degrabă un reflex al armoniei întrebunțate, fiind guvernată de alte principii de construcție decât melodia clasică. Și ea este afectată de viziunea picturală specific impresionistă. Ea devine politimbrală în sensul în care nu mai este destinată execuției la un singur instrument. Melodia ia naștere din juxtapunerea mai multor culori instrumentale astfel încât conturul ei se fragmentează în mai multe secțiuni. Chiar

Analele Universității Dunărea de Jos

dacă ca procedeu tehnic se întâlnește și în lucrările clasicilor, romanticilor și a postromanticilor, el începe să fie întrebuințat conștient și cu insistență abia în creația lui Debussy sugerând trecerea de la o stare afectivă la alta prin calități aproape nediferențiate. Definită pentru prima dată de Arnold Schönberg prin conceptul de *Klangfarbenmelodie* (melodia timbrelor) aceasta va evolua către o pulverizare totală a conturului melodic care va duce la apariția pointilismului în muzică undeva către mijlocul secolului al XX-lea.

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

Prin analogie cu vizualul, timbrul este denumit și culoarea sunetului, expresie propusă de H. Helmholtz. Această proprietate își află originea în fenomenul rezonanței naturale. O dată cu impresionismul, calitatea timbrală ce ocupa un rol secundar în epocile creatoare anterioare, capătă un alt statut în cadrul opusului muzical. Sunetul devine identificabil prin mijlocirea acestei componente în detrimentul celorlalte respectiv înălțimea, durata, intensitatea. Dimensiunea spectrală a fenomenului sonor capătă importanță majoră, efectul ei fiziologic putând fi influențat de colaborarea celorlalte trei mărimi. A. Schönberg marchează această preocupare prioritară a compozitorilor față de calitatea timbrală atunci când afirmă că: „Mie mi se pare că un sunet este perceput

Seria Filosofie

esențialmente prin timbrul său, înălțimea fiind doar una dintre dimensiunile sunetului. Timbrul este un domeniu vast, din care înălțimea ocupă doar o parte.”⁴⁵

Impresionismul muzical inițiază un adevărat cult al culorii sonore la conturarea căruia contribuie tonalitatea aleasă, registrul, atacul și nuanțele. Debussy manifestă predilecție pentru tonalitățile cu multe alterații la cheie pentru faptul că ele rezonază cu o anumită delicatete exotică urechii umane. Tușul instrumental care pleca dintr-o anumită știință a atacului, știință ce căuta să ignore efectele percutive de producere al sunetului la acestea, preferința pentru anumite compartimente instrumentale neglijate altădată, grija de a nota cu minuțiozitate fiecare detaliu de stare sufletească sau nuanță, inventând dacă era nevoie termeni și expresii muzicale noi de sorginte simbolistă, toate acestea coroborate cu o inepuizabilă inventivitate armonică creau un efect global copleșitor al cărui farmec se impunea nu prin forță ci prin diversitate și rafinament. „Gradațiile lui Debussy nu ating niciodată paroxismul unui forte-fortissimo. În muzica sa se mișcă munții fără tunete și bubuituri ostentative. Este un spațiu muzical imens în care cele mai spectaculoase confruntări se pot resoarbe înainte de a ne strivi.”⁴⁶ Acest lucru determină o modificare a mentalității funcționale. Funcționalitatea tonal-armonică va fi înlocuită cu funcționalitatea timbrală, culoarea sonoră va fi cea care va configura și va genera, cum spuneam anterior, forma muzicală.

Ritmul la Debussy este de o bogăție incomparabilă. Nesfârșita mobilitate a tempoului, întrebuințarea consecventă a valorilor considerate iraționale, atacuri incisive, pe de o parte, iar pe de altă parte, suprapunerile poliritmice, formulele ritmice ostinate, secvențele compartimentate sau diviziunile instrumentale pe tremolouri, converg către eșalonarea a două modalități de

Analele Universității Dunărea de Jos

acumulare a evenimentelor sonore structurate pe axa dens-rarefiat. În ambele cazuri tendința este de a suprima bara de măsură, fie prin impresia de cvasiimobilitate a acestuia ce desființează orice reper formal urmărind poetica momentului fugar, fie printr-o neîncetată fluctuație a ritmului captivat de frenezia ludicului.

Punctul esențial al impresionismului pictural este suprimarea formei și a desenului, și nu reinnoirea culorii. Cu toate acestea ar fi nedrept să spunem că, dacă impresionistii nu au inventat pictura luminii, arta lor s-a dezvoltat totuși într-o atmosferă în care luminozitatea a jucat un rol hotărâtor. Este o pictură sustrasă spațialității, care fixează și manifestă sub o formă simplă și nu mai îngrădită decât o realitate psihică, fenomene de conștiință. Această pictură are caracterul de continuitate a stărilor interioare, ea este o desfășurare, și înlocuiește legile experienței obiective cu cele ale experienței subiective. Suportul acestei arte este, s-ar putea spune, un sens armonic și muzical în care fără îndoială că un rol principal revine culorii.

1.8. Filiații între gândirea lui Claude Debussy și estetica impresionistă sau simbolistă

Punctul central al gândirii lui Claude Debussy îl constituie ideea că arta trebuie înnoită prin înnoirea sentimentelor, că ea și-ar putea găsi resurse din contemplația naturii, din profunda filiație care există între sufletul omului și sufletul naturii. Atunci când își exprimă convingerile estetice în scris, Debussy dezvoltă mai degrabă o orientare de esență simbolistă, chiar dacă peste tot răzbate admirația lui nețărmată pentru natură. N-a fost niciodată preocupat de virtuozitatea artificială a tehnicii componistice, de rapiditatea de a transfera în plan muzical impresiile resimțite într-un anumit cadru. Se

Seria Filosofie

știe că nota cu mare minuțiozitate fiecare detaliu pe care-l intenționa, reflectând îndelung asupra gradului de reușită artistică al acestuia, revenind și recorectând dacă era nevoie partitura muzicală. Așa s-a întâmplat bunăoară cu partitura operei *Pelleas și Melisande* pe care o termină în 1895 însă ea a circulat până în 1902, când a fost montată pentru prima dată, sub forma mai multor variante revizuite. „Culege impresii” spunea Debussy elevului său Raul Bardac, „dar nu te grăbi să le notezi.”⁴⁷ Debussy nu înțelege niciodată lumea ca pe o sumă de senzații fără semnificație, ca pe un inventar de forme dincolo de care poate fi orice așa cum postulează impresionismul. Cred că niciodată n-am putea transfera titlul unuia dintre preludiile sale asupra altuia fără să modificăm semnificația acestuia. El rămâne solidar impresionismului prin efortul său de a găsi cel mai adecvat echivalent plastic unor stimuli senzoriali, însă niciodată nu s-a rezumat doar la faptul că ei există. Natura nu e niciodată înregistrată ca o sumă de accidente auditive, ca o aglomerare de fenomene, fără alt mister decât acela al propriei lor apariții. Se știe faptul că respingea orice aluzie onomatopeică în opera muzicală, întrebunțarea acesteia având efectul de a plictisi și de a risipi tot farmecul auditivei. La Debussy, pădurea emană un anumit mister, iar adâncimea ei de necuprins înflăcărează imaginația, apusul soarelui provoacă un sentiment de contemplație și tăcere, fiind preocupat în muzică „de a evoca după plac meleagurile ireale, lumea de certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia tainică a nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii.”⁴⁸ Pentru el natura este spațiu privit și nu văzut.

Pe de altă parte Debussy nu se dezmente atunci când își dezvoltă gândirea simbolică, facultatea acesteia de a simboliza și de a investi cu sensuri noi fapte, acțiuni, personaje, idei, dezbătând mult discutatul

Analele Universității Dunărea de Jos

subiect al dramei lirice cu fostul său profesor Ernest Guiraud. Nimic nu-l împiedică să pună pe seama destinului acțiunea din *Pelleas și Melisande* sau să-l înfățișeze pe Isus din oratoriul *Martiriul Sfântului Sebastian* mai degrabă ca pe un Adonis din mitologia greacă, așa cum și-l va imagina mai târziu și Salvador Dali. Detaliile de natură informațională restrâng aria de manifestare a imaginației umane, o constrâng să urmărească un traseu impus de autor. De aceea va prefera un autor simbolist, este vorba de Maeterlinck, atunci când se va decide să compună singura lui operă. El consonează cu estetica simbolistă dacă autorul ales, prin natura subiectului, îi va îngădui să-și grefeze visul pe al lui, „care va imagina personaje a căror poveste și cămin nu vor fi din nici un timp și nici un loc; care nu-i va impune în mod despotice scena pe care trebuie să o zugrăvească și care îl va lăsa liber, pe ici pe acolo, să facă mai multă artă decât el și să-i desăvârșească lucrarea.”⁴⁹

1.9. Concluzii

Ajunși la finalul acestui referat nu se poate să nu ne punem tranșant întrebarea dacă Debussy este sau nu compozitor impresionist, dacă nu cumva, așa cum am lăsat să se întrevadă pe alocuri de-a lungul acestui periplu, îl putem lega mai degrabă de mișcarea simbolistă cu care de altfel a simpatizat mult. Concluzia este una de natură simbolică. Fiecare îl poate încadra acolo unde dorește. Are deplină libertate să facă acest lucru. Putem vorbi de modernism, de debussysm, de romantism și realism, de impresionism, fovism și simbolism, de parnasianism și wagnerism, de exotism, spaniolism și alte *-isme* în cadrul artei sale. Dacă Claude Debussy aparține unuia dintre aceste curente are mai puțină importanță atâta timp cât este respectat spiritul maestrului, care

Seria Filosofie

nu și-ar fi dorit probabil niciodată să fie fixat o dată pentru totdeauna în limitele unei anumite orientări artistice. De aceea scopul acestei lucrări a fost să lămurească mai bine unele înrudiri pe care creația și gândirea lui Claude Debussy le dezvăluie cu acestea, în special cu impresionismul și simbolismul. Acest lucru nu înseamnă faptul că putem atribui operei lui orice calitate estetică dacă aceasta nu este argumentată de exemplul viu al autorului. Probabil că cel mai greu lucru este să facem să supraviețuiască imaginea nefărămită a omului Debussy în conștiința noastră fără să avem îndoiala că am denaturat-o cumva. Chiar dacă demersul nostru va consta în deciptarea operei sale, din când în când trebuie să recurgem la cuvintele lui Debussy care afirmă că „disciplina trebuie căutată în libertate și nu în formulele unei filozofii învechite și bună pentru cei slabi. Să nu ascuți sfaturile nimănui, decât poate ale vântului care trece și ne istorisește povestea lumii.”⁵⁰

NOTE

1. Plenerismul se referă la modalitatea nouă, specifică impresionistilor, de a picta un tablou numai în aer liber, fapt care prilejuia contactul cu lumina naturală și a nuanțelor ei schimbătoare. Practica exista și înainte dar niciodată ea nu fusese aplicată în mod exclusiv. De regulă tabloul era început în cadrul naturii, însă el era finalizat la lumina rece și impersonală a atelierului. Diviziunea tonului are în vedere o degradare fină a aceluiași ton, degradare destinată să sugereze volume și reliefuri, să dea impresia celei de-a treia dimensiuni.
 2. Coloritul clar sau tușele pure se referă la tehnica de a întrebuița numai culori deschise. Acestea nu mai sunt combinate pe paletă ci prin juxtapunerea pe pânză a tușelor celor mai pure posibil astfel încât rezulta un amestec *optic*.
2. Debicki, Jacek; Favre, Jean-Francois; Grűnevald, Dietrich; Pimentel, Antonio Filipe, *Istoria artei pictură, sculptură, arhitectură*, trad. Corina Stancu, Ed. Enciclopedia Rao,

Analele Universității Dunărea de Jos

- București, 1998, p.221.
3. Fleming, William, *Arte și idei*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 243.
 4. Deac, Mircea, *Impresionismul în pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 1975, p.13.
 5. Faure, Élie, *Istoria artei-arta modernă 2*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1988, p.72.
 6. În cel mai larg înțeles al său termenul de școală nu are, pentru a ne exprima astfel, decât o valoare topografică: școala franceză, școala germană etc. Ca toți termenii generali, cu caracter abstract, folosiți pentru realități precise, cuvântul *școală* cere să fie definit cu deosebită atenție. Pentru noi el îi desemnează aici pe artiștii contemporani trăind la un loc și grupați datorită unor anumite trăsături comune de ideal sau de metodă.
 7. apud Husar, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988, p.185.
 8. apud Opreșcu, George, *Manual de istoria artei - realismul și impresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1986, p.166.
 9. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. Meridiane, București, 1981, p.77.
 10. Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992, p.33-34.
 11. apud Drîmba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol.2, Ed. Saeculum I.O.& Vestala, București, 2002, pp.415-416.
 12. Husar, Alexandru, *Op. cit.*, p.141.
 13. Hoffman, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977, p.209-210.
 14. Brion, Marcel, *Art abstract*, Paris, 1956, p.202.
 15. Fleming, William, *Op. cit.*, p.247.
 16. apud Drîmba, Ovidiu, *Op. cit.*, p.421.
 17. Fleming, William, *Op. cit.*, pp.247-248.
 18. apud Husar, Alexandru, *Op. cit.*, p.171.
 19. idem, p.151.
 20. Vignal, Marc, *Larousse - Dictionnaire de la musique - la musique des*

Seria Filosofie

- origines à nos jours*, , 1987, p.382.
21. apud Husar, Alexandru, *Op. cit.*, p.134.
 22. Andronescu, Șerban C., *Analogii estetice - Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Ed. Fundației „România de Măine”, București, 1998.
 23. Vancea, Zeno, coord. științific, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, vezi articolul „Fenomenologia muzicii” de Constantin Bugeanu (C.B.), p.178.
 24. idem, vezi articolul „Timp” de Gheorghe Firca (G.F.), p.484.
 25. Alexandrescu, Romeo, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, p.32-33.
 26. Barraqué, Jean, *Debussy*, Edition de Seuil, Paris, pag.157.
 27. Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București, p.443.
 28. Debussy, Claude, *Domnul Croche antidiletant*, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1965, p.8.
 29. Iliuș, Vasile, *De la Wagner la contemporani, vol.III*, Ed.Muzicală, București, 1997, p.47-48.
 30. Debussy, Claude, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975, p.V.
 31. coord. Goléa, Antoine și Vignal, Marc, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.136.
 32. Vuillermoz, Émile, *Histoire de la musique*, Arthème Fayard, Paris, 1958, p.354 (il s'agit, bien entendu, d'un gallicanisme qui s'attache moins au choix de ses sujets qu'au style dans lequel il les traite).
 33. Schonberg, Harold C., *Op. cit.*, p.437.
 34. direction de Roland-Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade - Histoire de la Musique*, vol.II, Editions Gallimard, 1963, p.911 (Mais pour en terminer avec une dispute de naguère, c'est peut-être moins à la matière précieuse du symbolisme qu'il songea; en tout cas, le progrès de son art se marque par le passage de l'une à l'autre).
 35. Alexandrescu, Romeo, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, p.31.

Analele Universității Dunărea de Jos

36. idem, p.40.
37. Jullian, Rene, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, 1979, p.334.
38. Debussy, Claude, *Domnul Croche antidiletant*, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1965, p.3-4.
39. Vignal, Marc, *Op. cit.*, p.382.
40. apud Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, p.473.
41. apud Bălan, George, *Muzica – temă de meditație filozofică*, Ed. Științifică, București, 1965, p.279.
42. Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, p.66.
43. apud Vasiliu, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900 – 1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002, p.19.
44. apud coord. Goléa, Antoine și Vignal, Marc, *Op. cit.*, p.138.
45. apud Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical - materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
46. Timaru, Valentin, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p.86;
47. Alexandrescu, Romeo, *Op. cit.*, p.43.
48. Debussy, Claude, *Op. cit.*, p.75.
49. Alexandrescu, Romeo, *Op. cit.*, p.53-54.
50. Debussy, Claude, *Op. cit.*, p.12.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Romeo, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967.
2. Andronescu, Șerban C., *Analogii estetice - Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Ed. Fundației „România de Măine”, București, 1998.
3. Barraqué, Jean, *Debussy*, Edition de Seuil, Paris.
4. Bălan, George, *Muzica – temă de meditație filozofică*, Ed. Științifică, București, 1965.

Seria Filosofie

5. Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992.
6. Brion, Marcel, *Art abstract*, Paris, 1956.
7. Deac, Mircea, *Impresionismul în pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 1975.
8. Debicki, Jacek; Favre, Jean-Francois; Grünevald, Dietrich; Pimentel, Antonio Filipe, *Istoria artei pictură, sculptură, arhitectură*, trad. Corina Stancu, Ed. Enciclopedia Rao, București, 1998.
9. Debussy, Claude, *Domnul Croche antidiletant*, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1965.
10. Debussy, Claude, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Edition Peters, 1975.
11. Drimba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol.2, Ed. Saeculum I.O.& Vestala, București, 2002.
12. Faure, Élie, *Istoria artei-arta modernă 2*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, București, 1988.
13. Fleming, William, *Arte și idei*, trad. Florin Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
14. Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.
15. Francastel, Pierre, *Impresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1977.
16. Goléa, Antoine și Vignal, Marc, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
17. Hoffman, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977.
18. Husar, Alexandru, *Ars longa - probleme fundamentale ale artei*, Ed. Univers, București, 1980.
19. Husar, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988.
20. Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol.III, Ed. Muzicală, București, 1997.

Analele Universității Dunărea de Jos

21. Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical - materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
22. Jullian, Rene, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, 1979.
23. Oprescu, George, *Manual de istoria artei - realismul și impresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1986.
24. Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982.
25. Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Humanitas, București, 2003.
26. Rewald, John, *Istoria impresionismului*, Ed. Meridiane, București, 1974.
27. Rewald, John, *Istoria postimpresionismului*, Ed. Meridiane, București, 1978.
28. Roland-Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade - Histoire de la Musique*, vol.II, Editions Gallimard, 1963.

Seria Filosofie

29. Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori*, trad. Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București.
30. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. Meridiane, București, 1981.
31. Timaru, Valentin, *Muzica noastră cea spre fîntă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001.
32. Vancea, Zeno, coord. științific, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
33. Vasiliu, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900 – 1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002.
34. Vignal, Marc, *Larrousse - Dictionnaire de la musique - la musique des origines à nos jours*, 1987.
35. Vuillermoz, Émile, *Histoire de la musique*, Arthème Fayard, Paris, 1958.