

SERBAN NICHIFOR

***THE HERMETICISM OF
DEBUSSY***

**NATIONAL UNIVERSITY OF MUSIC
BUCHAREST (ROMANIA), 1999**

CONVERSIĂ TIMP ↔ SPAȚIU ÎN ARTA SUNETELOR

- Studiu de caz -

Serban Nichifor

MISTICA LUI DEBUSSY ȘI REVELAȚIA UNIVERSULUI SUPRATONAL

Motto:

"Muzica este cu siguranță arta cea mai apropiată de natură (...). Doar muzicienii au privilegiul de a capta toată poezia nopții și a zilei, a pământului și a cerului, doar ei pot reconstitui atmosfera, doar ei pot sesiza ritmul imensei Vibrații..."

Claude Debussy ^①

1.) IPOTEZĂ

În finalul amplului său studiu dedicat "Pentatonismelor la Debussy", Constantin Brăiloiu semnală faptul că genialul compozitor francez a sintetizat "un nou limbaj, nu atonal, nici politonal propriu-zis, ci oarecum << supratonal >>" ^②. Voi încerca în cele ce urmează să definesc acest inedit termen ce pare să sugereze esența supranaturală a Revelației Divine în ipostaza ei sonoră.

Viziunea lui Debussy a fost una eminentă panteistă, ilustrând ideea contopirii sunetului uman cu Vibrația cosmologică a naturii, ^③ ce reprezintă starea immanentă a Ființei lui Dumnezeu. Astfel, într-o scrisoare adresată editorului său Jacques Durand, ^④ Debussy își mărturisea dorința intimă de "a dirija muzica Sferelor" - desigur, într-o supremă Liturghie Cosmică, ^⑤ deoarece muzica este și o "știință ermetică", o veritabilă teologie demnă de a fi instituționalizată printr-o "Societate Esoterică". ^⑥ Reliefând constituția mistagogică a artei sunetelor, el condamna totodată demitizarea antropocentristă, acea acțiune de "distrugere a tainei" inițiată de oamenii ce "par să uite că le era interzis în copilărie să deschidă burțile păpușilor (această constituind chiar o crimă împotriva misterului); ei continuă însă să-și vâre esteticul lor nas acolo unde nu le fierbe oala. Dacă nu mai spintecă păpușile, în schimb ei explică, demontează și, cu răceală,ucid misterul..." ^⑦

Atitudinea lui Debussy era evident apofatică, agnostică: "lumea exterioară aproape nu mai există pentru mine" ^⑧ - afirma el claustrat în sine însuși, predicând - ca un adevărat mistic - trăirea tainei incognoscibile și deschiderea necondiționată a sufletului spre contopirea impersonală cu Dumnezeu în natură: "când asigti la acea feerie de fiecare zi care este apusul soarelui, îți vine vreodată în minte să aplauzi ?(..) te simți prea neînsemnat în fața Lui și nu ești în stare să

./.

I te încorporezi prin sufletul tău..."⁹ În raport cu natură - ca mediu propice teofaniilor -, cultura umană pare sterilă, pierzându-și orice semnificație; "să vezi soarele răsărind este mai folositor decât să asculți <<Simfonia Pastorală>>!" La ce e oare bună arta voastră aproape de neînțeles?" - întreabă și se întreabă compozitorul, ascuns sub masca Domnului Croche.¹⁰

Abolind legile artificiale ale academismului steril, Debussy a reușit să-și edifice impresionantul sistem componistic exclusiv în baza ordinii arhetipale a naturii, așa cum Manet, Monet, Cézanne și Mallarmé elaboraseră, în pictură și, respectiv, în poezie, teoria "plein air"-ului.¹¹ În acest sens, compozitorul preciza că "disciplina trebuie căutată în libertate și nu în formulele unei filosofii vetuste, bune doar pentru cei slabi. Să nu asculți de sfaturile nimănui, decât poate de cele ale vântului ce trece și ne istorisește povestea lumii..." Fără a dezvălui taina ordinii naturale implicite, Debussy fi evidențiază doar efectul benefic, căci "nu există teorie; trebuie doar să asculți - plăcerea este legea".¹²

Acest hedonism este însă aparent, căci el ascunde - precum masca Domnului Croche - o tulburătoare concepție eshatologică, guvernată de mitul acvatic al scufundării, într-o inițiativă "progresie a groazei"¹³, spre Abisul immanent ("Deus Otiosus"), spre Neantul original... În aceeași cheie panteistă (amintind de vishnuismul "Bhagavatei Purāna", ca și de primele versete ale poemului babilonic al creației "Enuma Elish") putem tălmăci atât sensul ocult al unor axiome debussyste (ca de pildă: "sunetul trebuie înecat"¹⁴, sau "continui să plutesc, să lăncezesc în uzinele Neantului"¹⁵), cât și geotropismul pozitiv al muzicii sale. Acest aspect - al atracției gravitaționale, al imersiei spre un Centru misterios ascuns în adâncuri - s-a manifestat implicit (prin direcționarea liniilor melodice și a armoniilor spre o Fundamentală virtuală), dar și explicit, ca de pildă în "Catedrala scufundată", în "Prăbușirea Casei Usher" și în "Pelléas et Mélisande". În acest ultim caz, momentul simbolic - cu evidente conotații erotice - al pierderii inelului nupțial în "atractiva profunzime" a fântânii este confirmat și printr-o prăbușire cosmică ("oh ! toutes les étoiles tombent !"), ca un sinistru semn al Apocalipsei...

În "Prăbușirea Casei Usher", eschatonul este perceput filosofic printr-o imagine mult mai complexă sub raport semantic: în lumina însângerată a lunii pline (marcând - în plan cosmic - Destinul implacabil), Casa impunătoare, dar grav fisurată în infra-structură (ca simbol al pseudoculturii antropocentriste) se scufundă în mlaștina adâncă și lăncedă, spre Neantul primordial, așa cum - in illo tempore -

© 1999
by Serban Nikipetr

*) ca variantă a mitului eternei refintoarceri la origine ("regressus ad uterum"-apud Mircea Eliade, "Le Mythe de l'Éternel Retour")

Atlantida dispăruse în Abisul oceanului. Moartea, neantizarea este cu atât mai înfiorătoare cu cât ea se produce în liniște, într-o aparentă "normalitate"... În planul paralel al tragediei personale a compozitorului, Casa Usher se identifică cu locuința pariziană a lui Debussy, fisura imperceptibilă dar fatală este boala ascunsă și incurabilă de care acesta suferea, pietrele casei sunt mineralele radioactive cu care se trata, eroul Roderick este chiar autorul, așa cum sora - îngropată de vie ! - a eroului, Lady Madeline, este personificarea Muzicii pierdute pentru totdeauna, iar Doctorul diabolic - o reîncarnare a Morții. În final, desigur, toți vor (vom) pieri o dată cu Casa - adică cu efemera noastră civilizație antropocentristă, ce se va saufunda în Neantul de dincolo de timp și spațiu...

Mesajul este cu-adevărat nimicitor și, probabil, scrupulele, superstiția (frica de a nu provoca forțele malefice), dar și perfecționismul compozitorului în fața a ceea ce ar fi trebuit să-i fie opera capitală, l-au împiedicat pe Debussy să-și desăvârșească această "creație virtuală" ce l-a obsedat timp de aproape 30 de ani: din 1890, până în ultimele clipe de viață... Au rămas doar ^{Libretul și} câteva schițe, în care remarcăm un detaliu de maximă importanță: centrul gravitațional ce determină scufundarea implacabilă în non-existență este reflectat sonor printr-o fundamentală cu caracter virtual, proiectată în zona infrasunetelor, o "fundamentală a fundamentalelor" situată dincolo de pragul nostru auditiv inferior, dar și de conștiința noastră. Natura hylogenică a esteticii lui Debussy, fluiditatea formelor, ritmurilor și modurilor sale se încadrează perfect în imaginea mitului acvatic, surprinsă de Mircea Eliade în "Tratatul de Istoria Religiilor": "Apele nu pot depăși condiția virtualului, a germenilor și a latențelor. Tot ce este formă se manifestă deasupra Apelor, desprinzându-se de Ape. În schimb, de îndată ce s-a desprins din Ape, încetând de a mai fi virtuală, orice <<formă>> cade sub legea timpului și a vieții; dobândește limite, cunoaște istoria, participă la devenirea universală, se descompune și sfârșește prin a-și istovi substanța, dacă nu se regenerează prin imersiuni periodice în ape, dacă nu repetă <<potopul>> urmat de <<cosmogonie>>." (16)

Astăzi, după opt decenii de la dispariția sa fizică, Debussy a rămas aceeași personalitate emblematică a muzicii secolului XX, dar și același creator misterios, același profet hermetic, același "om necunoscut". În ciuda numeroaselor exegeze ce i-au fost dedicate, nimeni nu a reușit încă să surprindă adevărata esență a minunatelor sale sonorități, a acelor veritabile "realități" - pe care imbecilii le numesc <<impresionism>> (17). "Formă liberă", "scriitură modală", "scări penta- și hexatonice", "cromatizări", "culori sonore", "pulverizări

./.

timbrale", "duplicație"⁽¹⁸⁾, "geotropism pozitiv"⁽¹⁹⁾ - iată doar câteva dintre etichetele ce s-au aplicat creației lui Debussy, fără a se sesiza însă faptul că toate acestea nu reprezintă decât manifestările exterioare, periferice ale unui sistem complex, pe care Brăiloiu - așa cum am mai arătat - l-a numit "suprational", dar pe care nimeni nu a reușit încă să îl descopere la nivelul fenomenologic, al principiului generator.

2.) CONCLUZIE

Reunind tonalismul și modalismul (atât în ipostaza diatonică, cât și în cea cromatică), suprationalismul lui Debussy are un caracter anamorfotic, integrator, cosmic, în perfectă consonanță cu estetica panteistă, dezvoltată în lumina configurației armonice a macro-universului ("panarmonios Kosmos sintaxis"⁽²¹⁾). Această ordine divină a "energiilor necreate"⁽²²⁾ se reflectă la nivelul micro-structural al sunetului prin ordinea armonicelor naturale, ce reprezintă și o expresie a principiului "sectio aurea".

Așadar, în interiorul sunetului se află și "sămânța", factorul germinator ce ordonează armonia supratională a lui Debussy, căci, analizând imaginea spectrală a tronsonului alcătuit din armonicile 1-32 (cu mențiunea că armonicile pare nu sunt decât o proiecție, o reduplicare a celor impare), vom întâlni toate elementele constitutive ale limbajului său componistic inconfundabil - de la scările modale specifice, până la unele înlănțuiri și suprapuneri acordice inexplicabile din altă perspectivă (ca de pildă relația dintre trisonul major al treptei I^a și cel minor al treptei a V-a, sau conexiunea acordului de septimă pe dominantă cu acordul mărit cu septimă mică pe trapta a IV-a). Forța quasi-gravitațională ce atrage aceste acorduri aparent disjuncte spre un Sunet Fundamental comun (ce este uneori în stare virtuală, "ascuns" în zona inaudibilă a infrasunetelor) se manifestă prin geotropismul pozitiv al entităților armonice, ca și al desenelor melodice consecvente - cu determinări directe în planurile adiacente de natură formală, dinamică, agogică, ritmică, precum și în domeniul tehnicii de orchestrație.

Putem astfel afirma că toate componentele limbajului debussyst de factură supratională sunt reductibile fenomenologic la șirul armonicelor naturale și depind, în consecință, de un Sunet Fundamental - audibil sau inaudibil (virtual). În această perspectivă cosmologică, dar și soteriologică, este semnificativă proiecția imaginii mântuitoare a Sfintei Cruci, prefigurate prin armonicile 6-8-9-12, ce alcătuiesc (în ordinea 8-6-9-8-12) motivul teofanic dezvoltat în "Martiriul Sfântului Sebastian", ca și în numeroase alte creații reliefând creștinismul cosmic al celui ce visa, înaintea morții, să facă "o plimbare pe lumea cealaltă"⁽²³⁾, după o viață marcată de nădejde, ... apoi de deznădejde și, în final, plină de vid..."⁽²⁴⁾

✓

3.) DEMONSTRAȚIE

"Încerc să deslușesc, de-alungul lucrărilor, mișcările multiple care le-au făcut să se nască și ceea ce surprind ele ca viață lăuntrică; nu sunt oare toate acestea cu mult mai interesante decât jocul care constă în a le demonta ca pe niște ceasuri ciudate?" ⁽²⁵⁾ Se întreba Debussy, mărturisindu-și rezerva față de anumite tehnici de analiză pur speculative, ce se concentrează pe detalii nefuncționale, ne semnificative în raport cu ansamblul realităților acustice.

La rândul meu, încercând să evit pericolul speculațiilor, voi limita "textul literar" la aceste rânduri, propunând în schimb o serie de scheme și exemple muzicale comentate "ad hoc", ce ilustrează în mod sintetic originea spectrală a sistemului supratonal, ca și legăturile "mișcărilor multiple" ale sunetelor armonice cu "viața lăuntrică" a creațiilor lui Debussy. Astfel, într-o perspectivă lărgită, această secțiune pur demonstrativă include și unele aspecte meta-muzicale, relevând influența unor factori ambientali asupra operei marelui compozitor. ⁽²⁶⁾ (Fig. I-V)

În încheiere, doresc să fac o mărturisire: am redactat prezentul studiu în paralel cu elaborarea operei "Martiriul Sfântului Claude", ce evocă ultimii ani de viață ai lui Debussy. Investigația muzicologică a beneficiat astfel și de apofatismul travaliului componistic, în virtutea faptului că, așa cum remarcă și genialul muzician, "noi suntem implicați în aventurile în care ni se angajează imaginația", iar "spiritul suflă acolo unde vrea el" ⁽²⁷⁾. Pot afirma că am avut șansa de a pătrunde, chiar și virtual, în intimitatea unei vieți și a unei epoci trecute, cu luminile și umbrele ei inefabile... Nu voi uita niciodată această experiență retrocognitivă, hierofanică, consumată la frontiera visului cu realitatea - experiență ce mi-a revelat și sensul profund al întrebării retorice a Domnului Croche: "cunoști vreo emoție mai frumoasă decât aceea oferită de om necunoscut (...), a cărui taină ți se dezvăluie din întâmplare?" ⁽²⁸⁾

Appendix: - A.) Note (pag. 6-7)

- B.) Ilustrații și exemple muzicale (pag. 8-33)

(București, 18-IV-1999)

Serban Nichifor

- Appendix A.] NOTE

- ① - în revista S.I.M., Paris, noiembrie 1913.
- ② - Constantin Brăiloiu - "Opere"-Vol.I,Ed.Muzicală,Bucureşti,1967,p.453.
- ③ - "Bhagavad-Gītā" ("Cântecul Domnului") X, 25;
 - Pr.Prof.Dr.Alexandru Stan, Prof.Dr.Remus Rus - "Istoria Religiilor", Ed.I.B.M.B.O.R.,Bucureşti,1991,p.212-231;
 - Prof.Dr.Remus Rus - "Concepţia despre om în marile religii" (teză de doctorat),"Glasul Bisericii"Nr.5-6/1978,Bucureşti.
- ④ - "Lettres de Claude Debussy à son éditeur",Ed.Derand,Paris,1927, p.183 (scrisoare din 22-VII-1917).
- ⑤ - Hans-Ura von Balthasar - "Liturgie cosmiques", Paris, 1947.
- ⑥ - "Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson", "Revue Musicale" XII/1925,Paris (scrisoare din 1893).
- ⑦ - Claude Debussy - "Domnul Croche antidiletant",Ed.Muzicală,Bucureşti, 1965, p. 7.
- ⑧ - "Lettres...",op.cit.p.62(scrisoare din 18-VIII-1908); imaginea este conformă şi doctrinei vedice,ce consideră realitatea drept vis sau iluzie ("maya").
- ⑨ - Claude Debussy, op.cit., p. 5.
- ⑩ - Ibidem, p.10.
- ⑪ - Jean Pierre Faye - "Musique de l'open air zwischen drei Sprachen", "Musik-Konzepte" 1-2/1981("Claude Debussy"),München, p.42-51.
- ⑫ - Edward Lockspeiser - "Debussy. His life and mind",Ed.Cassell-Macmillan,London-New York,1962-65,p.207(conversaţia lui Debussy cu fostul său profesor de compoziţie Ernest Guiraud, ce a avut loc în 1899 şi a fost consemnată de Maurice Emmanuel).
- ⑬ - "Lettres...", op.cit.,p.85 (scrisoare din 8-VII-1910).
- ⑭ - Edward Lockspeiser, op.cit., p. 206 (conversaţia cu Guiraud).
- ⑮ - "Lettres...", op.cit.,p.41 (scrisoare din 18-IV-1906).
- ⑯ - Mircea Eliade - "Tratat de Istoria Religiilor", Ed.Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 203.
- ⑰ - "Lettres...", op.cit, p. 58 (scrisoare din III-1908).
- ⑱ - Edward Lockspeiser, op.cit.,p.231-232 (scrisoarea lui Paul Gilson despre stilul lui Debussy, adresată în 1907 lui Ernest Closson; acest document muzicologic reprezintă o primă semnalare a procedeului duplicaţiei la Debussy);
 - André Schaeffner - "Debussy et ses rapports avec la musique russe", în "Musique russe",Vol.I,Paris,1953 (acest studiu dezvoltă ideea duplicaţiei la Debussy).

./.

- (19) - Vladimir Jankélévitch - "Debussy et le Mystère", Cahiers de Philosophie, Neuchâtel, 1949;
- Vladimir Jankélévitch - "La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy", "Langages", Ed. de La Baconnière, 1968, p.14 (ilustrând geotropismul pozitiv prin linia descendentă a multor fraze din muzica lui Debussy, autorul afirmă că această linie "pare să vizeze un punct în infinit, mai grav decât Gravul absolut și dincolo chiar de Non-Existență");
- Joseph M. Bell - "Les Ecrits de Debussy" (lucrare de studiu și cercetare), Université de langues et lettres, Grenoble, 1973, p.53.
- (20) - Șerban Nichifor - "Anamorfoza sonoră", Rev. "Muzică" Nr.6/1985, București, p.18-21.
- Șerban Nichifor - "Musica Caelestis - anamorfoza Sacrului în arta sunetelor" (teză de doctorat), Universitatea de Muzică din București, 1994.
- Șerban Nichifor - "Spiritualitatea apostolică și formalismul sectant în dezvoltarea muzicii creștine" (teză de licență), Facultatea de Teologie a Universității din București, 1994, p.94-95.
- (21) - Sfântul Atanasie cel Mare - "Contra Gentes" 38,39;
- Pr.Prof.Dr.Dumitru Gh.Popescu - "Teologie și cultură", Ed.I.E.M.B.O.R., București, 1993, p.79 și 106.
- (22) - André de Halleux - "Palamisme et scolastique", Revue Théologique de Louvain, 1965, p.431.
- (23) - "Lettres...", op.cit., p.187 (scrisoare din IX-1917).
- (24) - "Correspondances de Claude Debussy et Pierre Louÿs (1893-1904)" Librairie José Corti, Paris, 1945. Această interesantă mărturisire a lui Debussy are un evident caracter alegoric; astfel, expresia "plină de vid" nu este un nonsens, deoarece "vid" în limba sanscrită este rădăcina cuvântului "vedă", ce desemnează cunoașterea mistică. Așadar, viața compozitorului a fost marcată de nădejde, ... apoi de deznădejde și, în final, plină de cunoaștere. În "Dharma" lui Buddha, etapa purificării (prin anihilarea dorinței/nădejdei, producătoare de suferință/deznădejde) duce la nivelul superior al cunoașterii, adică al iluminării (aceasta fiind și semnificația "vidului" Nirvanei). Desăvârșind urcușul spiritual, creștinismul (ca religie absolută, prin întruparea Logosului) implică și faza supremă a deificării (indumnezeirii), accesibilă doar sfinților, ce se unesc personal cu Dumnezeu prin "energiile necreate" ce emană din Ființa Sa incognoscibilă. În cazul lui Debussy, "energiile necreate" s-au ipostaziat în divine unde sonore...
- (25) - Claude Debussy, op.cit. p.12.
- (26) - "...ce sentiment insupportable que j'ai parfois de vivre dans une ville d'exil..." - în "Lettre à 2 amis", Librairie José Corti, Paris, 1942 (scrisoare din 1910, adresată lui Robert Godet).
- (27) - Dr.Pasteur Vallery-Radot - "Tel était Claude Debussy", Ed.Juillard, Paris, 1958 (scrisoare din 19-V-1917).
- (28) - Claude Debussy, op.cit., p.12.

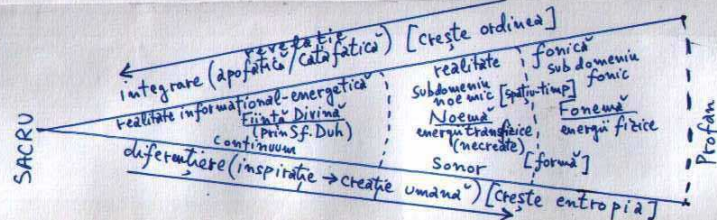
./.

"Mistica lui Debussy și revelația universului supratonal" (Appendix-B.)

8

→ Fig. I - Aspecte cosmogonice

- (a) - Model panteist al Muzicii Sferelor (cf. S. Nichifor - "Musica Caelestis", p. 219);
 "Enfin, si l'on a besoin de quelqu'un pour diriger la musique des Sphères, je me crois
 tout à fait désigné pour ce « haut » emploi." (Debussy, 22-VII-1917); "... je m'en irai me
 promener dans l'autre monde..." (Debussy, IX-1917 - "Lettres..." Durand, Paris, 1927)



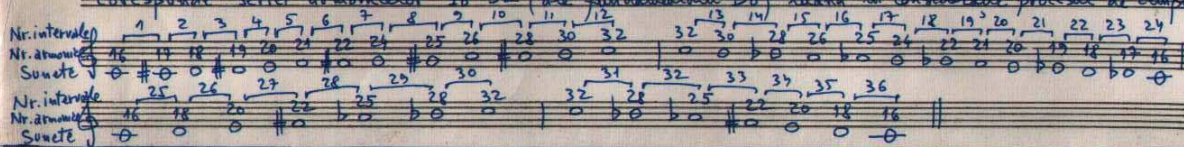
- (b) - Tabelul lui René Lenormand ("Etude sur l'harmonie moderne", Ed. Eschig, Paris, 1912 - p. 131)



→ Fig. II - Structuri derivate din eflorescențe "energetice necreate" ale specificului armonic - în perspectivă panteistă;



→ Fig. III @ împărțirea octavei în 36 de intervale distincte și constitutive în sistemul lui Debussy (schema apartine lui Debussy, fiind reproducerea de Maurice Emmanuel în relatarea interesantului dialog pe care marele compozitor l-a avut, în 1889, cu fostul său profesor Ernest Guitard).
 Dispunerea acestor intervale (12 semitonuri ascendente, 12 semitonuri descendente, 6 tonuri asc., 6 tonuri desc.) corespunde seriei armonice 16-32 (de la fundamentul Do) - luând în considerare și procesul de temperare.



B) Cadente specifice, exemplificate de Debussy la întâlnirea cu Guitard din 1890

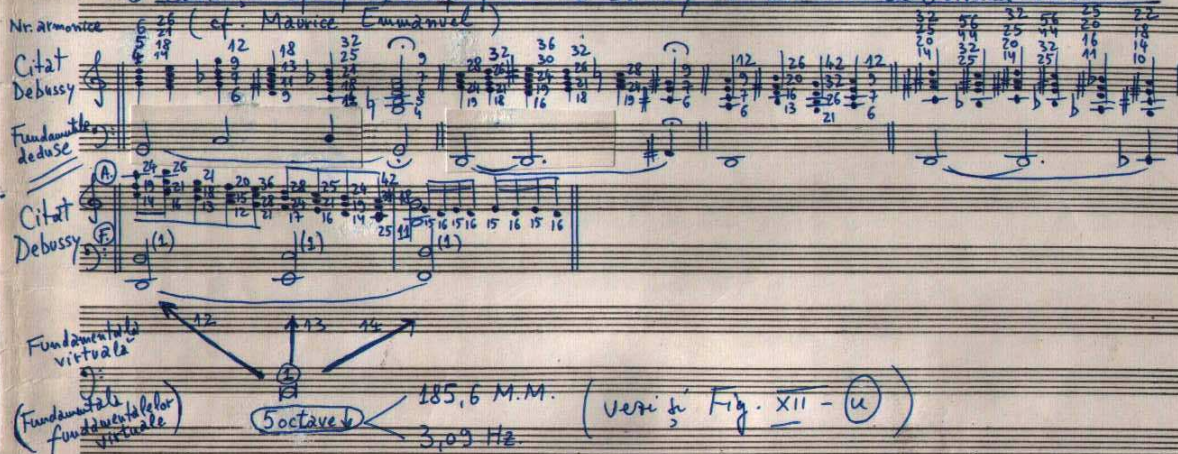


Fig. V (Continuare)

Ac. 6 sunete

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Maj. Min. (I, II)

Micr. Măr. - hexatonic

4 8 9 12 2

Ac. 7 sunete

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Maj. Min. Măr. Micr.

Ac. "estates" (enrichi)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tritonic (picom)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Hexatonic Lidian Major Minor melodic

(in ordinea armonizatorilor superioare)

Pentatonic

→ Fig. VI - Seria supratonală

(a) Cele 4 principale ipostaze ale seriei supratonale

Seria Directă (armonice superioare în sens ascendent) Recurentă S.D. (armonice superioare în sens descendent)

[S.D.] [R.S.D.]

Seria Inversată (armonice inferioare în sens descendent) Recurentă S.I. (armonice inferioare în sens ascendent)

[S.I.] [R.I.S.]

NB - De remarcat trisonal 7-8-9-10 (comun S.D. și R.S.I.) și trisonal 10-9-8-7 (comun R.S.D. și S.I.) - ambele trisoane prefigurând o structură hexacordică eliptică:

7 8 9 10 11 12

→ Fig. VI. Partitură ale serii supratonale (NB - accidentii alterează exclusiv sunetul precedent)

12

Seria Directă (armonice superioare)
S.I. (armonice inferioare)

câte 3 câte 4 câte 5 câte 6 câte 7

S.D.

S.I.

simile

*) - multiplicat $\times 4$, motivul poate fi integrat într-o structură repetitivă

→ Fig. VII. Permutațiile circulare ale S.D. și partițiile de 4 sunete ale seriilor derivate

→ Fig. VII-2 Perspective supratonală la Debussy (citată în "reducție fenomenologică" la fundamentală Do)*)

a) "La Mer" (p. 3, m. 14-17) (p. 1, m. 60)

b) "Le Martyre de Saint-Sébastien" (Acte IV: "Le bon Pasteur")

c) "Danse Etudes" (nr. X, m. 53-56)

d) "Danse Etudes" (nr. XII, m. 153-155)

e) "Syrinx" (m. 13-14)

* iconne sonore - ferestre
spre universal supratonal
contemplat

VII
(cont.)

f) Preludiul "Feuilles mortes" (cartel 2, pr. 2, m. 2) g) "Douce Etudes" (nr. XII, m. 1-24)

Handwritten musical notation for the first system, including measures 1-24 of "Douce Etudes" and measures 2-56 of "Feuilles mortes".

h) "Douce Etudes" (nr. XII, m. 80-93)

Handwritten musical notation for the second system, including measures 80-93 of "Douce Etudes".

* Fundamentele la acordului minor (a 6 7 5) se afla la o cuinta (+2 octave) sub baza acutiei acord in stare directe.

14

Fig. VII-
(cont.)

① "Quatuor à cordes" (p. IV, m. 5 și 11) (1893) (m. 5) (m. 11)

② "Sonate pour violon et piano" (p. II, m. 79-82 = Sectio Aurea!) (1916-17) (15)

③ "Sonate pour violoncelle et piano" (p. III, m. 57-68 = Sectio Aurea) (1915)

④ "Hommage à Haydn" (m. 93-112) (m. 5-6) (1912-13) (NB - înălțimea reală!)

F. [Sib] [Fa#] [Sib]

Fundamentale
Virtuale (F.v.)
Fundamentale
virtuale (F.f.v.) (224) = 3,4375 Hz. (vib. duble/sec.)

Conexiunea spațiu sonor/timp: F.f.v. $\approx 3,5$ Hz. (sau vibrații duble secundă) $\Rightarrow 1$ vibrație dublă durează $\frac{1}{3,5} \approx 0,286'' \approx 210$ M.M.
 $\downarrow 210$ M.M. $\approx \downarrow 52$ M.M. (tempoul din "Prélude" în $\frac{4}{4}$, m. 1-8); $\downarrow 210$ M.M. $\approx \downarrow 70$ M.M. ("Tempo initial" în $\frac{3}{4}$, m. 9-42).
 În consecință, aceste 2 tempouri constitutive ($\downarrow 52$ M.M. și $\downarrow 70$ M.M.) sunt reducibile fenomenologic la vibrația dublă cu durată de $0,286'' (= 210$ M.M.), ce se identifică și cu frecvența infrasonică a F.f.v. (sunetul La de $\approx 3,5$ Hz).
 Spațiul sonor (în toată complexitatea sa armonică) este astfel generat de unitatea fundamentală de timp (vibrația dublă de $0,286''$).

→ Fig. VIII - Arhetipul tritonic în "motivul Destinului" la Debussy.

- a) Genera

- b) postaterieri (fedare funcțională la acumularea lui Do) prin amănunțime [NB - inclusiv metatabela de alte fundamentale în raport cu fund. Do']

a. "Syrinx" de Claude Debussy

Syrinx Claude Debussy (1912)

1 Trés modéré

Fl. *mf*

3 *p*

5 *p* *ritenu*

9 Un peu mouvementé (mais très peu) *p*

11

13 *mf*

15 Cèdez Rubato *p* *p* *p*

18 *p*

21 *p*

23 *mf* *au Mouvt (trés modéré)*

27 *dim.*

29 *p* *p*

31 En retenant jusqu'à la fin. *p* *marqué*

33 *Trés cristallin* *perdu dans*

18

→ Fig. X

→ Fig. X-^(b) "Syrinx" (1913) - schema procesului metabolic (la înălțimea reală^v) - incluzând fundamentale deduse

Handwritten musical score for "Syrinx" (1913) by Debussy. The score is written on five staves, alternating between Alto Horn (Arm.) and Flute (F.). The music is in E-flat major and 3/4 time. The score includes measure numbers 1 through 35, with some measures grouped in brackets. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- (b) "In Aeternum" (1993) de Serban Nichifor - aplicatie a unui proces metabolic (la înălțimea reală^v)
Quasi Senza Tempo, estatico

Handwritten musical score for "In Aeternum" (1993) by Serban Nichifor. The score is written on five staves, labeled Atpa, Organo, N.A., N.O., and N.A. The music is in E-flat major and 3/4 time. The score includes measure numbers 1 through 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is marked "Quasi Senza Tempo, estatico".

→ Fig. XI - Ornamentica melodică debussyste-influentele stilului "Art Nouveau" și ale mișcării "Nabis" (20)

[tehnici decorative pe un fond pentatonic - arabescuri, configurații vegetale luxuriante (ghirlande, liane, motive florale); de reamintit că discaută pentatonic la Debussy nu e armonizat conform modalității extrem-orientale (deci prin utilizarea exclusivă a heptelor acestor scări), ci în lumina funcționalității gravitaționale a spectrului armonic - cele 5 simete fiind considerate drept armonice 8⁹-10-12-13 ale unei fundamentale virtuale]

Exemple sunt reproduse din studiul "Pentatonismes chez Debussy" de Constantin Brăiloiu ("Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra", Budapesta, 1956), fiind transpuse în același sistem intonațional (cu Fundamentul Sol); eliminând totalitatea aspectelor metro-ritmice, aceste "melograme" reliefează exclusiv particularitățile desenului melodic.

Eflorescențe melodice

Bitonice Tritonice (5-6-1-2-3-5) Tetratonice

Tricordice Pentatonice (1-2-3-4-5) (3-5-6-1-2)

(2-3-5-6-1) (5-6-1-2-3) (6-1-2-3-5)

(M)

Metabole

Arhetipuri scări

4p. 4p. 3M. 3m. 3m. 3m. 3M.

Ornamente

→ Fig. XII = Aspecte hermeneutice (imagini, motive, stări, topos)*)

NB-Exemplificările nu sunt exhaustive, existând evident și alte ipostaze ale fenomenului (21)

-a- monograma lui Claude Debussy: "supprimer le « Claude Debussy » qui détruit le mystère du « C.D. »" (Richain, Dimanche - Août 1903 - cf. "Lettres de Claude Debussy à son Éditeur", Ed. Durand, Paris, 1927 - p. 12.)

-b- melograma lui Haydn, dedusă de Debussy după Tabelul lui Écorcheville (S.i.M., 1910):

do re mi fa sol la si
C D E F G A B (1)
J K L M N O P
Q R S T U V W
X Y Z - - -

H A Y D N

|| ("Hommage à Haydn", 1909)

"Hommage à Haydn" (m. 23-35)
(1909)

Vif.

HAYD N HAYD N HAYD N HAYD N

-c- melograma lui Debussy, dedusă de Șerban Nichifor după Tabelul lui Écorcheville.

(b/4) D E B U S S Y || ("Hommage à Debussy", 1998)

Opera "Le Martyre de Saint-Claude Debussy" de Șerban Nichifor (1999)

DEB U S S Y DEB U S S Y DEB U S S Y

Lento e dolce, molto rubato (quasi Sognando)

DEB U S S Y DEB U S S Y

3

"Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation longue et difficile... Je propose la fondation d'une Société d'Esthétique musicale..." (1893, C.D. à Chausson)

Fig. XII - (d) - *Semnul Sfintei Cruci*
(Cont.)
Melodic

"Le Martyre de Saint-Sébastien" (1911) (Acte IV: "Le bon Pasteur");
"Sonate pour violoncelle et piano": "Dix-sept Etudes" - X (n. 38) (1915) (p. I, m. 2) (1915) Armonie

(22)

- (e) - Tremul
"Sonate pour violoncelle et piano" (p. I, m. 24) (1915) *Andante poco à poco (Allegretto)*
"De Soir..." ("Poèmes lyriques" III, m. 25-36) (1892-93)
Di-man-che les trais-uit-vint, de-vo-rés par d'insati-

à-bes-tun-sels; et les bous-signeurs des bous-les
é-chauf-gent d'un air unique des impres-sions tristes-mé-lan-ques.

- (f) - *Dragostea pierdută* - "malgré tout, je pleure sur la disparition du rêve de ce Rêve" (1910, C.D. à Gaudet)
"Sonate pour violoncelle et piano" (p. I, m. 85) (1915) *deu e sose.*
[Je l'ai-me, je - l'ai-me je - l'ai-me, je l'ai-me...]
"Des pas sur la neige" (m. 1-4) (1908-1910) *triste et lent*
Impuissant et douloureux
Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé
"Sonnet 33 Formes de l'Amour" (1913) 2^e p.

23

brand)

Instrumenti

ii

mai po

(Paris, 1905-1918)

(10-VIII-1908, → Durand)

Hipodromul
Longchamp

(24, Square du Bois
de Boulogne - hotel particulier
" 10 rue Condait mitter -

Fig. XII - (h) - Cerul - "Un accord de neuvième/Les bémols sont bleus..." (22-I-1895, C.D. à Pierre Louÿs) (24)
 (cont.) "Aussi bien, quelle musique serait assez «bleue» pour lutter avec celui du ciel?" (6-III-1905, C.D. à Durand)

(1910) "La plus que lente" (m. 1-5) * - j'oe subtil en accordal de moné,
 m albastral celest al bemolilor...

"Les pierres alternées" (Preludiel XI, Castel 2, m. 59-62) (1910-1912) "La fille aux cheveux de lin" (Pr. VIII, C. 1, m. 28-30)

(1909-1910) - (i) - Ecoui gregorien "La Cathédrale engloutie" (Pr. X, C. 1, m. 72-76) (1897-99) "Nocturnes" No. 1 - "Nirages" (m. 1-6)

pp Comme un écho * - motif "Sinter-Graci" (cf. Fig. XII - d)) ** - motif "Dies irae"

(1910-12) - (j) - Ceata "Brouillards" (Pr. I, C. 2, m. 1-32) (1909-10) - (k) - Vânt "Ce qu'a vu le vent d'Ouest" (Pr. VII, C. 1, m. 1-2, 55)

extrêmement égal et léger pp incisiv

Fig. XII - (2) - Soare
(Cont.)

1) Răsărit - "Khamma", Scena III - "C'est l'aube froide et grise du matin qui lentement devient rose."

(25)

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *plur*.

2) Amiază - "Liste Joyeuse" (m. 220-227)

Handwritten musical notation for the second system, including a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

3) Apus - "Prelude à l'après-midi d'un faune" (m. 106-110)

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

4) Lună - "Clair de lune" [din "Suite bergamasque"] (m. 1-8)

Handwritten musical notation for the fourth system, including a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *con sordino*.

5) "Khamma" - "Un doux clair de lune"

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *très doux*.

(1897-98)
rev.
(1914)

"Pour que la nuit soit propice" ("Six Épigraphes antiques" III, m. 17-20)

Handwritten musical notation for the sixth system, including a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *Amour toujours*.

Fig. XIII
(Cont.)

- "Cloches à travers les feuilles"
("Images" II, nr. 4, m. 5 à 13-19)

(1907)

très égal - comme vent
buse 11-15 sec

expressif et doucement appuyé

27

- Vegetative
"Bruyères" (Pr. V, C. 2, m. 14-22)

(1910-12)

doux et léger

- "Les cellines d'Amacapi" (Pr. V, C. 2, m. 22-26)

(1909-10)

très retenu

ff

ff

ff

ff

"Jeux" (m. 5-8) ("... les profondeurs du parc nocturne")

(1912-13)

"L'ombre des arbres" (Ariettes Oubliées III, m. 1-4)

L'ombre des arbres dans la ri-vière ombre-m-e

motival

Destinatu (usur modified)

(1886-1888)

-cf. Fig. VIII-(b)

Fig. XII
(cont.)

(P) - Revelatie aulodiei - "Îmi plac mai mult cele câteva sunete ale flautului
unui păstor creștin, el colaborează cu peisajul și aude
armonii nestăruite de tratiste voastre..." ("Daniel (reche antichitătii" I, p. 10)

(28)

"Prelude à l'après-midi d'un faune" (m. 1-4)

"L'isle joyeuse" (m. 1-2)

(1892-94)

P doux et expressif

(1904) P

"... La fille aux cheveux de lin" (Pr. VIII, C. 1, m. 1-10)

(1909-10)

P sans rigueur

"Syrinx" (1912)

"The Little Shepherd" ("Children's Corner" I, m. 1-4)

"... Bruyères" (Pr. V, C. 2, m. 1-10)

(1910-12)

P très doux et délicatement expressif

"Khamma" (Scena II, Primal Dans, m. 3-5)

"Sonate pour Flûte, Alto et Harpe" (m. 1-6)

(1915)

P

"La Flûte de Pan" ("3 Chansons de Bédouins" I, m. 1-3)

P

(1897-98)

(1897-98)

(1914)

"Pour invoker Pan, dieu du vent d'été" ("Six épigraphes antiques" I, m. 1-8)

mf

- Fig. xii - (9) - Motive militaire (Trambite ni tobe) - "des petits soldats s'exercent qui sur le clairon, qui sur le tambour..."
(Cont.) "Khamma" (Preludin, n. 8, 17-24) plus rapproché (9-x-1914 - saison été Durand)

(3334-12) très lointain PP 3

"Khamma" (Scena II, Primal Dans "Animes", n. 55-60)

P cresc. sfz 3 2

"Khamma" (Scena III, n. 16-18) (n. 47-48) pp très lointain

"En blanc et noir" (n. 7-10) (n. 140-141) (Piano I)

(1915) P 3 librement (un peu en dehors) sfz

"Feux d'artifice" (Pr. XII, C. 2, n. 91-96)

(3330-12) de très loin

"General Lavine - eccentric" (Pr. VI, C. 2, n. 1-10)

(3330-12) f strident sec dim. sfz sec

① - Clapote
"Prélude"
(Pour le piano, J.
m. 152-163)
(1901)

"La Cathédrale engloutie"
(P. X. C. 1.
m. 28-32)
(1909-10)
[suggestion mixtura
de clapote à orgue]
[cel] 8^a bassa

(m. 42-45)

"Cloches à travers
les feuilles"
("Images" II, nr. 4,
m. 29-32)
(1907)

"Les Cloches"
(m. 15-20)
(1891)

Rit. dim.

Ce lointain ap-pel Me re-mé-mor-raît la Hancheur chré-tien-ne
Des fleurs de l'au-tel

Fig. XIII-9 "Fêtes" ("Nocturnes" II, no. 46-131)
(Cont.) (1897-99) Modéré mais toujours très rythmé

Handwritten musical score for "Fêtes" (Nocturnes II, no. 46-131). The score is in 2/4 time and features a piano (p) and a trumpet (Tp.) with mutes (sourdines). The piano part includes a 3/4 section. The trumpet part has a 3/4 section. The score is marked with "pp" and "ff".

30

(F) - Clapote
"Prelude"
(Pour le piano)
no. 158-163
(1901)

Handwritten musical score for "Clapote" (Prelude). The score is in 3/4 time and features a piano (p) and a trumpet (Tp.) with mutes (sourdines). The piano part includes a 3/4 section. The trumpet part has a 3/4 section. The score is marked with "ff".

"La Cathédrale engloutie"
(P. X. C. I.)
(1909-10) no. 28-32
[suggerenza mixtura
de clapote a dga]

Handwritten musical score for "La Cathédrale engloutie". The score is in 3/4 time and features a piano (p) and a trumpet (Tp.) with mutes (sourdines). The piano part includes a 3/4 section. The trumpet part has a 3/4 section. The score is marked with "ff".

"Cloches à travers
les feuilles"
("Images" II, no. 2)
no. 29-32
(1907)

Handwritten musical score for "Cloches à travers les feuilles". The score is in 3/4 time and features a piano (p) and a trumpet (Tp.) with mutes (sourdines). The piano part includes a 3/4 section. The trumpet part has a 3/4 section. The score is marked with "ff".

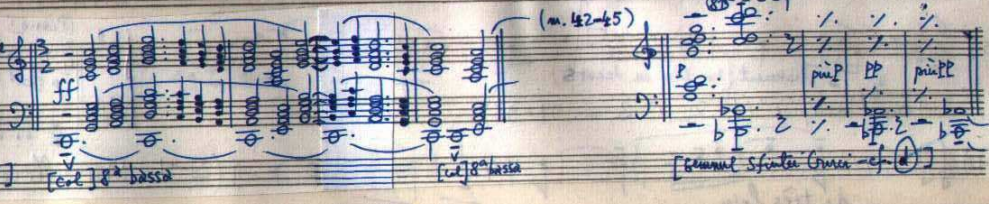
⑤ - Clopote

"Prélude"
("Pour le piano", I,
n. 158-163)
(1901)



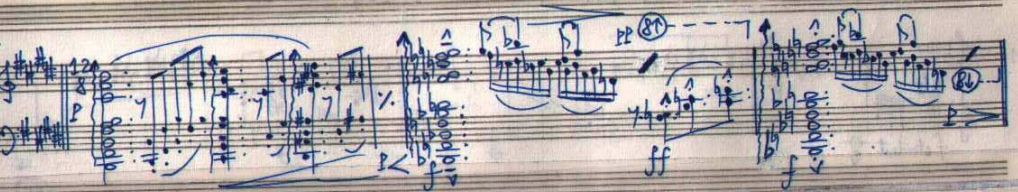
"La Cathédrale engloutie"

(P. X. C. I.,
n. 28-32)
(1909-10)
[suggestion mixture
de clopote à orgue]



"Cloches à travers
les feuilles"

("Images", II, n. 2,
n. 29-32)
(1907)



"Les Cloches"

(n. 15-20)
(1891)



Fig. XII
(Cont.)

tran — ge de là voit-on fin de-li-vrée de notre or-dieux sor-ti-lage.

"Pelléas et Mélisande" (Acte III, Scène II, m. 1-9)

(1893-1902)

(m. 28-23) Golaud

Remuez garde par-ci par-ci Vous n'avez jamais pénétré dans ces sous-raïns? Si, une fois.

"La Mer" (III. "Dialogue du vent et de la mer" m. 1-12)

→ Fig. xii - (u) - Neantul - în perspectiva "geotropismului pozitiv" (orientarea muzicii spre Fundamentală virtuală, în spațiul infrasonor "inaudibil") (Cont.)

- "... je continue à croupir dans les usines du Néant..." (18-IV-1906, către Durand)
 - "... je croupis le plus souvent dans les usines du Néant..." (1917, către Radot)

(33)

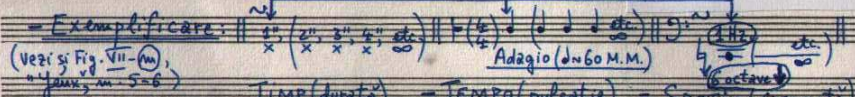
Raportul spațiului sonor "audibil" cu timpul (ca spațiu infrasonor "inaudibil")

- Unități de măsură: → în spațiu sonor - "Hertz" (Hz) = vibrații duble (complete) / secundă pt. frecvențele "audibile" = 16,5 Hz (15+)

→ în timp - "Metronom Mälzel" (M.M.) = pulsații / minut pt. tempourile între 30 M.M. (Largo) - 240 M.M. (Presto)

- Echivalența "spațiu sonor = timp": 1 vibrație dublă = 1 pulsație; 1 vibrație dublă / secundă = 1 Hz; 1 pulsație / secundă = 60 M.M. =>

=> 1 Hz = 60 M.M. (= 1 M.M. = 0,01666... Hz) => SPAȚIU = TIMP

- Exemplificare: (Vezi și Fig. VII - (m), "furn", m. 5-6)  NB: Această "realitate sonoră" poate fi considerată durată (pulsație) sau frecvență, deoarece Timpul și Spațiul sunt ipostaze ale aceleiași esențe transcendente, manifestate prin "vibrații necreate!"

- Octava de referință (Subcontraoctavă, ce marchează "granita" dintre "audibil" și "inaudibil")

M.M.	990	1033	1114	1167	1238	1320	1388	1485	1557	1650	1748	1856
Hz	46,5	17,326	18,5625	19,445	20,625	22	23,125	24,75	25,957	27,5	29,135	30,9375

Formula: $x \text{ Hz} = \frac{n \text{ M.M.}}{60}$; $x \text{ M.M.} = n \text{ Hz} \cdot 60$

- Registrul infrasonor al scării metronomice uzuale:

LARGO

M.M.	30,94	32,46	34,81	36,46	38,68	41,25	43,38	46,4	48,65	51,56	54,625	58
Hz	0,52	0,54	0,58	0,6	0,64	0,69	0,72	0,77	0,81	0,86	0,91	0,97

6 oct. ↓

M.M.	61,88	64,92	69,62	72,92	77,36	82,5	86,76	92,8	97,3	103,12	109,25	116
Hz	1,03	1,08	1,16	1,21	1,29	1,38	1,45	1,55	1,62	1,72	1,82	1,94

5 octave ↓

M.M.	123,76	129,84	139,24	145,84	154,72	165	173,52	185,6	194,6	206,24	218,5	232
Hz	2,06	2,16	2,32	2,43	2,58	2,75	2,89	3,09	3,24	3,44	3,64	3,87



Serie nouă – Anul X, Nr. 3 (39) iulie-septembrie 1999

DIN SUMAR

3/1999

Pascal BENTOIU – „Isis“ de George Enescu

Carmen STOIANOV – Liviu Comes

Valeria TSENOVA – Edison Denisov. Music and ideas

Mihaela STÂNCULESCU-VOSGANIAN – Tipologii polifonice în creația contemporană românească (II)

Șerban NICHIFOR – Mistica lui Debussy

Vasile TOMESCU – George Enescu – exponent al sintezelor muzicale est-vest

Octavian Lazăr COSMA – Opera „Neaga“ de Ivar Hallström, libretul Carmen Sylva (I)

FESTIVALURI



Revistă editată de Uniunea Compozitorilor
și Muzicologilor din România

Șerban NICHIFOR

Mistica lui Debussy și revelația universului supratonal

Motto:

"Muzica este cu siguranță arta cea mai apropiată de natură (...) Doar muzicienii au privilegiul de a capta toată poezia nopții și a zilei, a pământului și a cerului, doar ei pot reconstitui atmosfera, doar ei pot sesiza ritmul imensei Vibrații..."

*Claude Debussy*¹

Ipoteză

În finalul amplului său studiu dedicat *Pentatonismelor la Debussy*, Constantin Brăiloiu semnală faptul că genialul compozitor francez a sintetizat "un nou limbaj, nu atonal, nici politonal propriu-zis, ci oarecum <<supratonal>>"². Voi încerca în cele ce urmează să definesc acest inedit termen ce pare să sugereze esența **supranaturală** a Revelației Divine în ipostaza ei sonoră.

Viziunea lui Debussy a fost una eminamente **panteistă**, ilustrând **ideea contopirii sunetului uman cu Vibrația cosmologică a naturii**³, **ce reprezintă starea imanentă a Ființei lui Dumnezeu**. Astfel, într-o scrisoare adresată editorului său Jacques Durand⁴, Debussy își mărturisea dorința intimă de "a dirija muzica Sferelor" - desigur, într-o supremă Liturghie Cosmică⁵, deoarece muzica este și o "știință ermetică", o veritabilă teologie demnă de a fi instituționalizată printr-o "Societate Esoterică"⁶. Reliefând **constituția mistagogenică a artei sunetelor**, el condamna totodată demitizarea antropocentristă, acea acțiune de "distrugere a tainei" inițiată de oamenii ce "par să uite că le era interzis în copilărie să deschidă burțile păpușilor (aceasta constituind chiar o crimă împotriva misterului); ei continuă însă să-și vâre esteticul lor nas acolo unde nu le fierbe oala. Dacă nu mai spintecă păpușile, în schimb ei explică, demontează și, cu răceală, ucid misterul..."⁷.

Atitudinea lui Debussy era evident **apofatică, agnostică**: "lumea exterioară aproape nu mai există pentru mine"⁸ - afirma el claustrat în sine însuși, predicând - ca un adevărat mistic - trăirea tainei incognoscibile și deschiderea necondiționată a sufletului spre contopirea impersonală cu Dumnezeu în natură: "când asiești la acea feerie de fiecare zi care este apusul soarelui, îți vine vreodată în minte să aplauzi? (...) te simți prea neînsemnat în fața Lui și nu ești în stare să l te încorporezi prin sufletul tău..."⁹. În raport cu natura - ca mediu propice teofaniilor -, cultura umană pare sterilă, pierzându-și orice semnificație; "să vezi soarele răsărind este mai

folositor decât să ascuți <<*Simfonia Pastorală*>>! La ce e oare bună arta voastră aproape de neînțeles?” - întreabă și se întreabă compozitorul, ascuns sub masca Domnului Croche¹⁰.

Abolind legile artificiale ale academismului steril, Debussy a reușit să-și edifice impresionantul sistem componistic exclusiv în baza **ordinii arhetipale a naturii**, așa cum Manet, Monet, Cézanne și Mallarmé elaboraseră, în pictură și, respectiv, în poezie, teoria **“plein air”**-ului¹¹. În acest sens, compozitorul preciza că “disciplina trebuie căutată în libertate și nu în formulele unei filosofii vetuste, bune doar pentru cei slabi. Să nu ascuți de sfaturile nimănui, decât poate de cele ale vântului ce trece și ne istorisește povestea lumii...”. Fără a dezvălui taina ordinii naturale implicite, Debussy îi evidențiază doar efectul benefic, căci **“nu există teorie; trebuie doar să ascuți - plăcerea este legea”**¹².

Acest hedonism este însă aparent, căci el ascunde - precum masca Domnului Croche - o tulburătoare concepție **eshatologică**, guvernată de **mitul acvatic al scufundării**¹³, într-o inițiativă **“progresie a groazei”**¹⁴, spre **Abisul immanent (“Deus Otiosus”), spre Neantul originar**... În aceeași cheie panteistă (amintind de vishnuismul “Bhagavatei Purana”, ca și de primele versete ale poemului babilonic al creației “Enuma Elish”) putem tălmăci atât sensul ocult al unor axiome debussyste (ca de pildă: “sunetul trebuie înecat”¹⁵, sau “continui să plutesc, să lăncezesc în uzinele Neantului”¹⁶), cât și **geotropismul pozitiv** al muzicii sale. Acest aspect - al atracției gravitaționale, al imersiei spre un Centru misterior ascuns în adâncuri - s-a manifestat implicit (prin direcționarea liniilor melodice și a armoniilor spre o Fundamentală virtuală), dar și explicit, ca de pildă în *Catedrala scufundată*, în *Prăbușirea Casei Usher* și în *Pelléas et Mélisande*. În acest ultim caz, momentul simbolic - cu evidente conotații erotice - al pierderii inelului nupțial în “atractiva profunzime” a fântânii este confirmat și printr-o prăbușire cosmică (“oh! toutes les étoiles tombent!”), ca un sinistru semn al Apocalipsei...

În *Prăbușirea Casei Usher*, eshatonul este perceput filosofic printr-o imagine mult mai complexă sub raport semantic: în lumina însângărată a lunii pline (marcând - în plan cosmic - Destinul implacabil), Casa impunătoare, dar grav fisurată în infra-structură (ca simbol al pseudoculturii antropocentriste) se scufundă în mlaștina adâncă și lăncedă, spre Neantul primordial, așa cum - **in illo tempore** - Atlantida dispăruse în Abisul oceanului. Moartea, neantizarea este cu atât mai înfiorătoare cu cât ea se produce în liniște, într-o aparentă “normalitate”... În planul paralel al tragediei personale a compozitorului, Casa Usher se identifică cu locuința pariziană a lui Debussy, fisura imperceptibilă dar fatală este boala ascunsă și incurabilă de care acesta suferea, pietrele casei sunt mineralele radioactive cu care se trata, eroul Roderick este chiar autorul, așa cum sora - îngropată de vie! - a eroului, Lady Madeline, este personificarea Muzicii pierdute pentru totdeauna, iar Doctorul diabolic - o reîncarnare a Morții. În final, desigur, toți vor (vom) pieri o dată cu Casa - adică cu efemera noastră civilizație antropocentristă, ce se va scufunda în Neantul de dincolo de timp și spațiu...

Mesajul este cu-adevărat nimicitor și, probabil, scrupulele, superstiția (frica de a nu provoca forțele malefice), dar și perfecționismul compozitorului în fața a ceea ce ar fi trebuit să-i fie opera capitală, l-au împiedicat pe Debussy să-și desăvârșească această "creație virtuală" ce l-a obsedat timp de aproape 30 de ani: din 1890, până în ultimele clipe de viață... Au rămas doar libretul și câteva schițe, în care remarcăm un detaliu de maximă importanță: **centrul gravitațional ce determină scufundarea implacabilă în non-existență este reflectat sonor printr-o fundamentală cu caracter virtual**, proiectată în zona infrasunetelor, o "fundamentală a fundamentalelor" situată dincolo de pragul nostru auditiv inferior, dar și de conștiința noastră. **Natura hylogenică a esteticii lui Debussy, fluiditatea formelor, ritmurilor și modurilor sale se încadrează perfect în imaginea mitului acvatic, surprinsă de Mircea Eliade în *Tratatul de Istoria Religiiilor*. "Apele nu pot depăși condiția virtualului, a germenilor și a latențelor. Tot ce este formă se manifestă deasupra Apelelor, desprinzându-se de Ape. În schimb, de îndată ce s-a desprins de Ape, încetând de a mai fi virtuală, orice <<formă>> cade sub legea timpului și a vieții; dobândește limite, cunoaște istoria, participă la devenirea universală, se descompune și sfârșește prin a-și istovi substanța, dacă nu se regenerează prin imersiuni periodice în ape, dacă nu repetă <<potopul>> urmat de <<cosmogonie>>"¹⁷.**

Astăzi, după opt decenii de la dispariția sa fizică, Debussy a rămas aceeași personalitate emblematică a muzicii secolului XX, dar și același creator misterios, același profet hermetic, același "om necunoscut". În ciuda numeroaselor exegeze ce i-au fost dedicate, nimeni nu a reușit încă să surprindă adevărata esență a minunatelor sale sonorități, a acelor veritabile "realități" - pe care imbecilii le numesc <<impresionism>> "...¹⁸. "Formă liberă", "scriitură modală", "scări penta- și hexatonice", "cromatizări", "culori sonore" (pulverizări timbrale", "duplicație"¹⁹, "geotropism pozitiv"²⁰ - iată câteva dintre etichetele ce s-au aplicat creației lui Debussy, fără a se sesiza însă faptul că toate acestea nu reprezintă decât **manifestările exterioare, periferice ale unui sistem complex**, pe care Brăiloiu - așa cum am mai arătat - l-a numit "supratonal", dar pe care **nimeni nu a reușit încă să îl descopere la nivelul fenomenologic, al principiului generator**.

Concluzie

Reunind tonalismul și modalismul (atât în ipostaza diatonică, cât și în cea cromatică), supratonalismul lui Debussy are un caracter **anamorfotic**²¹ **integrator, cosmic**, în perfectă consonanță cu estetica panteistă, dezvoltată în lumina **configurației armonice a macro-universului ("panarmonios Kosmou syntaxis"**²²). Această ordine divină a "energiilor necreate"²³ se reflectă la nivelul micro-structural al sunetului prin **ordinea armonicelor naturale**, ce reprezintă și o expresie a principiului "sectio aurea".

Așadar, în interiorul sunetului se află și "sămânța", factorul germinator ce ordonează armonia supratonală a lui Debussy, căci, **analizând imaginea spectrală a tronsonului alcătuit din armonicile 1-32** (cu mențiunea că armonicile pare nu

sunt decât o proiecție, o reduplicare a celor impare), **vom întâlni toate elementele constitutive ale limbajului său componistic inconfundabil** - de la scările modale specifice, până la unele înlănțuiri și suprapuneri acordice inexplicabile din altă perspectivă (ca de pildă relația dintre trisonul major al treptei I și cel minor al treptei a V-a, sau conexiunea acordului de septimă pe dominantă cu acordul mărit cu septimă mică pe treapta a IV-a). Forța quasi-gravitațională ce atrage aceste acorduri aparent disjuncte spre un Sunet Fundamental comun (ce este uneori în stare virtuală, "ascuns" în zona inaudibilă a infrasunetelor) se manifestă prin geotropismul pozitiv al entităților armonice, ca și al desenelor melodice consecvente - cu determinări directe în planurile adiacente de natură formală, dinamică, agogică, ritmică, precum și în domeniul tehnicii de orchestrație.

Putem astfel afirma că **toate componentele limbajului debussyst de factură supratonală sunt reductibile fenomenologic la șirul armonicelor naturale și depind, în consecință, de un Sunet Fundamental - audibil sau inaudibil (virtual)**. În această perspectivă cosmologică, dar și soteriologică este semnificativă **proiecția imaginii mântuitoare a Sfintei Cruci**, prefigurate prin armonicile 6-8-9-12, ce alcătuiesc (în ordinea 8-6-9-8-12) **motivul teofanic** dezvoltat în "Martiriul Sfântului Sebastian", ca și în numeroase alte creații reliefând **creștinismul cosmic** al celui ce visa, înaintea morții, să facă "o plimbare pe lumea cealaltă"²⁴, după o viață marcată "de nădejde... apoi de deznădejde și, în final, plină de vid..."²⁵.

Demonstrație

"Încerc să deslușesc, de-a lungul lucrărilor, mișcările multiple care le-au făcut să se nască și ceea ce surprind ele ca viață lăuntrică; nu sunt oare toate acestea cu mult mai interesante decât jocul care constă în a le demonta ca pe niște ceasuri ciudate?"²⁶ - scria Debussy, mărturisindu-și rezerva față de anumite tehnici de analiză pur speculative, ce se concentrează pe detalii nefuncționale, ne semnificative în raport cu ansamblul realităților acustice.

La rândul meu, încercând să evit pericolul speculațiilor, voi limita "textul literar" la aceste rânduri, propunând în schimb **o serie de scheme și exemple muzicale comentate "ad hoc"**, ce ilustrează în mod sintetic **originea spectrală a sistemului supratonal**, ca și **legăturile "mișcărilor multiple" ale sunetelor armonice cu "viața lăuntrică" a creațiilor lui Debussy**. Astfel, într-o perspectivă lărgită, această secțiune pur demonstrativă include și **unele aspecte meta-muzicale, relevând influența unor factori ambientali asupra operei marelui compozitor**²⁷.

Figura I ilustrează **caracterul panteist al sistemului lui Debussy - într-o perspectivă generală, surprinsă holistic, din patru unghiuri diferite** (aceste elemente parțiale având capacitatea de a compune o realitate supraordonată):

- a.) - o **proiecție globală** a viziunii panteiste ca imagine a vibrației (unde sonore) cosmogonice (cf. "Bhagavad-Gita" X, ²⁵) generate **ex nihilo**, prin relația explozie (ventru)/implozie (mod), respectiv prin raportul diferențiere (entropie)/integrare (ordine). Într-un tablou și mai abstractizat (cf. Adrian Pătruț) - "De la normal la paranormal" - vol. I, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pag. 16), se pot determina următoarele echivalențe: **continuum sonor = continuum material; realitate fonică = realitate fizică; noemă = bioplasmă; fonemă = substanță** - schema rămânând însă aceeași.

- b.) - o **detaliere** a imaginii precedente, o "descifrare" în "cheia" sistemului debussyst, reliefând **coloana infinită a spectrului armonic și tronsoanele modale specifice** (de pildă, hexatonalul este prefigurat în zona 7-11, iar pentatonicul prin armonicele 8-9-10-12-13). În paralel, sunt propuse și eventuale **echivalențe teologice** ale secțiunilor înscrise între Fundamentală/"Deus in 1" (monoteism) și Armonicele Infinite / "Deus in ∞ " (panteism) - luând în considerare și geotropismul pozitiv al dinamicii naturale.

- c.) și d.) - "**amprente**" **arhetipale** (monogramă = mandală; melogramă = mantră), ce reliefează configurația circulară (repetitivă) și geotropică a sistemului. Realizată chiar de Debussy în maniera "Art Nouveau" a epocii sale, **monograma** reprezintă o stilizare, o îmbinare a literelor inițiale **c.** și **d.** într-un unic semn distinctiv (oarecum analog literei ebraice "pei"). Referitor la importanța monogramei, este edificator faptul că marele compozitor a insistat ca toate partiturile sale să poarte, în zona centrală a copertei, această pecete cu valențe mistagogice. Semnul pare astfel să sugereze atât o mandală budistă (adică un cerc magic, o cosmogramă - ca spațiu sacru în "Tantrayana"), cât și binecunoscuta imagine simbolică a dualismului taoist (binomul Yin-Yang). Dacă utilizarea monogramei este explicită, în schimb **melograma** are un caracter implicit. În iulie 1909, Debussy compunea "*Hommage à Haydn*", deducând motivul generator (si-la-re-re-sol) cu ajutorul "Tabelului lui Écorcheville", prin translarea în spațiul sunetelor muzicale a literelor ce alcătuiesc numele clasicului vienez. Este posibil așadar ca Debussy să își fi codificat sonor, cu ajutorul aceluiași "Tabel", și propriul nume, sintetizând astfel un fermecător motiv pre-pentatonic (re-mi-si-sol-mi-mi'-re), pe care îl întâlnim în texturile mantrice ale creațiilor sale. În ceea ce mă privește, am "descoperit" această melogramă în 1998, incluzând-o în finalul lucrării mele "*Hommage à Debussy*".

Figura II insistă asupra **domeniului continuum-ului spațio-temporal**, reliefând - în cadrul sistemului supratonal al lui Debussy - **conexiunile duratelor și frecvențelor**, ca ipostaze ale unei aceleiași esențe transcendente. Sunt astfel evidențiate: a.) **echivalența unităților** (1 Hertz = 60 Metronom Mälzel); b.) **configurația continuum-ului** (departajând zona Fundamentalelor virtuale de cea audibilă); c.) **registru infrasonor, ce determină timpul la nivelul Fundamentalelor virtuale**; d.) **două exemple de "rezonanță" spațiu-timp**, extrase din creația lui Debussy ("*Études*" - XII, m. 153-155; "*Jeux*" - m. 5-6).

Figura III sintetizează o serie de **elemente morfologice expuse de Claude Debussy** în octombrie 1889, cu ocazia unei conversații avute cu fostul său profesor Ernest Guiraud. Acest deosebit de interesant dialog (ce include și câteva elocvente exemple muzicale) a fost notat de compozitorul Maurice Emmanuel și reprodus în monografia lui Edward Lockspeiser (*"Debussy. His life and mind"*, vol.I, London-New York, Cassell-Macmillan, 1962-65, pag.204-208). Este semnificativ modul în care **Debussy împărțea octava în 36 de unități constitutive** (12 semitonuri ascendente + 12 semitonuri descendente + 6 tonuri ascendente + 6 tonuri descendente), într-un context ce admitea * atât paralelismele, "disonanțele" nerezolvate, notele "străine" și "falsele" relații interzise în armonia clasică cât și "îmbogățirea" scării tonale cu alte scări din sisteme diferite - **toate însă reductibile fenomenologic la ordinea armonicelor naturale** (așa cum am demonstrat și în Fig.I - b).

* cf. René Lenormand - *"Étude sur l'harmonie moderne"*, Ed.Max Eschig, Paris, 1912.

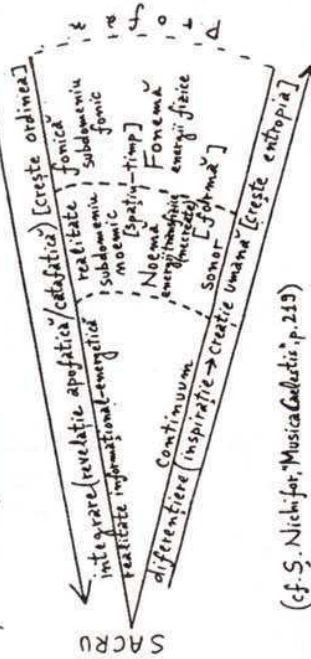
Figura IV - având o structură mai specială - încearcă să sugereze acel inefabil proces panteist al **influenței mediului ambiant asupra sensibilității auriculare a lui Debussy**, marcând pe o hartă a zonei pariziene Bois de Boulogne (ce includea și locuința compozitorului în perioada 1905-1918) diversele surse sonore reflectate (explicit sau implicit) în diferite lucrări: 1.) **casa lui Debussy** (*"Prăbușirea casei Usher"*); 2.) **Cazarma de jandarmerie** (*"En blanc et noir"*); 3.) **Linia ferată de centură** (*"Sonata pentru violoncel și pian"*); 4.) **Natura hierofanică** (*"Jeux"*); 5.) **Cursele hipice** (*"Mouvement"*). Sunt inserate în acest sens și comentarii extrase din corespondența compozitorului.

În încheiere, doresc să fac o mărturisire: am redactat prezentul studiu în paralel cu elaborarea operei *Martiriul Sfântului Claude*, ce evocă ultimii ani de viață ai lui Debussy. Investigația muzicologică a beneficiat astfel și de apofatismul travaliului componistic, în virtutea faptului că, așa cum remarcă și genialul muzician, "noi suntem implicați în aventurile în care ni se angajează imaginația", iar "spiritul suflă acolo unde vrea el"...²⁸ Pot afirma că am avut șansa de a pătrunde, chiar și virtual, în intimitatea unei vieți și a unei epoci trecute, cu luminile și umbrele ei inefabile... Nu voi uita niciodată această experiență retrocognitivă, hierofanică, consumată la frontiera visului cu realitatea - experiență ce mi-a revelat și sensul profund al întrebării retorice a Domnului Croche: **"cunoști vreo emoție mai frumoasă decât aceea oferită de om necunoscut (...), a cărui taină ți se dezvăluie din întâmplare?"**²⁹

Fig. I

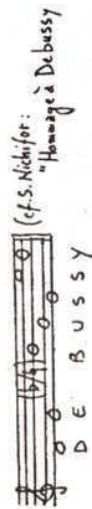
Fig. I - Aspecte Cosmofonice și hermeneutice (a-d)

a) Model panteist



(cf. S. Nichifor, "Musica Cultă", p. 235)

- c.) → Monogramă lui Debussy: "supprimer le « Claude Debussy » qui détruit le mystère du « c »" → "scrisoare a lui Debussy către editorialul său Durand, august 1903"
- d.) → Melogramă lui Debussy, dedusă după Tabloul lui Ecorcheville:



(cf. S. Nichifor: "Homage à Debussy")

b) Transcendența - prin vibrații necreate (cf. "Bhagavad-Gītā", X, 25) - a universului supratonal debussy

Structuri armonice (recepție și melodic) | Structuri melodic-armonice | Structuri melodic

Modelul Sf. Cruci [Zona I] | Modelul Destinsului [Zona II] | Modelul Destinsului [Zona III] | Modelul Destinsului [Zona IV]

Trison Major micșorat minor (centra generator) | Trison Trison | Trison cromatizat | Trison cromatizat intens

DEUS in 1 [DEUS in 3] [Kenozo] | DEUS in 2 [DEUS in 3] [Kenozo] | DEUS in 3 [DEUS in 3] [Kenozo] | DEUS in 4 [DEUS in 3] [Kenozo]

Nirvāna (Neant, "vid") | Nirvāna (Neant, "vid") | Nirvāna (Neant, "vid") | Nirvāna (Neant, "vid")

[condiția infabilă] | [condiția infabilă] | [condiția infabilă] | [condiția infabilă]

2 Spiritului treaz | 2 Spiritului treaz | 2 Spiritului treaz | 2 Spiritului treaz

Vegetal (Aer) | Vegetal (Aer) | Vegetal (Aer) | Vegetal (Aer)

Acvatic (Apă) | Acvatic (Apă) | Acvatic (Apă) | Acvatic (Apă)

Fatidic (Foc) | Fatidic (Foc) | Fatidic (Foc) | Fatidic (Foc)

Tragic (Foc) | Tragic (Foc) | Tragic (Foc) | Tragic (Foc)

DEUS in 1 | DEUS in 2 | DEUS in 3 | DEUS in 4

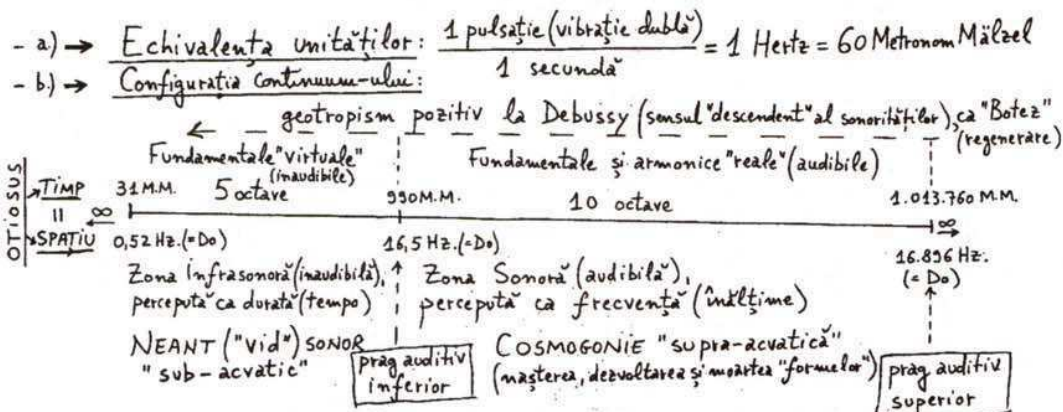
Arborele Yggdrasil în spațiul sonor

geotropismul pozitiv al dinamicii naturale

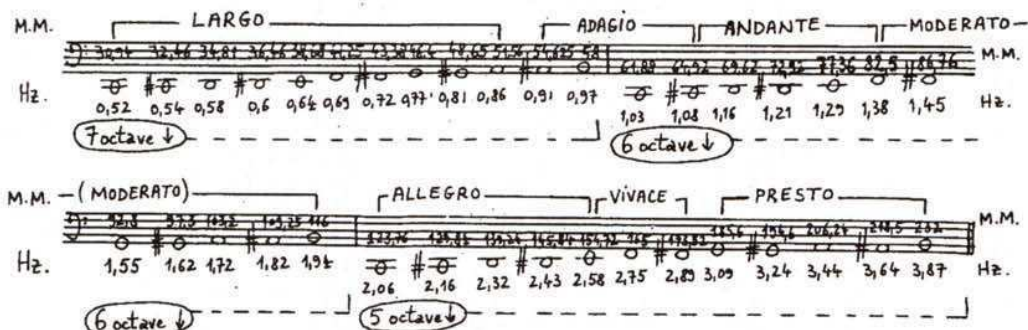
Fig.II

Continuum-ul spațio-temporal în muzica lui Debussy (a – d)

Aceeași "realitate sonoră" poate fi considerată durată (pulsatie) sau frecvență, deoarece timpul și spațiul sunt ipostaze ale aceleiași esențe transcendente, manifestată prin "energii (vibrații) necreate".



- c) → Registrul infrasonor al fundamentalelor virtuale ce determină timpul
(conform scării metronomice. uzuale - cu o structură evident armonică)



- d) → Stabilirea timpului prin determinarea Fundamentalei virtuale ("rezonanță" spațiu-timp):

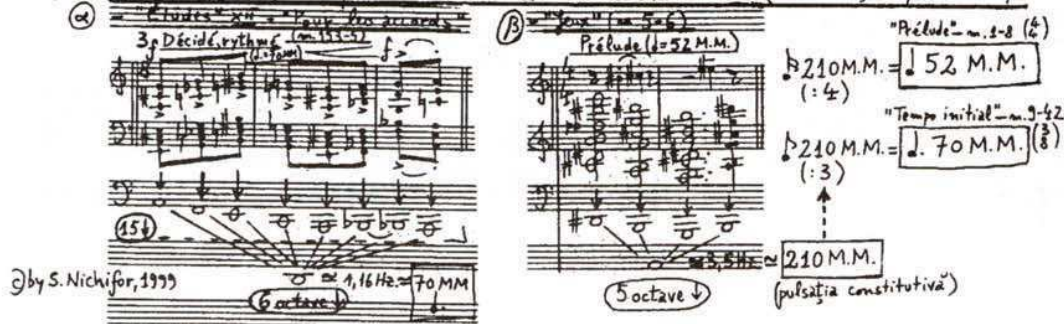
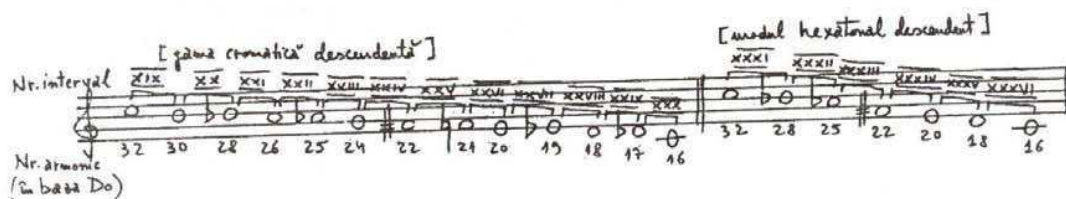
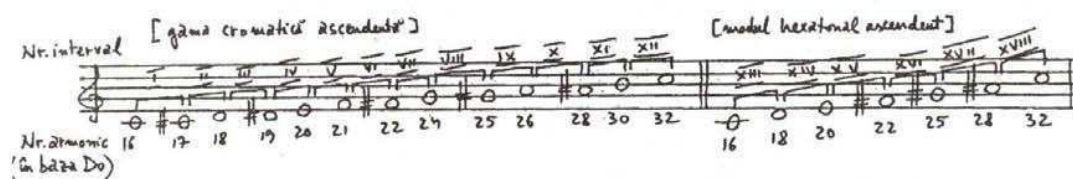


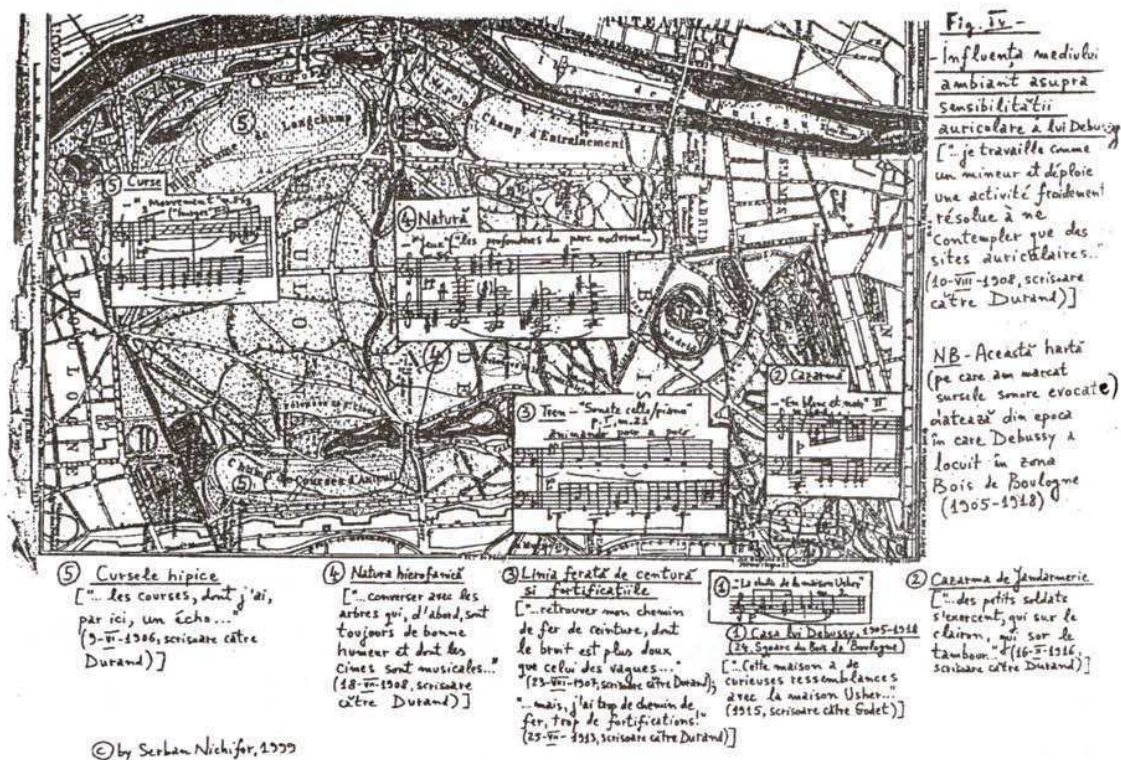
Fig.III - Morfologia universului supratonal în concepția lui Debussy:
 împărțirea octavei în 36 de intervale constitutive, diferențiate sub aspect cantitativ (secunde mici/mari) și ca sens (ascendent/descendent) - "24 demi-tons = 36 tons (!) dans l'octave, avec 18 degrés différents" (Claude Debussy, în dialogul avut în octombrie 1889 cu fostul său profesor Ernst Guiraud - cf. Maurice Emmanuel).



Principii generale:

- ponderea apofatismului radical în elaborarea componistică;
- importanța dimensiunii onirice, exacerbate prin asocierea simbolurilor ("visul unui vis");
- ambiguitatea expresiei, a culorilor cenușii ("camaieu-grisaille");
- eliminarea "dezvoltărilor" convenționale;
- pentru lucrările lirice, utilizarea economică a vocii și esențializarea libretului structurat în scene mobile, variate, fără respectarea celor trei unități;
- scara tonală îmbogățită cu alte scări din sisteme diferite, într-o perspectivă integratoare, supratonală;
- eliminarea antagonismului major/minor, prin combinarea liberă a terțelor mari și mici în modulații flexibile ("modul este acela pe care cineva se întâmplă să îl aleagă pe moment - e ceva schimbător... Oricine poate să călătorească acolo unde pofteste și să plece pe orice ușă..."); acorduri incomplete, "plutitoare" ("tonul trebuie înecat...");
- importanța nuanțelor în echilibrarea sonorităților.

Fig. IV



NOTE

- 1 În revista S.I.M., Paris, noiembrie 1913.
- 2 Constantin Brăiloiu - „Opere”, vol.I, Ed.Muzicală, București, 1967, p.453.
- 3 „Bhagavad-Gita” („Cântecul Domnului”) X, 25;
 - Pr.Prof.Dr. Alexandru Stan, Prof.Dr. Remus Rus - „Istoria Religiiilor”, Ed. I.B.M.B.O.R., București, 1991, p.212-231;
 - Prof.Dr. Remus Rus - „Concepția despre om în marile religii” (teză de doctorat), „Glasul Bisericii” Nr.5-6/1978, București.
- 4 „Lettres de Claude Debussy a son éditeur”, Ed.Durand, Paris, 1927, p.183 (scrisoare din 22.VII.1917).
- 5 Hans-Ura von Balthasar - „Liturgie cosmique”, Paris, 1947.
- 6 „Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson”, „Revue Musicale” XII/1925, Paris (scrisoare din 1893).
- 7 Claude Debussy - „Domnul Croche antidiletant”, Ed.Muzicală, București, 1965, p.7.
- 8 „Lettres...”, op.cit. p.62 (scrisoare din 18.VII.1908); imaginea este conformă și doctrinei vedice, ce consideră realitatea drept vis sau iluzie („maya”).
- 9 Claude Debussy, op.cit., p.5.
- 10 Ibidem, p.10.
- 11 Jean Pierre Faye - „Musique de l'open air zwischen drei Sprachen””, „Musik-Konzepte” 1-2/1981

(Claude Debussy), München, p.42-51.

12 Edward Lockspeiser - *Debussy. His life and mind*, Ed. Cassell-Macmillan, London-New York, 1962-65, p.207 (conversația lui Debussy cu fostul său profesor de compoziție Ernest Guiraud, ce a avut loc în 1899 și a fost consemnată de Maurice Emmanuel).

13 *Lettres...*, op.cit., p.85 (scrisoare din 8.VII.1910).

14 Edward Lockspeiser, op.cit., p.206 (conversația cu Guiraud).

15 *Lettres...*, op.cit., p.41 (scrisoare din 18.VI.1906).

16 Mircea Eliade - *Tratat de Istoria Religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.203.

17 *Lettres...*, op.cit., p.58 (scrisoare din III.1908).

18 Edward Lockspeiser, op.cit., p.231-232 (scrisoarea lui Paul Gilson despre stilul lui Debussy, adresată în 1907 lui Ernest Closson; acest document muzicologic reprezintă o primă semnalare a procedurii duplicației la Debussy);

- André Schaeffner - *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, în "Musique russe", vol.I, Paris, 1953 (acest studiu dezvoltă ideea duplicației la Debussy).

19 Vladimir Jankélévitch - *Debussy et le Mystere*, *Cahiers de Philosophie*, Neuchâtel, 1949;

- Vladimir Jankélévitch - *La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy*, "Langages", Ed. de La Baconniere, 1968, p.14 (ilustrând geotropismul pozitiv prin linia descendentă a multor fraze din muzica lui Debussy, autorul afirmă că această linie "pare să vizeze un punct în infinit, mai grav decât Gravul absolut și dincolo chiar de Non-Existență");

- Josephe M.Bell - *"Les Écrits de Debussy"* (lucrare de studiu și cercetare), Université de langues et lettres, Grenoble, 1973, p.53.

20 Șerban Nichifor - "Anamorfoza sonoră", Rev. "Muzica" Nr.6/1985, București, p.18-21;

- Șerban Nichifor - *"Musica Caelestis - anamorfoza Sacrului în arta sunetelor"* (teză de doctorat), Universitatea de Muzică din București, 1994;

- Șerban Nichifor - *"Spiritualitatea apostolică și formalismul sectant în dezvoltarea muzicii creștine"* (teză de licență), Facultatea de Teologie a Universității din București, 1994, p.94-95.

21 Sfântul Atanasie cel mare - *"Contra Gentes"* 38, 39;

- Pr.Prof.Dr. Dumitru Gh.Popescu - *"Teologie și cultură"*, Ed. I.B.M.B.O.R., București, 1993, p.79 și 106.

22 André de Halleux - *"Palamisme et scolastique"*, Revue Théologique de Louvain, 1965, p.431.

23 *"Lettres..."*, op.cit., p.187 (scrisoare din IX.1917).

24 *"Correspondances de Claude Debussy et Pierre Louys (1893-1904)"*, Librairie José Corti, Paris, 1945. Această interesantă mărturisire a lui Debussy are un evident caracter alegoric; astfel, expresia "plină de vid" nu este un nonsens, deoarece "vid" în limba sanskrită este rădăcina cuvântului "veda", ce desemnează cunoașterea mistică. Așadar, viața compozitorului a fost marcată "de nădejde, ... apoi de deznădejde și, în final, plină de cunoaștere." În *"Dharma"* lui Buddha, etapa purificării (prin anihilarea dorinței/nădejdei, producătoare de suferință/deznădejde) duce la nivelul superior al cunoașterii, adică al iluminării (aceasta fiind și semnificația "vidului" Nirvanei). Desăvârșind urcușul spiritual, creștinismul (ca religie absolută, prin întruparea Logosului) implică și faza supremă a deificării (îndumnezeirii), accesibile doar sfinților, ce se unesc personal cu Dumnezeu prin "energiile necreate" ce emană din Ființa Sa incognoscibilă. În cazul lui Debussy, "energiile necreate" s-au ipostaziat în divine unde sonore...

25 Claude Debussy, op.cit. p.12.

26 "... ce sentiment insupportable que j'ai parfois de vivre dans une ville d'exil..." - în *"Lettres à 2 amis"*, Librairie José Corti, Paris, 1942 (scrisoare din 1910, adresată lui Robert Godet).

27 Dr.Pasteur Vallery-Radot - *"Tel était Claude Debussy"*, Ed.Juillard, Paris, 1985 (scrisoare din 19.V.1917).

28 Claude Debussy, op.cit., p.12.

Șerban NICHIFOR

LA MYSTIQUE DE DEBUSSY ET LA RÉVÉLATION DE L'UNIVERS SURTONAL

- synopsis -

Avant tout, l'auteur tient à remercier cordialement à la direction de la *Bibliothèque Nationale de France*, à Monsieur *Jacques Berlie*, directeur du *Musée Claude Debussy* de Saint-Germain-en-Laye, à Monsieur *Boudewijn Buckinx*, compositeur et producteur de la VRT-Radio 3 de Bruxelles et à Monsieur *Raoul De Smet*, compositeur et président de la Fondation Orpheus d'Anvers, pour la si précieuse aide offerte dans la phase de documentation.

Cet essai propose en fait *une nouvelle perspective dans l'analyse holistique du système "surtonal" (Constantin Brăiloiu) synthétisé dans la création de Claude Debussy, comme réflexion de l'essence surnaturelle de la Révélation Divine*. L'agnosticisme panthéiste de ce génial compositeur français a été fondé sur l'idée de *l'union impersonnelle avec la Nature transcendante*, sur le principe de *l'assimilation dans la "Vibration cosmogonique" ("Bhagavad-Gita" X,25), car "la musique est précisément l'art qui est le plus près de la Nature (...) Seuls les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense Palpitation"* (Claude Debussy, *Revue S.I.M.*, novembre 1913). Cette conception mystique, apophatique met en évidence l'archétype de *"l'ordre harmonique du Cosmos"* (Saint Athanase), mais aussi l'image du *"mythe aquatique"* (Mircea Eliade) *de la chute, de l'engloutissement dans l'abîme du Néant originare* - comme réalités reflétées dans la musique par *l'ordre des harmoniques*, ainsi que par leur *géotropisme positif* qui *"semble viser un point situé à l'infini, plus bas que le Bas absolu et au delà même du Non Être"* (Vladimir Jankélévitch, *"La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy"*, p.14).

C'est dans cette zone des sons fondamentaux implicites et virtuels (inaudibles, situés sous la fréquence de 16,5 Hz) qu'on peut découvrir les conversions et les intersections du Temps avec l'Espace, déterminant les anamorphoses, les liaisons mystérieuses des tempos avec les échelles sonores. *"Je continue à croupir dans les usines du Néant"*, dans une vie *"pleine d'espoir, puis de désespoir et, ensuite, pleine de Vide !"* - se confessait Debussy à ses amis, mais pour lui *le Vide (ou le Néant) avait la signification du "veda" sanskrit: connaissance mystique, spiritualisation absolue!*

En conclusion, dans une perspective intégraliste, on peut affirmer que *les composantes du langage debussyste* (dans toutes ses dimensions spatio-temporelles, y compris les coordonnées dynamiques, agogiques et formelles) *sont réductibles phénoménologiquement à la réalité surordonnée (surtonale) de la configuration spectrale infinie et immuable du Son* - comme principe immatériel et incognoscible.

La démonstration de cette thèse est basée aussi sur les 5 illustrations annexées: *I.) Aspects cosmophoniques et herméneutiques* (a.) Modèle panthéiste; b.) La transcendance - par Vibrations non-crées - de l'univers surtonal debussyste; c.) Monogramme de Debussy; d.) Mélogramme de Debussy); *II.) Le Continuum espace-temps dans la musique de Debussy* (a.) L'équivalence des unités; b.) La configuration du Continuum; c.) Le registre infrasonore des fréquences fondamentales virtuelles qui déterminent les tempo; d.) Établissement du tempo par la détermination du Son fondamental et virtuel - la "résonance" espace-temps); *III.) La morphologie de l'univers surtonal dans la conception de Debussy*; *IV.) L'influence du milieu ambiant sur la sensibilité auriculaire de Debussy.*