

Glazbeni impresionizam: komparativna analiza odabranih autorskih muzikoloških pristupa

Kota, Bruno

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:370907>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-01**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

BRUNO KOTA

GLAZBENI IMPRESIONIZAM:
KOMPARATIVNA ANALIZA ODABRANIH
MUZIKOLOŠKIH PRISTUPA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

GLAZBENI IMPRESIONIZAM:
KOMPARATIVNA ANALIZA ODABRANIH
MUZIKOLOŠKIH PRISTUPA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela

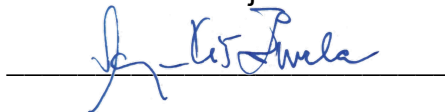
Student: Bruno Kota

Ak. god. 2022./2023.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela



Potpis

U Zagrebu 2. prosinca 2022.

Diplomski rad obranjen 16. prosinca 2022. ocjenom vrlo dobar (4)

POVJERENSTVO:

1. prof. dr. sc. Dalibor Davidović, predsjednik
2. nasl. pred. dr. sc. Nada Bezić, članica
3. doc. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, članica (mentorica)

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Zahvala

Za nastanak ovoga rada prvenstveno bih zahvalio svojim roditeljima, koji su mi omogućili sve što sam u životu postigao i čime se danas mogu ponositi.

Zahvalio bih svojoj djevojci Anastaziji, koja mi je oduvijek bila golema potpora i najveća motivacija i inspiracija za sve radove koji su u zadnje vrijeme proizašli iz moje ruke.

Zahvaljujem svim svojim prijateljima i poznanicima, koji su mi također bili golema podrška, ali i koji su mi i sami sugerirali nekoliko izuzetno korisnih ideja, kojima sam se vodio pri pisanju ovoga rada.

Nema riječi kojima bih dovoljno zahvalio svojoj mentorici, doc. dr. sc. Sanji Kiš Žuvela, koja ne samo da mi je sugerirala pojedine niti vodilje, vodila me pri pisanju ovoga rada te mu najozbiljnije pristupila sa svakom namjerom njegova poboljšanja, unatoč nezamislivoj količini vlastitih obaveza, već mi je uvijek bila dostupna i u svakoj mogućoj situaciji izišla ususret.

Bruno Kota

SADRŽAJ

Sažetak	1
1. Uvod	2
2. <i>Impresionizam</i> kao oznaka	4
3. Pristupi impresionizmu	6
3. 1. Josip Andreis: <i>Povijest glazbe, sv. 3</i>	6
3. 2. Christopher Palmer: <i>Impressionism in Music</i>	8
3. 3. Michel Fleury: <i>L'impressionnisme et la musique</i>	29
3. 4. Jann Pasler: <i>Impressionism</i>	40
4. Dodatna razmatranja	43
4. 1. Razmatranja o dijakronijskim promjenama pojma	43
4. 2. Razmatranja o polisemiji pojma	45
5. Zaključak	48
Literatura	51

Sažetak

Ovaj se rad usredotočuje na pitanje terminološkog definiranja i prostorno-vremenskog ograničavanja umjetničkoga pravca poznatoga pod nazivom *impresionizam* (fr. *impressionnisme*, eng. *Impressionism*) u svim umjetnostima u kojima se on općenito javlja, uz naročitu pozornost na svu glazbenu djelatnost koju on tradicionalno obuhvaća, metode prijenosa koncepata, načela i elemenata s drugih područja na glazbu i analogije koje su to omogućile, kao i kritiku i problematiku koje su se javile od prvih pisanih tekstova koji obrađuju spomenuto razdoblje. Rad je primarno koncipiran kao komparativna analiza djela različitih autora koji razmatraju impresionizam kao zaseban fenomen u povijesti glazbe, s posebnim obzirom na doprinos četiriju autora: Andreisa, Palmera, Fleuryja i Pasler. Razmotrit će se zajednički elementi u njihovim pristupima, sistematizirati njihovi metodološki principi te utvrditi eventualne točke nedorečenosti i/ili nedosljednosti.

Ključne riječi: impresionizam, umjetnički pravac, stil, povijest glazbe, terminologija

Abstract

This work focuses on the question of the terminological defining and spatio-temporal limitation of the art movement known under the name of *impressionism* (fr. *impressionnisme*) in all arts in which it appears in general, with the special attention to the entire musical activity which it traditionally encompasses, methods of translation of concepts, principles and elements from other domains onto music and the analogies which made that possible, as well as the critics and problematics which emerged from the first written works which are examining the forementioned period. The work is primarily conceived as a comparative analysis of the works of different authors which are considering the period of impressionism as a separate entity in the history of music, with special attention to the writings by Andreis, Palmer, Fleury, and Pasler. In this analysis we are to find the common places in their approaches, systematize their methodological principles and establish the potential points of vagueness and/or inconsistency.

Key words: Impressionism, art movement, style, history of music, terminology

1. Uvod

Iako se termin *impresionizam* kao oznaka pravca u glazbi uvriježio u glazbenoj terminologiji prije više od čitavog stoljeća, konkretno u njemačkoj glazbenoj historiografiji, vidljivo je kako on i dandanas među različitim autorima obuhvaća različite aspekte. Na to je još 1980. godine upozorio Ronald L. Byrnside ističući kako nije jasno „što točno [pojam impresionizma] podrazumijeva i na koju bi se glazbu (ako bi uopće) mogao primijeniti komplicirana je materija, a proučavanje literature koja se bavi glazbenim impresionizmom otkriva kako ne postoji konsenzus oko ovoga problema“¹. Budući da Byrnsideu u fokusu istraživanja nije odgovaranje na problematiku koju uporaba tog pojma otvara već kronološki pregled te uporabe, prepušta njegovo pojašnjenje budućim generacijama. Pojam je, osim toga, proširivan do točke do koje on sam po sebi više nije podrazumijevao niti jednu konkretnu karakteristiku².

Pri definiranju impresionizma kao glazbenoga pravca većina povjesničara i teoretičara glazbe redovito ističe one najkarakterističnije aspekte kojima je primarni cilj distancirati ga od prethodnih razdoblja i stilova, a koji ujedno doprinose njegovoj percepciji kao zasebnog i strukturiranog fenomena u povijesti glazbe. Među elementima koji se redovito navode ističu se njegovo francusko porijeklo i lokalizacija³, ograničena datacija (cca. 1890. – 1920.), slobodna uporaba disonanci višega reda⁴, uporaba modalnih i drugih progresija koje čine otpor spram tradicionalnih glazbenih sredstava⁵, primat kolorita i glazbenog protoka nauštrb tradicionalne arhitekture glazbenoga djela kao razvoja njegove glavne misli i njegove kompletiranosti⁶, supremacija akorda nad melodijom⁷ itd., a sve u svrhu dočaravanja pojedinog utiska ili ambijenta sada neograničenoga tradicionalnom glazbenom sintaksom.

Međutim, problem preciziranja i konceptualizacije pojma *impresionizam* počiva u kontradiktornim tumačenjima koja se javljaju među pojedinim autorima, koja isključuju

¹ Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 522-523.

² Vidi: Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: MIC, 1996.

³ Andreis, Josip. *Povijest glazbe* (3. sv.). Zagreb: Mladost, 1976; Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980 i dr.

⁴ Ovaj će se termin u svrhu praktičnosti u tekstu upotrebljavati kao zajednički naziv za septakorde, nonakorde, undecimakorde i terdecimakorde.

⁵ Andreis, Josip. *Povijest glazbe* (3. sv.). Zagreb: Mladost, 1976; Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996; Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980 i dr.

⁶ Isti autori.

⁷ Isti autori.

pojedine, a u konačnici i sve od tih kriterija. Stoga će ovaj rad nastojati pokazati kako nijedan od tih kriterija nije samorazumljiv te kako su neki od tih autora svjesno izbjegavali određivanje toga pojma, redovito se postavljajući nekritički prema njemu, a ujedno i iznijeti alternativno viđenje po kojemu se impresionizam, upravo iz svih navedenih razloga, ne treba razmatrati kao jedinstvena i izolirana cjelina u sklopu glazbenog kontinuiteta.

Osim navedenih razloga, tema istraživanja odabrana je i stoga što je do trenutka pisanja ovoga rada postojao razmjerno malen broj monografskih radova na temu impresionizma na hrvatskom jeziku⁸ te nijedan jedini prijevod nekog djela s nekog stranog jezika koje bi obrađivalo isključivo tu tematiku. Ujedno su se svi razmatrani radovi na hrvatskom jeziku primarno fokusirali na život i stvaralaštvo Claudea Debussyja (1862. – 1918.) kao njegova najznačajnijeg predstavnika, redovito zanemarujući prethodnike i, u nešto manjoj mjeri, nasljednike impresionističkih glazbenih strujanja. Čak je, u konačnici, i inozemne literature o odabranoj tematici bilo razmjerno malo. Iznenadjuće je kako se čak i neka središnja, neizostavna djela pojedinih renomiranih muzikologa koja obrađuju 19. i 20. stoljeće u manjoj mjeri bave problematikom impresionizma, kakav je slučaj i s *Glazbom 19. stoljeća* Carla Dahlhausa i *Glazbom 20. stoljeća* Hermanna Danusera, već se ponovno usredotočuju na Debussyja. Stoga mi je osobna i iskrena želja doprinijeti ovoj tematici u što je većoj mjeri moguće.

Rad će se primarno usredotočiti na pristup četvoro autora koji ili čine (dugu) tradiciju historiografskoga pregleda glazbene umjetnosti, ili su u najvećoj mjeri doprinijeli istraživanju impresionizma u glazbi, tretirajući tu tematiku kao zasebnu kategoriju u povijesti glazbe, ili pak čine koncizan pregled njegovih najvažnijih odrednica. Odabrani su autori: Josip Andreis (1909. – 1982.)⁹, Christopher Palmer (1946. – 1995.)¹⁰, Michel Fleury (1923. – 2002.)¹¹ te Jann Pasler (r. 1951.)¹². Ti će se autori, odnosno njihova *magna opera* u ovome radu obrađivati kronološkim

⁸ Uglavnom je riječ o proučavanju impresionističkih jezika pojedinih skladatelja (pr. Babić, Mirjana. *Impresionistička harmonija u djelima Claude-a Debussy-ja* [diplomski rad]. Zagreb, 1978.) ili njihovoj recepciji na hrvatskom tlu (pr. Weber, Zdenka. *Impresionizam u hrvatskoj glazbi. Recepcija glazbe Claudea Debussyja u Hrvatskoj 1918-1940*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1995.); Majer-Bobetko, Sanja; Weber, Zdenka (ur.). *Recepcija glazbe Claudea Debussyja u Hrvatskoj/La Reception de la Musique de Claude Debussy en Croatie*. Zagreb: Muzička akademija, Institut Français de Zagreb, 1997.

⁹ Andreis, Josip. *Povijest glazbe*. Zagreb: Izdanje Matice hrvatske, 1942; Andreis, Josip. *Povijest glazbe*, 3. sv. Zagreb: Mladost, 1976.

¹⁰ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music* (1. izd.). London: Hutchinson University Library, 1973.; Palmer, Christopher. *Impressionism in Music* (2. izd.). London: Hutchinson University Library, 1980.

¹¹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996.

¹² Pasler, Jann. *Impressionism*. *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (pristup 15. rujna 2022.).

redom, iz dva razloga:

1. Svaki će naredni autor u svojem djelu već uključivati činjenice, ideje i/ili zaključke iz prethodno postojeće literature (u Palmerovu, Fleuryjevu i Paslerinu slučaju oni će se i referirati na svoje prethodnike i/ili navesti njihova djela u popisu literature).
2. Time će preglednija biti pitanja tretmana impresionizma u glazbi, od ranijih faza u kojoj je on još prividno neupitna i jasna („crno-bijela“) pojava do kasnijih razdoblja u kojima se relativizira i reinterpretera, napose uslijed veće dostupnosti pojedinih glazbenih djela koja su u prethodnim razdobljima iz različitih razloga bila nedostupna.¹³

Pri proučavanju njihovih perspektiva spisi četiriju autora obrađivat će se u potpunosti, jedan po jedan, obuhvaćajući njihovu konceptualizaciju, metodologiju, doprinos temi i nove spoznaje, uz simultano iznošenje osobnih komentara i kritika. Ovakav je pristup, umjesto tematsko-sadržajnog pristupa po nekom kriteriju, odabran s ciljem jednostavnijega pregleda i većega nadzora nad obrađivanom problematikom iz određene perspektive.

Naposljetku, napomenut ću kako sam se u radu koristio vlastitim prijevodima s engleskog, francuskog, njemačkog i talijanskog jezika. Naslove ću pojedinih glazbenih djela pri prvom spomenu radi razumljivosti i dosljednosti prvo navoditi na hrvatskom jeziku, a potom na izvornom jeziku u zagradi, budući da za neka od njih postoje tradicije prijevoda (primjerice *Preludij za poslijepodne jednoga fauna*), dok su druga redovito ostavljena u izvorniku. U potonjem je slučaju prvenstveno riječ o djelima (danas) manje poznatih i/ili razmatranih skladatelja impresionizma, za koje i sami autori poput Fleuryja upozoravaju kako su u doba nastanka ovdje promatranih tekstova bili marginalizirani.¹⁴

2. Impresionizam kao oznaka

Prva poznata uporaba termina na glazbenom području potječe iz 1882. godine iz razgovora Richarda Wagnera (1813. – 1883.) i slikara Pierrea-Augustea Renoira (1841. – 1919.), o čemu se naknadno doznaje iz Renoirova pisma nepoznatomu prijatelju¹⁵. Iako pozadina diskusije nije poznata te nedostaje informacija o imenima i djelima koja spominju, moguće je kako su dvojica

¹³ U slučaju nekih od razmatranih skladatelja riječ je i o isteku autorskih prava.

¹⁴ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 11-12.

¹⁵ Vidi: Troschke, Michael von. Impressionismus. U: Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990, str. 4.

razmatrala neke komade Emmanuela Chabrier (1841. – 1894.) objavljene godinu prije¹⁶. Britanski muzikolog i kritičar Edward Lockspeiser (1905. – 1973.) iznosi hipotezu kako je bila riječ o djelima Chabrier i/ili Gabriela Fauré (1845. – 1924.)¹⁷. U ovom kontekstu termin još nema pejorativnu konotaciju koju već ima u slikarstvu ili koju će na sebe privući i u glazbenom kontekstu nekoliko godina poslije. Tek nakon njegove prve uporabe za konkretno glazbeno djelo, Debussyjevu simfonijsku suitu *Proljeće (Printemps)* iz 1887. godine, on dobiva generičku oznaku površnosti, neodređenosti, nestručnosti i/ili nedovršenosti. Pojam se potom pojavljuje sve češće, premda se u prvim desetljećima nije rabio jednoznačno ili sistematično, obuhvaćajući različite karakteristike. Još je 1920-ih godina nekim autorima predstavljao sinonim za novu glazbu općenito.¹⁸

Povijest nedosljednosti tretmana pojma, naročito u razdoblju porasta njegove uporabe, vidljiva je i iz činjenice da je 1902. godine Jean Marnold napominjao kako je pojam *impresionizam* u glazbi „dražestan za djela manjih dimenzija, no može biti opasan za djela velikih razmjera koja zahtijevaju čvrstu arhitekturu“¹⁹, iako je u tom istom članku nazvao Debussyjeva *Peleja i Melisandu (Pelléas et Mélisande)* djelom koje se teško može nazvati manjih dimenzija, impresionističkim²⁰.

Interesantno je kako povjesničar umjetnosti Richard Hamann 1907. godine kao tipične skladatelje s izraženim impresionističkim elementima vidi, uz Debussyja kao iznimku, sve redom nefrancuske skladatelje: Huga Wolfa, Richarda Straussa, Franza Liszta i druge²¹.

Godine 1908. Irving Squire u svojem djelu *The American History and Encyclopedia of Music* Debussyja po prvi put imenuje „impresionističkim skladateljem“ općenito, kao i Fauré, d'Indya i nekolicinu drugih²². Iz takve je opservacije vidljivo kako je sada pojam proširio svoju konotaciju od pukoga deskriptivnog epiteta kojim bi se okarakteriziralo pojedino umjetničko djelo na skup značajki koje postaju odrednica jednoga umjetničkoga pravca. Interesantno je kako su tijekom 1910-ih godina, uoči dovršetka procesa imenovanja glazbenoga pravca

¹⁶ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 105.

¹⁷ Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 523.

¹⁸ *Ibid*, str. 526.

¹⁹ *Idem*, str. 530.

²⁰ *Idem*, str. 530.

²¹ Vidi: Troschke, Michael von. Impressionismus. U: Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990, str. 5.

²² Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 524-525.

impresionizmom i njegovim trajnim usađivanjem u muzikološkoj domeni, brojni autori Debussyja nazivali različitim oznakama: „paganist“, „pointilist“, „pseudoorijentalac“ i tomu slično²³. Istovremeno je postojala tendencija (za koju se naročito zalagao Debussyjev biograf Léon Vallas) da se čitav pravac u glazbi nazove *debisizmom* (*debussysme*), iako se i sam Debussy tomu izričito protivio²⁴.

Schönberg pojam *impresionizam* smatra odlikom genija te u svojem *Nauku o harmoniji* (*Harmonielehre*, 1911.) prvi identificira konkretna impresionistička glazbena sredstva: kvartne akorde, cjelostepenu ljestvicu itd.²⁵

3. Pristupi impresionizmu

3. 1. Josip Andreis: *Povijest glazbe*, sv. 3

Iako Andreis pojam *impresionizam* razmatra već u svojoj *Povijesti glazbe* iz 1942. godine, u ovom će radu fokus biti na njegovu četverosveščanu *Povijest glazbe*, u kojoj se impresionizmom bavi u okviru trećega sveska (iz 1976. godine), budući da upravo ona i dandanas predstavlja kamen temeljac u literaturi o povijesti glazbe u Republici Hrvatskoj, kao i neizbježno didaktičko djelo u glazbenom obrazovanju općenito²⁶. Upravo se iz tog razloga informacije i ideje iznesene u njoj prenose iz generacije u generaciju, čime one subzistiraju usprkos brojnim novim spoznajama do kojih je u međuvremenu došlo. Impresionizmu općenito pridaje nepune tri stranice (naravno, u sklopu djela koje predstavlja potpuni pregled povijesti glazbe), nakon čega se više posvećuje njegovim predstavnicima, radije ga tumačeći pozitivističko-biografistički²⁷.

Andreis definira impresionizam kao općeeuropski, a ne samo lokalno-francuski glazbeni pravac nasuprot onoga koji su predstavljali Franck i d'Indy te njihovi učenici²⁸. Smatra ga ogrankom kasne romantike, dakle neautonomnim entitetom, „sintetičkim“ razdobljem²⁹ bez

²³ *Idem*, str. 529.

²⁴ *Idem*, str. 534.

²⁵ Vidi: Troschke, Michael von. Impressionismus. U: Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990, str. 6.

²⁶ Tako je još u 2022. godini propisana literatura na prijemnim ispitima za Muzičku akademiju, kao i službena nastavna literatura *Povijesti glazbe* u brojnim glazbenim školama.

²⁷ Vidi: Gligo, Nikša. U potrazi za metodom. O historiografskome pristupu Josipa Andreisa, *Arti musices*, 40, 2009, 1-2, str. 21-49.

²⁸ Andreis, Josip. *Povijest glazbe* (2. sv.). Zagreb: Mladost, 1976, str. 117.

²⁹ *Ibid*, str. 117.

daljnijeg pojašnjenja takve odrednice. Njegovo porijeklo neupitno pronalazi na francuskom tlu, karakteriziravši ga kao „proizvod mediteranskoga, upravo francuskoga duha“³⁰, vjerojatno zbog same činjenice da je u slikarstvu trenutak njegova rođenja jasan: izložba tridesetorice francuskih impresionističkih slikara 1874. godine.

Kao i gotovo svi drugi autori, Andreis odmah na početku uspostavlja analogiju između impresionizma u glazbi i ostalih umjetnosti toga razdoblja, identificirajući simbolizam kao njegov pandan u poeziji³¹. Time se nadovezuje na dug kontinuitet takvoga poimanja, koji postoji od samoga početka 20. stoljeća: još je 1908. godine Louise Liebich povlačila paralele između impresionizma u slikarstvu i glazbi te simbolizma u književnosti³², a 1909. godine Louis Laloy i elaborirao tvrdnju idejom da glazba ne može prikazivati objekt, niti sama po sebi ima značenje, stoga je ona simbolistička³³. Pritom Andreis to gotovo kao da uzima zdravo za gotovo, u želji da simbolizam u književnosti pod svaku cijenu poveže s glazbenim impresionizmom i ne ostavi ga izoliranoga od ostalih umjetničkih stremljenja. Impresionizmu pridaje izrazito revolucionaran karakter³⁴, što nijedan od narednih razmatranih autora neće spominjati, upravo ističući njegov očit kontinuitet i dug period formacije.

Andreis naglašava kako u glazbi razdoblje impresionizma podrazumijeva neovisnost od tradicionalne arhitekture glazbenoga djela, podređujući sve elemente autorovom nadahnuću oslobođenom od ikakvih normi, njegovoj subjektivnoj interpretaciji i viziji pojedinog utiska. Međutim, dopušta da impresionistički skladatelji rabe konvencionalna sredstva, a da su takva djela i dalje istoga stilskoga statusa kao i ostala („... doduše, ne znači da impresionisti ne poštuju princip tematskog ponavljanja kao osnovnog načela glazbene forme“³⁵), što bi Palmer u svojem djelu eventualno objasnio kao rezultat ili posljedicu, ali nikako i željeni princip impresionista, o čemu će dodatno biti riječi.

Konačno, Andreis navodi dvojaku ulogu glazbenoga impresionizma u Francuskoj: on predstavlja novi trenutak u razvoju francuske i europske glazbe (čime, lokalizirajući ga na okvir jedne države ponovno inzistira na njegovom francuskom karakteru), ali i oslobođenje od prevlasti stilskih inovacija Richarda Wagnera i stvaranje izrazito francuskoga umjetničkoga

³⁰ *Idem*, str. 117.

³¹ *Idem*, str. 117.

³² Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 527.

³³ *Idem*, str. 527.

³⁴ Andreis, Josip. *Povijest glazbe* (3. sv.). Zagreb: Mladost, 1976, str. 117.

³⁵ *Idem*, str. 119.

jezika³⁶. Tako će i Palmer i Fleury pokazati kako se impresionizam, iako svoje korijene vuče u Wagnerovim djelima, bez kojih on nesumnjivo ne bi obuhvaćao ovako osebujne karakteristike, mora dovoljno distancirati od vagnerijanskog idioma da bi utjelovio produkt francuskoga nacionalnoga duha³⁷. Pojedini muzikolozi (u prvom redu Richard Taruskin) dalje će razmatrati impresionizam kao francuski nacionalni pokret³⁸.

Interesantno je kako se Andreisov stav donekle promijenio od prvog izdanja *Povijesti glazbe* (iz 1942.), iako je tvrdnja u njoj iznesena donekle ambivalentna: spominje kako Debussyjeve glazbene inovacije nisu "toliko nagle i apsolutne, kako su u prvi mah izgledale" te kako Debussy „nije nikada potpuno napustio tonalno tlo“³⁹. Međutim, to spominje u kontekstu formiranja Debussyjevog glazbenog jezika, stoga se tvrdnja može uzeti u smislu postupnosti razvoja impresionizma. U svakom se slučaju njegova premisa iz kasnije *Povijesti o revolucionarnosti impresionizma* očito oblikovala naknadno.

3. 2. Christopher Palmer: *Impressionism in Music*

Palmerovo djelo iz 1973.⁴⁰ godine, najopsežnija studija o impresionizmu do tog trenutka i referentna točka svim daljnjim radovima na tu temu, koncipirano je kao kronološki pregled impresionističkih tehnika i postupaka koje su različiti skladatelji upotrebljavali i integrirali u svoj glazbeni jezik, od njegovih „vjesnika“⁴¹ do kasnijih generacija (Palmer sve skladatelje nakon Debussyja, a koji upotrebljavaju bar neku od tehnika ili kombinaciju tehnika koje je on inovirao i/ili popularizirao, naziva „postimpresionistima“⁴²).

Palmer, kao i Andreis, na samom početku elaborira što pojam *impresionizam* podrazumijeva, počevši od slikarstva u kojemu se najranije pojavljuje kao sklop oblikovanih ideja. Naglašava nužnost osjeta, odnosno vanjskih podražaja na organizam, no ističe njegovu subjektivnost, budući da objektivna percepcija objekta filozofsko-teoretski nije moguća: impresionizam „nije toliko zainteresiran za sam objekt koliko za ozračje koje ga okružuje“⁴³. Stoga su u

³⁶ *Idem*, str. 119.

³⁷ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 26

³⁸ Vidi: Taruskin, Richard. Nationalism. Grove Music Online, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846> (pristup 18. prosinca 2022.).

³⁹ Andreis, Josip. *Povijest glazbe*. Zagreb: Izdanje Matice hrvatske, 1942, str. 447.

⁴⁰ U ovome ću se radu oslanjati na pretisak iz 1980.

⁴¹ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 49.

⁴² *Idem*, str. 109-111.

⁴³ *Idem*, str. 13.

impresionizmu (u bilo kojoj umjetnosti, budući da će svi autori povlačiti paralele među njegovim idejama u umjetnostima) od središnje važnosti koncepti promjenjivosti, pokreta i kretanja, zbog čega će glavna područja interesa biti oni aspekti stvarnoga svijeta koji su najdinamičniji: voda, oblaci, kasnije i gradska vreva itd.

Édouard Manet (1832. – 1883.) u svojim je slikama oblikovao i razradio postupak koji će njegovim sljedbenicima poslužiti kao polazišna točka novoga stilskoga strujanja: Manet je očito shvatio kako se neposredno nakon nekog dojma pojedini njegovi detalji stapaju i zamagljuju u umu, čime dolazi do svojevrsnog razlučivanja između onih faktora koje subjekt prepoznaje kao srž dojma i ostalih koji su u ulozi njegova „konteksta“, pozadine koju se u njegovoj ponovnoj reprodukciji zanemaruje. Manetovi pozadinski likovi tako redovito neće ni imati jasne konture lica, ili ga uopće ni neće imati (kako je to slučaj i na slici *Utrka u Longchampsu* iz 1866. godine)⁴⁴.

Manetove su ideje prihvatili njegovi sljedbenici, među koje se Claude Monet (1840. – 1926.) kao najznačajnije ime impresionizma u slikarstvu pridružuje tek kasnije. Palmer će istodobno upućivati i na pojedine slikare čije su estetske ideje neposredno prethodile (ili čak činile temelj) Manetovim teorijama: engleski slikar William Turner (1775. – 1851.) te Amerikanac James Abbott McNeill Whistler (1834. – 1903.)⁴⁵.

Kao i ostali razmatrani autori, Palmer će simbolizam prepoznati kao analogni pravac u književnosti (ne nužno samo u poeziji, kako je to sročio Andreis), ovaj put i s konkretnijom argumentacijom: u obje će se umjetnosti koristiti srodni postupci (npr. odabir vokabulara koji manje ima značenjsku funkciju, a u većoj mjeri funkciju stvaranja atmosfere i muzikalnosti) i paradigme (npr. stapanje sna i stvarnosti). Ponovno navodi najvažnije preteče, u prvom redu Edgara Allana Poea (1809. – 1849.), čije je ideje o multisenzornosti podražaja i sinesteziji uvelike preuzeo Charles Baudelaire (1821. – 1867.), koji je preveo brojna Poeova djela na francuski jezik i upoznao širu javnost s njime⁴⁶.

Prema Palmeru, glavni je cilj impresionista bio da se „glazba direktno ukaže osjetilima, bez ometanja intelekta“. Kao vrhunac takve težnje imenuje Debussyjeve *Preludije za klavir*⁴⁷. Međutim, Palmer ne obrazlaže kriterije po kojima je uzeo upravo to djelo kao ideal

⁴⁴ *Idem*, str. 14-15

⁴⁵ *Idem*, str. 15-16

⁴⁶ *Idem*, str. 16-17

⁴⁷ *Idem*, str. 73.

impresionističkog skladanja, niti nudi obrazloženje po kojemu bi glazba tako nešto bila u stanju ili „recept“ prema kojem bi se trebalo ravnati pri stvaranju takvoga djela. Činjenica je da je takve ideje moguće uočiti samo i jedino iz pisanog izvora samoga skladatelja u kojemu iznosi svoje vizije, što Palmeru i odgovara jer u velikom broju navrata postavlja (tekstovnu) hermeneutiku ispred analize glazbenog djela.

Već Palmer identificira kako impresionizam funkcionira po principu sugestija referirajući se na pojedine postupke koji „impliciraju radije nego doslovno prikazuju“⁴⁸, iako će tek Fleury tomu posvetiti čitavo jedno poglavlje⁴⁹.

Iako Palmer ne navodi eksplicitno tu formulaciju, poimat će Debussyja „ocem“ impresionizma na području glazbe, budući da upravo on pronalazi ekvivalentne postupke u glazbi (onakvima kakvi su u književnosti i slikarstvu); ono što Palmer svakako navodi eksplicitno jest kako je Debussy „prvi glazbeni impresionist“⁵⁰. Međutim, ono što će Palmer zaista u prvom spomenu njegova najznačajnijeg djela nedvosmisleno izjaviti jest: „Prvo impresionističko djelo u glazbi, Mallarméom nadahnut *Preludij za poslijepodne jednoga fauna*, pojavilo se nekih dvadeset godina nakon zaludenosti prouzrokovane Monetovom *Impresijom* te je u trenutku u kojemu Debussy piše *Preludije* impresionizam kao pravac u slikarstvu odavno postao 'in' stilom te je bio čvrsto utaboren javnim prihvaćanjem i akademskim poštovanjem“⁵¹.

Ono što će Palmer u više navrata isticati jest Debussyjeva opsjednutost prvim dojmom i posredovanim osjećajima, što će kao posljedicu povlačiti zanemarivanje bilo kakvih akademskih formi i umijeće konstruiranja djela: prioritet će mu biti dojam kontinuirane improvizacije. U impresionističkoj će glazbi, stoga, radnja i razvoj uvijek biti podređeni pojedinačnom afektu ili emocionalnom stanju te autorovoj spontanosti. Palmer i Fleury oboje će u svojim djelima navesti isti dijalog između Debussyja i svog prijatelja Ernesta Guirauda, ne bez razloga: upravo je taj dijalog rano svjedočanstvo Debussyjevih koncepcija i poimanja kako se u povijesnom tijeku formira novi trenutak, odbacujući pojedine dotadašnje prakse i opravdavajući nova stajališta⁵².

⁴⁸ *Idem*, str. 79.

⁴⁹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 139-206.

⁵⁰ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 20.

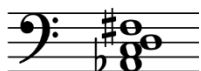
⁵¹ *Idem*, str. 18.

⁵² Vidi: Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 22; Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 83.

GUIRAUD (nakon što je Debussy odsvirao niz intervala na klaviru): Što je to?

DEBUSSY: Nepotpuni akordi, plutaju. Treba utopiti ton. Moguće je putovati kamo god želimo te izići na bilo koja vrata. Veće nijanse.

GUIRAUD: Ali kada odsviram ovo, mora se razriješiti:



DEBUSSY: Ne vidim zbog čega bi trebalo. Zašto?

GUIRAUD: Pa zar ti se ovo sviđa?



DEBUSSY: Da, da, da!

GUIRAUD: Ali kako bi izišao [na kraj] s ovim?



Ne kažem da ono što ti činiš nije lijepo, no teorijski je apsurdno.

DEBUSSY: Nema teorije. Samo moraš slušati. Užitek je zakon.⁵³

Upravo će zbog činjenice da je svaki dojam i percepcija nekog fenomena subjektivna i drugačija ni ne može biti, Debussy sâm ovaj pravac nazivati *stvarnošću (réalité)*, a žestoko odbacivati naziv *impresionizam*, koji je krajem 19. stoljeća upotrebljavan kao pejorativ, podrazumijevajući nedovršenost, nestručnost i nemogućnost klasičnoga oblikovanja djela: „Usudio sam se reći mu kako su ljudi težili, jedni u pjesništvu, drugi u slikarstvu (teškom bih mukom ovdje dodao nekoliko glazbenika), stresti staru prašinu tradicija, te kako to nije urodilo

⁵³ Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind*. London: Cassel & Company ltd., 1962, str. 206-207.

drugim plodom negoli da ih [umjetnike koji su tražili nova sredstva] se tretira kao simboliste ili impresioniste; pojmovi prikladni za prijezir svoga bližnjega⁵⁴. Unatoč takvom imenovanju, interesantno je da je Debussy smatrao kako glazba u mnogo većoj mjeri utjelovljuje impresionističke ideale od slikarstva jer je ona umjetnost u vremenu, čime više omogućuje osjećaj konstantne promjenjivosti⁵⁵. Debussy u svojim stavovima nije jedini: i brojni su impresionistički slikari odbacivali takav naziv, nazivajući se „realistima“, iako su redovitije drugi slikari i kritičari to činili za njih⁵⁶. Međutim, Debussy je prema pojmu *impresija* ipak imao pozitivan stav: „...riječ 'impresija', do koje držim jer mi dopušta slobodu očuvanja svojih osjećaja od svih parazitnih estetika“⁵⁷.

Impresionizam u glazbi povlačio je za sobom nekoliko tendencija: u prvom redu, on je podrazumijevao zbacivanje „tiranije dursko-molskog sustava“⁵⁸ i potragu za novim sredstvima, pronađenima u modusima (preuzetima iz gregorijanike), pentatonici (preuzetoj iz francuskih pučkih napjeva), cjelostepenoj ljestvici (preuzetoj iz dalekoistočne glazbe) i drugim konstruktivnim materijalima. Iako se time Palmer ne bavi, u ovom je kontekstu prikladno spomenuti kako su ta sredstva impresionističkim skladateljima bila omogućena uslijed različitih egzoticiističkih i artificijelno-folklorističkih strujanja te kulturoloških ispreplitanja u francuskoj svakodnevnici tijekom lijepe epohe (*la Belle Époque*, cca. 1871. – 1914.), posebno nakon velikih gospodarskih izložbi 1855. i 1889. godine na kojima su predstavljena različita gospodarska, ekonomska i kulturna dostignuća drugih civilizacija. Egzotizam je u Francuskoj prisutan još od barem 16. stoljeća u vidu tzv. *turquerie*, no nakon Napoleonovog pokušaja invazije na Egipat i Grčkoga rata za neovisnost 1820-ih godina on je podrazumijevao svojevrsni amalgam svih orijentalističkih obilježja⁵⁹. Tako će takav historicistički interpretirani egzotizam u glazbi također predstavljati heterogenu smjesu iz koje često neće biti moguće kategorizirati pojedine elemente kao vezane za pojedino područje (npr. povećana sekunda interval je karakterističan za više područja i razdoblja).

Međutim, jedno od Debussyjevih najznačajnijih dostignuća bilo je „uzdizanje statusa

⁵⁴ Debussy, Claude. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris: Librairie Dorbon, 1921, str. 17.

⁵⁵ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 20.

⁵⁶ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 141.

⁵⁷ Debussy, Claude. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris: Librairie Dorbon, 1921, str. 14-15.

⁵⁸ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 20.

⁵⁹ Vidi: Price, Roger. *A Concise History of France* (3. izd.). New York: Cambridge University Press, 2014.; McAuliffe, Mary. *Dawn of the Belle Époque. The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2011.

harmonije na razinu visoku ili višu od melodije⁶⁰. Ovaj segment naročito će proučavati Fleury, iako će on u njemu vidjeti drugačije porijeklo nego Palmer, o čemu će uskoro biti riječi. Palmer u tom kontekstu za Debussyja navodi: „Počeo je poimati akorde kao apstraktne zvukovnosti, samodostatne entitete oslobođene podložnosti melodiji i stoga ustoličene u princip 'nefunkcionalne' harmonije – harmonije koja ne postoji kao pratnja melodiji, već kao ono što Nijemci nazivaju *Ding an und für sich*, stvar sama za sebe“⁶¹. Palmer potom spominje izraz koji je Debussy sam upotrijebio, a kojemu će se u većoj mjeri posvetiti Fleury: „treba utopiti ton“ (*il faut noyer le ton*)⁶², odnosno to je ono što će impresionistima postati primarnim težištem pri stvaranju djela. S tim će ciljem Debussy koristiti septakorde, nonakorde, undecimakorde i terdecimakorde te njihove obrate, kao i akorde konstruirane od tonova cjelostepene ljestvice, kao konsonance, bez nužnosti njihove pripreme i rješenja.

Palmer tvrdi da sve do Debussyja zvukovna boja (*timbre*) nije imala pretjerano značenje, „čak ni Berliozu (...) za njega, kao i praktički svakog skladatelja prije Debussyja, boja kao boja nije bila od presudne važnosti; ona je jednostavno bila sredstvo ostvarivanja cilja, prirodna metoda vođenja glasova (*voicing*) i komuniciranja glazbene misli, ništa više“⁶³. Međutim, Palmer svoj zaključak ne argumentira, niti navodi kriterije kojima se ravnao pri njegovom utvrđivanju: jedino što čini jest povlačenje analogije o fragmentaciji ili individualizaciji orkestra s principom pointilizma u slikarstvu. Stoga nije jasno zbog čega primjerice Berliozovu *Fantastičnu simfoniju* (*Symphonie fantastique*, 1830.), kao djelo u kojemu je cjelokupni glazbeni razvoj žrtvovan u korist programnosti posredstvom ustoličavanja orkestralne palete u prvi plan, ne spominje čak ni kao preteču impresionizma.

Nakon toga kreće vremenski pregled najranijih upotreba termina *impresionizam* u glazbi te prvih skladbi na koje se on odnosio, svih redom iz Debussyjevog pera. Prvi takav slučaj potječe iz 1887. godine, kada se on prvi put upotrebljava za Debussyjevu simfonijsku suitu *Printemps*, skladanu u Rimu. Iako je originalna partitura još u tom razdoblju izgubljena, poznato je kako je predviđala manji zbor koji je trebao vokalizirati, tj. mumljati zatvorenih ustiju (tal. *bocca chiusa*), što će i ubuduće biti često sredstvo postizanja osobitog kolorita, kojim se i takav specifičan zvuk tretira kao (novi) instrument; takav se postupak u nekoliko navrata susreće i u

⁶⁰ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 21.

⁶¹ *Idem*, str. 21.

⁶² *Idem*, str. 22.

⁶³ *Idem*, str. 22-23.

Bersinoj glazbi⁶⁴. Osim toga, ovo je jedna od najranijih skladbi u kojoj Debussy upotrebljava cjelostepenu ljestvicu. Ipak, moguće prvi spomen impresionizma u glazbenoj domeni Palmer navodi tek kasnije, kada će se fokusirati na veze Wagnera s francuskom umjetničkom inteligencijom; navodi kako ono potječe iz prepiske Renoira i Wagnera iz 1882. godine⁶⁵.

U stavku *Vodoskok (Le jet d'eau)* iz *Pet pjesama Charlesa Baudelairea (Cinq poèmes de Charles Baudelaire)* Debussy s izvorom vode počinje poistovjećivati cjelostepenu ljestvicu, kao i interval nefunkcionalne none. Palmer obrazlaže kako svih pet komada u toj zbirci naginju (zrelom) impresionizmu jer se u njima sjedinjuju prethodno navedeni impresionistički postupci u glazbi⁶⁶. Doduše, u trenutku kada će obrađivati Liszta kao njegova najvažnijeg i neposrednog preteču, Palmer ni u jednom trenutku neće spomenuti zbog kojeg razloga njega ne poima „ocem impresionizma u glazbi“, već kao kakvu usputnu pojavu, iako su u pojedinim njegovim djelima svi ti postupci već objedinjeni te će svi impresionisti koje Palmer spominje doslovno preuzimati njegove modele pri izradi svojih djela identične tematike i karaktera.

Kao središnji trenutak u formiranju pravca Palmer (i redom svi ostali autori) uzima 1894. godinu, kada je u prosincu izveden Debussyjev *Preludij za poslijepodne jednoga fauna (Prélude à l'après-midi d'un faune)*, unatoč tome što je to djelo na praizvedbi prošlo „gotovo nezamijećeno“⁶⁷. Autorova nedosljednost ovdje po prvi put uzima maha, sada nazivajući ovo djelo „prvim impresionističkim remek-djelom“⁶⁸, a ne više prvom impresionističkom skladbom općenito. Kako bilo, navodi njenu presudnost u daljnjem tijeku razvoja zapadnoeuropske glazbe: „Ovdje je, po prvi put, na području glazbe istražena ta neobična, neopipljiva granica između sna i jave, spavanja i hodanja“⁶⁹, kao i kako „ovdje po prvi put u povijesti nema tematske razrade, niti logičnog slijeda, već slobodnoga osjetilnoga tijeka harmonija i nove, neuhvatljive poezije instrumentalnoga kolorita, kontinuiranog procesa transformacije, fragmentacije i regeneracije harmonijskih i melodijskih čestica“⁷⁰.

Kako će i kasnije biti čest slučaj, Palmer će za apstraktne fenomene i specifične slučajeve vrlo često upotrebljavati sintagmu „po prvi put [u povijesti]“, ponovno bez ikakvog pokrića ili argumentacije. Iako kroz svoje djelo redovito spominje Berlioza, niti jednom ne čini distinkciju

⁶⁴ Primjerice u njegovu ciklusu *Tri pejzaža* (1920. – 1921.).

⁶⁵ *Idem*, str. 105.

⁶⁶ *Idem*, str. 26-28.

⁶⁷ *Idem*, str. 29.

⁶⁸ *Idem*, str. 26.

⁶⁹ *Idem*, str. 28.

⁷⁰ *Idem*, str. 28.

između njegovih ideja i tehnika i onih impresionističkih, iako se upravo ta granica između sna i jave te nedostatak tematske razrade i logičnoga slijeda ponovno mogu dovesti u vezu s njegovom *Fantastičnom simfonijom* (ukoliko Palmer inzistira na programnosti kao čimbeniku, u protivnom se svakako mogu razmatrati i neka starija glazbena djela). Palmer ni u jednom trenutku ne navodi eksplicitno Berliozovu poziciju u formiranju glazbenog impresionizma.

Iduća ključna točka u tijeku razvoja impresionizma jest Debussyjeva opera *Pelléas et Mélisande* (1902.), nastala prema istoimenoj drami najvažnijeg belgijskog simbolističkog pisca i nobelovca Mauricea Maeterlincka (1862. – 1949.). Budući da Palmer smatra kako ona predstavlja „savršen medij za Debussyjev koncept 'realizma' ili 'naturalizma'“⁷¹, očito je kako ne uzima u obzir Debussyjev odabir naziva *realizam* kao supstituta za *impresionizam*. U protivnom slučaju, zbog snažnog i očitog Wagnerova utjecaja na ovo djelo (u vidu ulančavanja scena bez ikakvih cezura i prekida, deklamativnosti, harmonijskog jezika i uporabe provodnih motiva), a impresionizam se, kako je također spomenuto, mora dovoljno „ograditi“ od Wagnera da bi predstavljao izvorni kulturni izraz francuskog duha, pri čemu se i sama njegova tumačenja Debussyjevih stajališta mogu tumačiti kao konfliktna. Kako bilo, smatra da melodije konstruirane kao govorna deklamacija te oblikovanje djela kao kontinuirani recitativ također odražavaju Debussyjev koncept realizma. Ovim djelom, kako navodi Palmer, Debussy postiže enorman autoritet na području francuske glazbe te si nijedan glazbenik „više nije mogao dopustiti ignoriranje [njegove glazbene inovacije] ili umanjivanje značaja [njihovih] promjena“⁷².

Prvo Debussyjevo impresionističko djelo za klavir većega opsega, *Utisci*⁷³ (*Estampes*, 1903.), predstavlja obrazac koji najavljuje metode povezivanja dojma s glazbenim konstruktima koji će se pojaviti sedam godina kasnije, u prvoj knjizi *Preludija* (obj. 1910.). U stavku *Pagode* (*Pagodes*), svojevrsnoj reminiscenciji na gamelan koji je čuo na svjetskoj izložbi 1889. godine upotrebljavat će pentatoniku (kao panazijsko evokacijsko sredstvo), dok će u *Večer u Granadi* (*La soirée dans Grenade*) obuhvatiti imitaciju gitarskog sloga i tehnike te ritam habanere i orijentalne melodije i od njih načiniti sintezu najvažnijih španjolskih glazbenih obilježja⁷⁴.

⁷¹ *Idem*, str. 31.

⁷² *Idem*, str. 119.

⁷³ Moguće je prevesti i kao *Otisci*.

⁷⁴ *Idem*, str. 34-38.

Slijede analiza *Mora* (*La mer*, 1903. – 1905.) i svih 24 komada iz obiju knjiga *Preludija* (*Préludes*, 1909./10. i 1912./13.), nakon čega Palmer spominje kako Debussy nakon 1913. godine i baleta *Igre* (*Jeux*) te klavirske suite *Šest drevnih epigrafa* (*Six Épigraphe Antiques*, 1914.) napušta impresionizam „radi rigidnijeg vidnog polja“⁷⁵. Ne spominje što ono podrazumijeva, niti koja djela obuhvaća. Time dolazimo do paradoksa da čak ni Debussy nije tijekom čitavoga svog zrelog razdoblja stvaralaštva bio impresionist, već je i kod njega to bila tek jedna etapa u razvoju glazbenog jezika (koja je, kako je moguće utvrditi, trajala od cca. 1887. do 1913. godine). Stoga se kao zaključak nameće kako Palmer, budući da i za ostale skladatelje navodi kako impresionizam u njihovim opusima predstavlja samo jedno, kraće ili dulje razdoblje, poima impresionizam kao svojevrsnu fazu kroz koju su skladatelji kraja 19. i početka 20. stoljeća prolazili.

Slijedi novo poglavlje, *Vjesnici impresionizma*⁷⁶. Već na njegovu početku Palmer naglašava: „Iako su oduvijek postojale individualne impresionističke karakteristike u glazbi u svim razdobljima – Gesualdovi madrigali, elizabetanska glazba za glazbala s tipkama (...) – prikladno je locirati najranije kristalizacije sistematičnih naginjanja impresionizmu u Chopinovo glazbi, ne samo zato jer je bio veliki harmonijski inovator (...) već i zato što su određeni načini njegovog razmišljanja i osjećanja glazbeno utjecali na konačnu formulaciju impresionističke estetike i uvjetovali njegovu senzibilnost“⁷⁷.

U ovom trenutku javlja se novi problem vezan za Palmerovo anakronističko poimanje impresionizma u obliku prethodno navedenih karakteristika (primarno u obliku modalnih progresija), neovisno o razdoblju u kojemu se one pojavljuju. Iako on nije prvi koji to čini, već su još 1920-ih godina neki autori poput Alfreda Eaglefielda Hulla u svojim, uglavnom glazbenoteorijskim djelima, proširivali pojam *impresionizma* i na stare majstore (Marenzia, Plattija, Galuppia, Couperina itd.)⁷⁸, ipak je sumnjivo da Palmer doslovno preuzima i navodi njihove tvrdnje, ponovno bez ikakve dodatne argumentacije ili pojašnjenja.

Palmer stoga historijski ne razlikuje dvije epohe, onu koja je prethodila formiranju tonaliteta uopće (do cca. sredine 18. stoljeća) te onu u trenutku njegove dezintegracije, već ahistorijski promatra pojedine fenomene kao impresionističke. Time mu logički sud nije valjan te mu već

⁷⁵ *Idem*, str. 45-46.

⁷⁶ *Idem*, str. 49.

⁷⁷ *Idem*, str. 51.

⁷⁸ Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 526.

a priori ideja o „vjesnicima impresionizma“ nije utemeljena. Osim toga, i ovoga je puta pitanje kojim se točno kriterijima Palmer ravna ako uzima Chopina kao prvoga pravog preteču impresionizma, budući da je o urušavanju tonaliteta moguće govoriti od samog trenutka njegovog konačnog konstituiranja⁷⁹.

Palmer navodi kako Frédéric Chopin (1810. – 1849.) u želji za emulacijom poljske narodne glazbe prvi koristi pojedine karakteristične intervale modusa te kao primjer navodi lidijsku kvartu, što po njemu predstavlja „početak emancipacije melodije“⁸⁰. Ne navodi iz kojeg razloga ne tumači upotrebu toga istog intervala (a kamo li drugih modalnih progresija) u djelima starijih skladatelja kao njen početak, primjerice u posljednjem, IV. stavku Beethovenove 5. simfonije.

Do ovoga trenutka već je jasno kako Palmer interpretira svaku tendenciju odstupanja od tonaliteta kao impresionističku, odnosno kako mu impresionizam predstavlja mehanizam zamagljenja tonalitetnih obrisa i metodu izbjegavanja bilo kakvog tonalitetnog uporišta. Stoga i u eliptičnim vezama smanjenih i dominantnih septakorda i njihovih obrata vidi karakteristiku impresionizma, drugim riječima čak ne mora nužno biti govora o paralelnim nizanjima takvih akorda. Pojedine progresije također uvijek tumači na identičan način, neovisno o načinu njihovog uvođenja i/ili konteksta: u određenim djelima neke od njih navodi kao paralelizme⁸¹, iako je riječ o klasičnoj uporabi disonanci u kojoj one zahtijevaju pripremu (koju i imaju) i rješenje (koje i dobivaju). Kao jedan od slučajeva u kojima to navodi jest Chopinova Balada u f-molu (t. 46 – 53)⁸². Također, kada pogledamo kakve primjere nudi kao ilustraciju, jasno je da Palmer svaki kvintsekstakord (kao akord općenito) tumači kao impresionistički, pa makar ta „dodana seksta“, kako ju naziva, bila tradicionalno tretirana.

Odgovor zašto Palmer u Chopinu vidi najvažnijeg preteču impresionističkih strujanja vjerojatno počiva u zaključku koji proizlazi iz dvije činjenice: prvo, iz toga da se Debussy izričito divio Chopinu, i drugo, iz toga što se Palmer gotovo isključivo usredotočio na velika skladateljska imena, na ličnosti koje su do danas ostale stalni dio klasičnog repertoara. Fokus na glazbene velikane vjerojatno je više praktične naravi, budući da o razini njihova utjecaja i kolanju njihovih skladbi postoji mnogo više informacija no što je slučaj s onima koji su u

⁷⁹ Premda svako odstupanje od tonaliteta u razdoblju bečke klasike predstavlja namjerno i ciljano odudaranje od konvencionalnih sredstava s ciljem generiranja nekakvog drugačijeg učinka, primjerice u komične svrhe (npr. Mozart: *Ein musikalischer Spaß*, K. 522) i dr.

⁸⁰ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 51.

⁸¹ *Idem*, str. 52.

⁸² *Idem*, str. 52.

međuvremenu pali u zaborav.

Usto spominje i kako naslovi djela igraju veliku ulogu kao element po kojemu se mogu prepoznati impresionističke tendencije, a da uopće ne spominje neke od Chopinovih suvremenika koji su u tom pogledu mnogo produktivniji, kao što su Charles-Valentin Alkan (1813. – 1888.) i drugi. Kako bilo, Palmer konačno zaključuje da je Chopin bio „najveći predimpresionist svoga vremena, osoba u čijoj su glazbi harmonija i boja prvi put počeli igrati ključnu ulogu sami za sebe“⁸³. Po kriteriju kolorita Palmer ponovno svjesno poništava svoje prethodno izrečene tvrdnje.

Palmer potom proučava ulogu Franza Liszta (1811. – 1886.) u formiranju impresionizma. Za njegov komad *Igre vode u vili d'Este* (*Les jeux d'eau à la villa d'Este*) iz 1882. godine navodi kako je to „jedno od Lisztovih najvećih pijanističkih postignuća i ono koje će postaviti obrazac za sva impresionistička djela koja tematiziraju vodu u brojnim narednim godinama“⁸⁴. Kasnije poopćava svoj zaključak pa spominje kako je „Liszt počeo vezivati [određene] inovacije s [pojednim] evokacijama prirodnih fenomena, proces koji će kulminirati u glazbenom impresionizmu“⁸⁵. Kao još jedan takav primjer navodi njegovo djelo *Večernja zvona* (*Les cloches du soir*) kao model za svu udaljenu, zamagljenu zvonjavu u budućnosti⁸⁶. Daljnjim čitanjem Palmerove analize Lisztova doprinosa razvoju glazbe vidljivo je kako je Liszt tijekom godina, naročito u tri zbirke *Godina hodočašća* (*Les années de pèlerinage*, obj. 1855., 1858. i 1883. godine) zapravo već upotrebljavao sve tehnike i sredstva koja (Palmer) poima impresionističkima: pentatoniku (*Na jezeru Wallenstadta*, fr. *Au lac de Wallenstadt*), cjelostepenu ljestvicu (*Sumorna gondola*, fr. *La lugubre gondola*), paralelne kvinte (*Sablasni čardaš*, fr. *Csárdás macabre*), paralelno nizane septakorde i nonakorde (*Les jeux d'eau à la villa d'Este*) itd.

Stoga se postavlja pitanje zašto Palmer ne poima Liszta kao pravoga „oca impresionizma“, ukoliko se sve navedeno uzme u obzir? Ponovno je moguće više odgovora:

- a. snažno ukorijenjena svijest o Debussyju kao najvećem predstavniku, povezana s činjenicom da je poznao sve francuske impresionističke slikarske velikane, one koji su se zajedno na izložbi 1874. godine imenovali *impresionistima*

⁸³ *Idem*, str. 53.

⁸⁴ *Idem*, str. 54.

⁸⁵ *Idem*, str. 59.

⁸⁶ *Idem*, str. 57-58.

- b. potreba da novoosmišljene modele ustali drugo skladateljsko ime i osigura njihov opstanak (kao što npr. Vivaldi utvrđuje Torellijev raspored stavaka u koncertu), čime, posljedično, drugo skladateljsko ime uglavnom opstane čak i ako se prvo izgubi
- c. iz razloga što je kod Liszta uporaba impresionističkih postupaka „usputnija“ i nesistematičnija od Debussyjevih, odnosno da je kod Liszta o impresionističkim značajkama moguće govoriti samo u najširem smislu

Ukoliko se razmatra točka pod (c), ponovno treba naglasiti kako, prema samom Palmeru, i kod Debussyja impresionizam predstavlja samo jednu fazu u stvaralaštvu. Stoga ne postoji niti jedan objektivan razlog zašto se Liszta tako ne bi moglo osloviti.

Palmer se potom okreće Edvardu Griegu (1843. – 1907.) kao jednom od središnjih vjesnika impresionizma. Međutim, sada više nije riječ samo o spornom (a)historijskom poimanju već i o kronološki netočnim konstatacijama: Palmer navodi kako je Grieg anticipirao impresionističke tehnike svojim *Norveškim narodnim pjesmama*, op. 66 kasnih 1880-ih te petom knjigom *Lirskih komada*, op. 54 ranih 1890-ih godina⁸⁷. Ako je Liszt i postavio sve impresionističke modele, a Debussy ih u svakom slučaju do 1890. godine već afirmirao, iz kojega se razloga Griega može nazvati „vjesnikom impresionizma“? Kako bilo, Palmer ne navodi njegovu recepciju u Francuskoj, koju u svakom slučaju poima ishodištem impresionizma.

Najveći naglasak u poglavlju o vjesnicima impresionizma Palmer stavlja na „ruske nacionaliste“. Iako spominje kako je u razdoblju od 1880. do 1882. godine Debussy bio pijanist u triju pod pokroviteljstvom Nadežde von Meck, u neminovnom doticaju s ruskom glazbom, Palmer priznaje kako o tom razdoblju, iako je ključno u formiranju Debussyjeva glazbenog identiteta, nema mnogo podataka⁸⁸. Usto navodi i kako Čajkovskijeve impresionističke inovacije nisu bile tako velike kao Lisztove ili Griegove, već je uglavnom bila riječ o uporabi slobodnih kvintsekstakorda i drugih harmonijskih sredstava, i to pretežno u skercoznim stavcima u kojima često nema konkretne melodije, već samo stvaranja ugodajaja „glazbenim obrascima“⁸⁹.

Kada razmatra utjecaj ruskih nacionalista na impresionizam, jasno je i kako Palmer proizvoljno

⁸⁷ *Idem*, str. 64.

⁸⁸ *Idem*, str. 69-70.

⁸⁹ *Idem*, str. 70-73.

povlači paralele između djela pojedinih skladatelja i time širi svoju viziju impresionističkih razmjera, i to isključivo *exempli gratia*. Primjerice, ponovljeni dominantni septakord na završetku Čajkovskijeva *Svirača harmonike*, op. 39, br. 12 proglašava istovjetnim sa završetkom drugog stavka Bartókova *Koncerta za orkestar*⁹⁰, unatoč potpuno drugačijem historijskom kontekstu, okolnostima, iskustvu slušatelja, ali i samoj postavi toga akorda. Međutim, ponovno svoju tvrdnju ostavlja u zraku te nastavlja dalje s tekstem.

Na Debussyja je, kako navodi, u daleko većoj mjeri utjecala glazba Moćne gomilice (Balakirev, Borodin, Rimski-Korsakov i Musorgski), s izuzetkom Kjuia⁹¹. Spominje dva razloga tomu:

1. Kao (makar ideološki) nasljednici Glinke, u težnji za distanciranjem od zapadnoeuropskih tradicionalnih glazbenih sredstava i struktura te izgradnjom ruskog samosvojnog glazbenog identiteta skladatelji Moćne gomilice uvelike su inzistirali na tehničkoj slobodi, upotrebljavajući cjelostepenu ljestvicu, pentatoniku i ostale glazbene konstruktivne elemente koje će Palmer identificirati kao impresionističke
2. Kako Palmer smatra, skladatelji Moćne gomilice bili su podložniji literarnim i pitoresknim podražajima od ostalih skladatelja, napose Čajkovskog⁹²

U nastavku Palmer nudi pregled onih djela Moćne gomilice u kojima su takva obilježja najočitija. Od Milija Balakireva (1836. – 1910.) kao primjere uzima simfonijsku pjesmu *Tamara* (1882.), od koje se Debussy navodno rasplakao kada ju je čuo, te *Islamey* za klavir (1869.) u kojemu je Lisztov utjecaj očigledan. Ipak, Palmer spominje kako su se zbog Balakirevljeve konvencionalnosti ostali članovi Gomilice postupno udaljili od njega. Nikolaja Rimski-Korsakova (1844. – 1908.) percipira kao skladatelja koji je primarno melodijski anticipirao impresionizam, ne smatrajući ga njegovim harmonijskim najaviteljem („nije bio radikalni harmonijski inovator poput Griega“⁹³) te smatrajući kako u njegovim djelima postoji određena „unutarnja šupljina“⁹⁴ koja je francuskim impresionistima strana, unatoč njenoj vještoj zamaskiranosti. U svakom slučaju, upućuje kako je Rimski-Korsakov mnogo više utjecao na Ravelov glazbeni jezik no što je to bio slučaj s Debussyjevim⁹⁵. Iz opusa Aleksandra Borodina (1833. – 1887.) u prvom redu spominje solopjesme, smatrajući ih njegovim

⁹⁰ *Idem*, str. 74.

⁹¹ *Idem*, str. 74.

⁹² *Idem*, str. 74-75.

⁹³ *Idem*, str. 76-77.

⁹⁴ *Idem*, str. 77.

⁹⁵ *Idem*, str. 76.

harmonijski najinovativnijim djelom, koje je Debussy očigledno poznao jer je inkorporirao neke u njima izražene Borodinove postupke u svoja djela: paralelne sekunde za dočaravanje sanjarenja i „atmosfera sna“⁹⁶, cjelostepene pomake itd. Konačno, spominje i neka (danas manje poznata) djela Modesta Petroviča Musorgskoga (1839. – 1881.) koja su i vremenski i stilski neposredni preteče zrelog impresionizma; među njima ističe zbirku pjesama *Bez sunca* (*Bez solnca*, 1874.) u kojoj upotrebljava paralelne kvintakorde nad pedalnim tonom, također jedan od omiljenih impresionističkih postupaka, dodane sekste, neakordne ležeće tonove itd.

Uz Moćnu gomilicu, Palmer navodi i jedno opskurno, danas gotovo potpuno zaboravljeno ime (odnosno, već je bilo takvo u trenutku kada je Palmer napisao svoje djelo⁹⁷): Vladimira Rebikova (1866. – 1920.), koji Debussyja i Ravela eksplicitno naziva *svojim* oponašateljima. Potom navodi klavirske minijature, Rebikovljev glavni skladateljski medij, u kojima eksperimentira sa cjelostepenom ljestvicom, slobodnom uporabom pravih alteriranih akorda itd. Međutim, sve spomenute i analizirane minijature potječu iz 1910-ih; kronologija, dakle, ponovno ne odgovara, iako je u ovom slučaju više riječ o Rebikovljevim netočnim izjavama (koje Palmer ne dovodi u pitanje).

Sada Palmer obrađuje pitanje recepcije (i percepcije) Wagnera u Francuskoj. I kod samoga će Wagnera Palmer tražiti impresionističke elemente i gotovo ga proglasiti jednim od tehničkih utemeljitelja impresionizma, iako će se u tome tek nadovezivati na dug kontinuitet takvoga poimanja koji započinje s pjesnikom i kritičarom Julesom Laforgueom. Spominje nekoliko komponenti po kojima ga je kao takvoga moguće tretirati:

- a. slobodna uporaba i rješenja disonantnih akorda (primjerice dominantnog septakorda i njegovih obrata), koja kulminaciju doživljavaju u *Tristanu i Izoldi* (skl. 1856. - 1859., praizv. 1865.)
- b. Wagnerov „realizam“ u vidu zahtijevanja virtuoznosti od svakog pojedinog instrumenta u orkestru bez presedana
- c. toposi i tematika koje upotrebljava, a koje impresionisti obilato koriste: onaj koji naročito ističe jest topos zova ptice u šumi (njem. *Waldweben*), koji će naročito biti prisutan kod postimpresionista
- d. evociranje nevidljivog izvora zvuka

⁹⁶ *Idem*, str. 83.

⁹⁷ *Idem*, str. 87-88.

- e. simbolizam (naročito prisutan u *Parsifalu*): Palmer spominje kako još od *Tristana i Izolde* Wagnerov stil postaje aluzivan i evokativan, a ne više eksplicitan⁹⁸
- f. francuski impresionisti, a naročito postimpresionisti, pozivat će se na Wagnerovu orkestraciju: Debussy u svojim kasnijim djelima (poput *Jeux*) vidljivo imitira Wagnerovu smanjenu i prozračniju orkestraciju *Parsifala* (u odnosu na tetralogiju *Prsten Nibelunga*)⁹⁹

Međutim, dolazi do nespretnog pozicioniranja Wagnera u sklopu povijesti glazbe i njegove pripadnosti određenom strujanju ukoliko se u obzir uzmu sve navedene komponente, kao i iskaz kojim to Palmer dodatno potvrđuje: „Wagnerova modernistička tendencija zbacivanja dotad poštivanih regulacija pripreme i rješenja disonance – u čemu znatno anticipira impresioniste – dobro je ilustrirana poznatim početnim taktovima preludija 1. čina *Tristana*“¹⁰⁰. Ovime se ponovno potvrđuje Palmerovo viđenje impresionizma kao opće tendencije emancipacije disonance, no to ujedno znači i kako Palmer ne čini opreku (ili barem razdjelnicu) između njemačkog i francuskog modela napuštanja tonaliteta. Iako u vezi Moćne gomilice spominje njihov otpor germanskoj školi koju su predstavljala braća Rubinstein, u kontekstu Wagnera nijednom ne spominje germanski glazbeni identitet¹⁰¹. Tako će i u poglavlju o postimpresionizmu u Njemačkoj i Austriji navoditi sva ona djela koja predstavljaju uporišne točke procesa emancipacije disonance na tome prostoru, a koja su dugotrajna posljedica vagnerijanskog nasljeđa pretjerane uporabe kromatike: Schönbergove *Pjesme iz Gurrea* (*Gurrelieder*), Regerovu *Romantičnu suitu* (*Eine romantische Suite*) i druga djela¹⁰².

Wagner je na francuskom tlu pronašao brojne istomišljenike i odobravatelje (među kojima se u prvom redu često spominje Baudelaire), kao i one koji su se u barem nekom segmentu pozivali na njegove ideje ili ih inkorporirali u svoj glazbeni jezik. Tako je na Césara Francka (1822. – 1890.) ponajprije utjecao Wagnerov odabir harmonija i njihovo ulančavanje u *Tristanu*, te ih je i on sam upotrebljavao. Palmer navodi kako je u svojim kasnijim djelima među prvima paralelno nizao akorde¹⁰³, iako prethodno navodi istu tehniku kod Chopina i Liszta, kronološki mnogo raniju.

⁹⁸ *Idem*, str. 96.

⁹⁹ *Idem*, str. 98-99.

¹⁰⁰ *Idem*, str. 99.

¹⁰¹ Vidi: Taruskin, Richard. Nationalism. *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846> (pristup 18. prosinca 2022.).

¹⁰² *Idem*, str. 178 – 187.

¹⁰³ *Idem*, str. 101.

Franckov doprinos impresionizmu u vidu žrtvovanja forme u korist direktnijeg prenošenja impresije posebice je dragocjen. Kao i impresionisti, napustit će princip razvoja glazbene misli kao temeljnog postupka konstrukcije djela, stoga će se njegova kasnija djela poput *Eolida* (*Les Éolides*, praizv. 1877.) odlikovati repetitivnošću, izbjegavanjem tonalitetskog uporišta postignutoga pretjeranom uporabom kromatike (pod utjecajem Wagnera) itd. Iako mu je bio učitelj, Debussyja je izuzetno iritirala Franckova potreba za konstantnim moduliranjem, zbog čega ga je nazivao strojem za moduliranje (fr. *machine à moduler*)¹⁰⁴.

Međutim, središnju figuru francuskog glazbenog impresionizma Palmer navodi tek sada, iako će joj priznati ključan značaj. Osim što je održavao korespondenciju sa gotovo svim najvećim francuskim impresionističkim slikarima poput Maneta, Renoira i drugih, Emmanuel Chabrier osobno je posjedovao jednu od najvećih zbirki impresionističkih slika u trenutku kada on kao stil još nije bio afirmiran. Što se njegovih glazbenih inovacija tiče, Palmer sada kaže kako je Chabrier prvi koji prenosi impresionističke tehnike sa slikarstva na glazbu, čime sam sebi pobija prethodnu izjavu kako je Debussy prvi koji to čini¹⁰⁵, iako mu se i sam Debussy otvoreno divio. Chabrier pri skladanju nije bio opterećen tradicionalnom glazbenom sintaksom i strukturama, čemu je moguće doprinijela i njegova glazbena samoukost, stoga je slobodno upotrebljavao nonakorde, pentatoniku i druga sredstva. Obilno je koristio kromatiku te je kao strastveni Wagnerov ljubitelj inkorporirao njegove principe i harmonijska sredstva u nekim svojim djelima, kao što su kantata *Sulamićanka* (*La Sulamite*, praizv. 1885.), opera *Gwendoline* (praizv. 1886.) itd.¹⁰⁶

Palmer zaključuje kako je Chabrieru „estetski nedostajalo intenzivnije obuzetosti osobnim doživljajem tako karakterističnim za Debussyja.“¹⁰⁷ Budući da tu apstraktnu i gotovo subjektivnu tezu ničime ne potkrijepi, nije jasan razlog zbog kojega Chabrieru ne bi pridao titulu kojom oslovljava Debussyja, budući da su ga i svojevremeno njegovi suvremenici tako doživljavali, ili ga barem uvrstio u poglavlju o francuskom impresionizmu općenito.

Slijedi Palmerovo razmatranje postimpresionizma u glazbi. Iako je jasno što ono podrazumijeva i obuhvaća u slikarstvu (one slikare koji su nastupili nakon generalne afirmacije impresionizma kao stila od strane Akademije, ili one koji su se nečime distancirali od izvornih

¹⁰⁴ *Idem*, str. 104.

¹⁰⁵ *Idem*, str. 105.

¹⁰⁶ *Idem*, str. 106-107.

¹⁰⁷ *Idem*, str. 107.

impresionističkih tehnika), Palmer daje oskudnu definiciju: riječ je o onim skladateljima koji su, po nekom kriteriju, odgovorili na „impresionističku sintaksu (...) čiji je odgovor na impresionizam esencijalno bio kreativan, a ne puko imitativan“¹⁰⁸, kako je to činio manji broj skladatelja. U spominjanju postimpresionizma potrebno je podsjetiti se Palmerove ranije izjave kako je „glazbeno gledano impresionizam ogranak romantizma, što objašnjava zašto se toliko Debussyjevih nasljednika može opisati kao 'romantičare impresionističke škole“¹⁰⁹. Ovu je tvrdnju moguće protumačiti i tako da su (barem neki) postimpresionisti bili bliži ranijem romantičarskom idiomu od izvornih impresionista, koji god oni (osim Debussyja) bili.

Osim toga, kako je već spomenuto, budući da je impresionizam u slikarstvu već bio afirmirani francuski stil u trenutku kada Debussy tek sklada svoja prva djela koja drugi autori nazivaju impresionističkima te je on u glazbi već sam po sebi vremenski pomaknuta pojava (13, odnosno 19 godina nakon prve impresionističke izložbe), istovremena slikarskom postimpresionizmu, Palmer je vjerojatno bio prisiljen „stisnuti“ datiranje impresionizma u glazbi i ograničiti ga na jedno jedino ime.

Najveći je francuski postimpresionist (prema Palmeru), iako je u njegovu slučaju takva etiketa naročito nejasna, „nesumnjivo“ Maurice Ravel (1875. – 1937.). Palmer ga eksplicitno naziva postimpresionistom isključivo iz razloga što je početni impuls za skladanje (nakon slušanja *Preludija za poslijepodne jednoga fauna*) dobio od Debussyja, iako je praktički njegov suvremenik¹¹⁰. Ističe kako su njegova ranija djela, u izrazito debisijevskoj maniri, u nekoliko navrata čak bila zamijenjena s Debussyjevim, koji mu je osim uzora bio i dobar prijatelj. Skladbom *Igre vode (Jeux d'eau)* iz 1901./'02. godine, svjesno temeljenom na istoimenoj Lisztovoj inačici, Ravel širi zreli impresionistički idiom i u pijanističku domenu, što tek potom čini i Debussy sa svojim *Estampes*; Fleury će također navesti kako su Debussyjeva ranija djela za klavir uglavnom u maniri francuskih čembalista 18. stoljeća.¹¹¹ Općenito gledano, Ravelov je doprinos translaciji impresionističkih postupaka na glazbu za klavir od izuzetnog značaja: Ravelov stavak *Ondine* iz suite *Gaspard noćnik (Gaspard de la nuit, 1908.)* Palmer smatra remek-djelom Ravelova pijanističkog impresionizma¹¹².

Kada čini njihovu usporedbu, Palmer konstatira kako se Ravel nalazi između debisijevske

¹⁰⁸ *Idem*, str. 111.

¹⁰⁹ *Idem*, str. 18.

¹¹⁰ *Idem*, str. 112.

¹¹¹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 136.

¹¹² Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 117.

neodređenosti i klasicističke logike: njegove su teme, za razliku od Debussyjevih, „prave melodije, a ne motivski fragmenti“¹¹³. Esencijalna razlika, navodi, „između Debussyjevih orkestralnih tehnika i njegovih [Ravelovih] – [Ravelova] više je pointilistička nego autentično impresionistička; potrebne su mu oštre točke jasnoće, nema zamagljivanja kontura, svaki detalj [nešto] govori“¹¹⁴.

Kao jedan od skladatelja kojega će se impresionistom moći nazvati samo u najširem smislu, Palmer upozorava kako je Vincent d'Indy (1851. – 1931.) unatoč svojoj stilskoj konzervativnosti i sam bio vrlo senzibilan prema prirodi i selu i otvoren prema dojmovima koji su se ondje mogli formirati. Iako je (prema Palmeru) očigledno prezirao Debussyjeve sljedbenike, moguće je kako je prema Debussyju osobno ipak gajio određeno poštovanje.¹¹⁵ Kao strastveni obožavatelj Wagnera, prigrlio je njegove ideje i inovacije i inkorporirao ih u svoje djelo *Ljetni dan na planini* (*Jour d'été à la montagne*, 1905.). U njemu je ujedno upotrijebio brojna impresionistička sredstva (prazne kvinte, pentatoniku, fragmentiranost melodije itd.), no Palmer sada u sve manjoj mjeri izričito razlučuje tipične wagnerijanske metode od impresionističkih, budući da Wagnera smatra jednim od izravnih preteča impresionizma: još uglavnom poima kromatiku kao tipično njemačko obilježje, iako je nakon (uvoda) *Preludija za poslijepodne jednoga fauna* u sve većoj mjeri percipira kao integralni dio impresionističkog jezika.

Među one impresionističke skladatelje koji su do danas pali u drugi plan pripada i Albert Roussel (1869. – 1937.) unatoč golemom broju djela i tituli jednog od svojevremeno najplodnijih francuskih skladatelja. Prvotno pomorski časnik koji se u skladanje upustio tek s gotovo 30 godina, nakon početnih djela u kojima je vidljiv d'Indyjeve utjecaj, kasnije se približava Debussyjevu idiomu. Njegova je impresionistička faza trajala razmjerno kratko, počevši sa suitom *Rustike* (*Rustiques*, 1906.) u kojoj je razvoj glavne ideje žrtvovan u svrhu repetitivnosti obrazaca. Njegova je prva simfonija, nazvana *Pjesma šume* (*Le poème de la forêt*, 1904. – 1906.) jedno od djela koja tematski-misaono predstavljaju samu srž impresionističkih postavki; Palmer navodi kako je „Rousselu šuma ono što je Debussyju more i što su planine d'Indyju“¹¹⁶. I zaista, sva tri djela (Debussyjev *La mer*, d'Indyjeve *Le jour d'été à la montagne*, Rousselov *Le poème de la forêt*) nastala su i izvedena u razdoblju između 1904. i 1906. godine.

¹¹³ *Idem*, str. 113.

¹¹⁴ *Idem*, str. 116.

¹¹⁵ *Idem*, str. 119.

¹¹⁶ *Idem*, str. 124.

Rousselovo je posljednje i najpoznatije impresionističko djelo pantomimski balet *Paukova gozba* (*Le festin de l'araignée*) iz 1912./13. godine, i dan-danas repertoarno djelo koje se izvodi diljem svijeta¹¹⁷.

Za ostale francuske impresionističke skladatelje Palmer navodi kako su bliži njemačkoj simfonijskoj tradiciji, čime ponovno između dvije struje ne čini distinkciju na stilsko-tehničkoj razini, nego medijskoj. Operu *Arijadna i Modrobradi* (*Ariane et Barbe-Bleue*, skl. 1899. – 1906., praizv. 1907.) Paula Dukasa (1865. – 1935.) naziva „prvorodnim sinom *Pelléasa* [*et Mélisande*]“¹¹⁸ u pogledu slobodne uporabe recitativa *accompagnata*, debisijevskih harmonija i postupaka (vokalizirajući zbor) itd., ali i „unukom vagnerijanske glazbene drame“¹¹⁹ u pogledu dosljedne uporabe provodnih motiva.

Kod ostalih francuskih skladatelja, Florenta Schmitta (1870. – 1958.), Lili Boulanger (1893. – 1918.) i Déodata de Séveraca (1872. – 1921.), Palmer još više ističe kako je uglavnom samo riječ o impresionističkim fazama, ali i kako je u njihovom slučaju vidljiv veći utjecaj drugih skladatelja (u prvom redu Chabriera) od Debussyja¹²⁰. Stoga je ponovno jasno da je i Chabrier, a ne samo Debussy, predstavljao jedno od žarišta francuskoga glazbenoga impresionizma, čime Palmerova tipologija i manjak argumentacije otvaraju još više pitanja.

Spominjući ostale skladatelje, Debussyjeve suvremenike (Boulanger, de Séverac), Palmer se i sam počinje gubiti u svojem nazivlju („vjesnik impresionizma“, „postimpresionist“) zbog njegove prvotne neargumentiranosti i nedovoljne razrađenosti, često ne znajući kako kojega od njih kategorizirati. Primjerice, Déodata de Séveraca istovremeno smatra obama.¹²¹ Konačno će presuditi prema modelu koji je tom skladatelju poslužio i prema kojemu se ravnao: ukoliko je nekom skladatelju uzor bio neki od „vjesnika impresionizma“, onda će i njega odrediti takvim. De Séveracu je, primjerice, model za neka ranija djela bio Grieg, stoga će bez daljnjeg obrazloženja presuditi u korist „vjesnika“¹²².

Konačno, posljednji francuski skladatelj kojega Palmer navodi u ovom kontekstu jest Charles Koechlin (1867. – 1950.), danas prvenstveno poznat kao teoretičar glazbe i pedagog. U svojih malo objavljenih djela pokazuje još manje razvoja glavnih glazbenih ideja od Debussyja, čiji

¹¹⁷ *Idem*, str. 127.

¹¹⁸ *Idem*, str. 128.

¹¹⁹ *Idem*, str. 128.

¹²⁰ *Idem*, str. 132-135.

¹²¹ *Idem*, str. 135.

¹²² *Idem*, str. 135.

je bio dobar prijatelj te čiju je biografiju izdao 1926. godine. Palmer će ga klasificirati kao „posrednika između impresionizma i [grupe skladatelja] *Les Six*“¹²³, iako mu zbog impresionističkih naziva djela (*Stara seoska kuća*¹²⁴, *Na litici*¹²⁵ itd.) daje potencijala postati „jednim od najplodnijih i najznačajnijih svojevremenih impresionista“¹²⁶.

Slijedi proučavanje odjeka impresionizma među engleskim skladateljima, identificirajući razdoblje tzv. *engleske glazbene renesanse* (kraj 19. / poč. 20. st.) kao sinkretizam njemačkog romantizma, engleske narodne glazbe te francuskog impresionizma.¹²⁷ Prvo spomenuto skladateljsko ime jest Frederick Delius (1862. – 1934.), kojemu Palmer doista pridaje središnju poziciju u ovome pravcu te analizirajući njegova glazbena djela i pisane dokumente povlači paralelu s Debussyjem, no tek će ga Fleury uz Debussyja i Ravela u potpunosti svrstati kao treću figuru „trilogije impresionizma“¹²⁸.

Porijeklom iz Engleske, Frederick Delius još je kao mladić u Sjevernoj Americi došao u doticaj s američkim narodnim napjevima berući naranče na plantaži, što će mu tijekom čitave skladateljske djelatnosti (koja je najplodnija u razdoblju 1901. – 1912.) predstavljati konstantan izvor nadahnuća, primjerice u poznatim orkestralnim varijacijama *Appalachia* (1896.). Potom na kraće vrijeme odlazi na studij u Leipzig te se konačno smješta u Parizu do kraja svog života. Iako u njegovim ranijim djelima prevladavaju utjecaji Griega i Wagnera, čiji je Delius bio strastveni ljubitelj, postupno se upoznaje s debisijevskim idejama te počinje izražavati jednaka uvjerenja o funkciji i oblikovanju glazbe: ona ne smije biti komplicirana i artificijelna jer umjetnost sama po sebi nije takva, čime su se obojica protivila intelektualnom pristupu glazbi – ljepota mora doticati osjetila, a ne ravnati se prema kategorijama racionalnoga. Palmer napominje kako je Delius upotrebljavao identične tehnike kao i Debussy, uz još više kromatike, iako svoje zaključke demonstrira na notnim primjerima na kojima to možda nije toliko očito. Kao vrhunac glazbene tehnike koju otprije naziva *pointilizmom*, Palmer spominje Deliusovu simfonijsku pjesmu *U ljetnom vrtu (In a Summer Garden, 1908.)*¹²⁹.

Nakon Deliusa, Palmer se usredotočuje na Ralpa Vaughana Williamsa (1872. – 1958.) kao središnju i najplodniju figuru engleske glazbene renesanse. Nakon studija kod Ravela 1908.

¹²³ *Idem*, str. 138.

¹²⁴ *L'ancienne maison de campagne, 1932./33.*

¹²⁵ *Sur la falaise iz Paysages et Marines 1915. - 1917.*

¹²⁶ *Idem*, str. 141.

¹²⁷ *Idem*, str. 143.

¹²⁸ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 13.

¹²⁹ Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980, str. 143-152.

godine, Vaughan Williams vraća se u London te odmah po povratku sklada *Fantaziju na temu Thomasa Tallisa* (*Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*), djelo koje do danas drži kontinuitet izvođenja. Iako Palmer u njoj nalazi brojna impresionistička obilježja, ističe kako to nije prvo Williamsovo takvo djelo, već je još u *Norfolškoj rapsodiji* (*Norfolk Rhapsody*, 1905.) odbacio klasičnu harmoniju i tonalitet nakon dolaska u doticaj s Debussyjevom glazbom, koja se iste godine po prvi put mogla čuti na engleskom tlu. Međutim, kao njegovo najimpresionističnije djelo navodi njegovu drugu simfoniju (*A London Symphony*, skl. 1911. – 1913., praizv. 1914.) koja u svojoj težnji za dočaravanjem magle nad Temzom utjelovljuje sve impresionističke ideale¹³⁰.

Slijedi prikaz impresionističkih elemenata kod Gustava Holsta (1874. – 1934.), nakon čega se Palmer usredotočuje na Austriju, Njemačku, Španjolsku itd. Na svim će narednim analiziranim područjima Palmer tražiti isto što je i dosad tražio: navoditi će skladatelje koji su (u manjoj ili većoj mjeri) prihvatili neka impresionistička načela, estetiku, sredstva i sl., povezujući to s njihovom obrazovnom pozadinom i upoznatosti sa svojevremenim stilskim tendencijama te analizirajući njihove skladbe i iznoseći isječke na kojima će ilustrirati navedene spoznaje. Svaki će od tih skladatelja, što je potpuno uobičajeno i samorazumljivo, u svoja djela inkorporirati neke posebnosti svoje okoline i glazbene podloge te povlačiti za sobom drukčije onodobne tendencije, stoga će na svakoj geografskoj točki on predstavljati jedinstveni fenomen: u Španjolskoj će on biti odražen u vidu gitarskoga sloga, u Italiji će se stopiti s verističkim harmonijskim jezikom itd.

Neobično je kako Palmer kao nositelje impresionističkih tendencija uopće ne spominje neka skladateljska imena koja su kao takva svojevremeno prepoznata, između ostalih i Gabriela Fauréa. Ta činjenica naročito iznenađuje ako se uzme u obzir da se njegovo ime spominje u najranijim kritikama i člancima u kojima se pronalazi pojam impresionizma. Iste godine kada Palmer objavljuje drugo izdanje svojega djela (1980.), Byrnside objavljuje članak u kojemu je posebno vidljivo koliko je značajnu ulogu Fauré, kao skladatelj i pedagog koji je oko sebe okupljao svu skladateljsku inteligenciju svojega vremena, odigrao u njegovom ustaljenju. Ni Fleury mu ne pridaje naročito više pozornosti, a Pasler ga u svom članku ne spominje nijednom. Bilo bi zanimljivo istražiti zbog čega se percepcija Fauréa kao jednoga od nositelja impresionizma u promatranim tekstovima toliko razlikuje, no to nadilazi okvire ovoga rada.

¹³⁰ *Idem*, str. 152-158.

3. 3. Michel Fleury: *L'impressionnisme et la musique*

Kako je već spomenuto, Fleury koristi Palmerova i Byrnsideova djela kao literaturu te će inkorporirati njihove informacije, ideje i teorije u svoj rad. Pritom one neće biti međusobno odijeljene, niti će u tijeku teksta biti vidljivo otkuda je koja od njih preuzeta, već će tek na kraju djela navesti autore, odnosno djela kojima se rukovodio pri pisanju.

Već na prvoj stranici predgovora navodi sintagmu „Debussy – Ravel“ kao jedinstveni glazbeni entitet i kao postojeći muzikološki termin.¹³¹ Međutim, on će je kasnije donekle modificirati pridodajući joj i treće ime, Deliusa, kao ravnopravnog sudionika, ali i dovođenjem u pitanje Ravelova položaja u okviru glazbenog pravca. Navodi kako „osim Debussyja i Deliusa, malo glazbenika gotovo u potpunosti pripada impresionizmu takvom kakvim smo ga definirali“¹³² te kako čak i Ravel često ispada iz takve koncepcije, dok je kod svih drugih skladatelja riječ samo o epizodama¹³³. Stoga je Fleury prisiljen uzeti u obzir ono šire shvaćanje impresionizma definiranoga „estetikom sna i udaljenoga“¹³⁴, koncept kojemu će kasnije posvetiti velik dio svoga rada, dok sam impresionizam kao stilsko razdoblje po svojim obilježjima poima potomkom romantizma. Također nas, prvi od svih dosad spominjanih autora, upoznaje s mogućnošću da je impresionizam u glazbi kao stilsku ili historiografsku odrednicu moguće u potpunosti negirati, upravo na temelju njegovog sintetičkog karaktera, iako ni na početku ni kasnije ne daje popis autora koje pritom ima na umu¹³⁵.

Svoje djelo također započinje pojavom impresionizma u francuskom slikarstvu, spominjući sve događaje koje su prethodno spomenuli Byrnside i Palmer. Ponovno čini paralelu sa simbolizmom u književnosti, no prvi joj priključuje i dekadentnu umjetnost i preraphaelite u Engleskoj. Stoga Fleury već u početku pedantnije bira analogiju, ne po principu vremenskoga preklapanja, nego tehničko-tematske povezanosti.¹³⁶ Ističe i kako je 1909. godine Louis Laloy spomenuo: „Moguće je da je *Pelléas et Mélisande* remek-djelo simbolizma, a *Nocturnes* impresionizma“¹³⁷, stoga je jasno kako se svojevremeno te dvije pojave percipiralo kao dvije jasno razdvojene sfere. Međutim, time proturječi Byrnsideovoj eksplicitnoj izjavi da je, kako je

¹³¹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 9.

¹³² *Idem*, str. 11.

¹³³ *Idem*, str. 11.

¹³⁴ *Idem*, str. 11.

¹³⁵ *Idem*, str. 9.

¹³⁶ *Idem*, str. 10.

¹³⁷ *Idem*, str. 25.

već spomenuto, Laloy za *Pelléas* zaključio kako je riječ o impresionističkom djelu¹³⁸.

Iako se pri datiranju nekog fenomena ili određivanju granica pojedine epohe u određenoj umjetnosti previše oslanja na njena prva (velika) djela, Fleury prvi upozorava na razliku koju treba načiniti između stanja duha umjetnika (*l'état de l'esprit de l'artiste*) naspram stila samoga umjetničkoga djela (*le style de l'œuvre*). Primjerice, pojedine harmonije i harmonijske progresije mogu se pronaći i kod Mozarta i kod Mendelssohna i kod Meyerbeera, no one više nisu dio klasičkoga razdoblja, niti će imati istu funkciju, kontekst ili stvoriti identičan dojam u slušatelju promijenjenoga slušnoga iskustva.¹³⁹ Shodno tomu, pojmovi „impresionizam“, „romantizam“ i drugi sagledani u svom najširem smislu „definiraju stanje duha, estetsku koncepciju zajedničku glazbi i ostalim granama umjetnosti“¹⁴⁰ koji se nadalje datacijski ograničuju analizom formalnih značajki pojedinih djela; tim će se postupkom, smatra Fleury, moći jasnije utvrditi kojem užem razdoblju neko djelo pripada¹⁴¹.

Fleury odbacuje Francusku kao kolijevku impresionizma (u umjetnosti općenito), smatrajući da Engleska polaže jednako pravo na tu titulu¹⁴². I dalje će tijekom njegova djela biti vidljivo da Fleury nipošto ne izražava frankocentrične stavove oko pojedinog fenomena, već će simultano tražiti istovjetne pojave i na drugim geografskim područjima, ili čak nastojati odbaciti njihovu francusku narav. Ipak će priznati Debussyjev golemi značaj u njegovu okviru te utvrditi kako *Preludij za poslijepodne jednoga fauna* istovremeno predstavlja i polazišnu točku i vrhunac impresionizma u glazbi¹⁴³.

Nadalje, Fleury razmatra postupnu afirmaciju pojma *impresionizam*, pitajući se zašto bi i nakon toga Debussy odbacivao titulu „impresionista“, a potom i Koechlin u Debussyjevo ime. Smatra kako je odbijanje tog pojma u glazbi „paradoksalno“, budući da estetike u istom razdoblju u svim umjetnostima nikad nisu bile toliko usklađene¹⁴⁴. U analizi te problematike jasno je kako Fleury ima na umu zaključak koji je već iznio Palmer da se impresionizam u glazbi već pojavio (tek) nakon njegove afirmacije u slikarstvu, stoga taj termin više nije nužno ni predstavljao derogatoran izraz. Usto, u napadima kritičara na impresionistička glazbena djela primarno se

¹³⁸ Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 530.

¹³⁹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 22-23.

¹⁴⁰ *Idem*, str. 23.

¹⁴¹ *Idem*, str. 23.

¹⁴² *Idem*, str. 24.

¹⁴³ *Idem*, str. 10.

¹⁴⁴ *Idem*, str. 27-28.

kritizirala njihova forma, a ne sadržaj, čime se stoga nije umanjivala kreativnost samih skladatelja, nego eventualno njihovo umijeće konstrukcije, što je u razdoblju disolucije glazbenih formi diljem svijeta i onodobno smatrano manje zastrašujućom prijetnjom. Uostalom, Eaglefield Hull još za trajanja ovoga pravca spominje kako je „teško – gotovo nemoguće – pratiti nit demarkacije između impresionističkih djela i djela formalnije konstrukcije“¹⁴⁵.

Fleury napominje kako je sljedbenika impresionizma u Njemačkoj i Austriji bilo razmjerno malo, čime ponavlja Palmerov zaključak, te donosi ista imena kao i on (Schönberg, Reger itd.). Ponovno spominje kako ih je u Velikoj Britaniji bilo kudikamo više zbog općenite engleske „sklonosti snu, misteriju i kultu nematerijalne ljepote“¹⁴⁶, naročito nakon 1900. godine.

Potom ukratko navodi kronologiju pristupa impresionizmu u glazbi i analizi impresionističkih djela. Spominje kako su još 1920-ih to činili Eaglefield Hull u Engleskoj te Horace Alden Miller u SAD-u, no ističe kako su njihovi pristupi uglavnom deskriptivni te niti jedan ne nudi jasnu i nedvosmislenu definiciju impresionizma¹⁴⁷. Eaglefield Hull kao glavnu karakteristiku glazbenoga impresionizma ističe vezu između glazbe i „određenih okolnosti, činjenica ili scena“¹⁴⁸, što će Fleury kritizirati kao definiciju koja se može odnositi i na programnu glazbu uopće¹⁴⁹.

Fleury će tijekom čitavoga svoga djela upotrebljavati pojam preuzet od Delacroixa, a koji označuje harmonični raspored svjetlosti, likova i ostalih elemenata na slici: „glazba slike“ (*musique du tableau*)¹⁵⁰. Taj će pojam imati funkciju konstantnoga, repetiranog podsjetnika čitatelju na jedinstvenu i nikad dotad toliko usku povezanost svih umjetnosti u ovome razdoblju (ono što bi Palmer doveo u vezu s Wagnerovim konceptom *Gesamtkunstwerka*), ali i funkciju podsjetnika na činjenicu da je većina terminologije koja se danas upotrebljava za impresionizam u glazbenoj domeni preuzet iz vizualnih umjetnosti. Fleury ujedno prvi ističe i važnost izuma fotografije (1826. godine) i utjecaj koji je ona donijela na impresionizam, primarno u vidu estetike zaustavljanja realističnog trenutka, koji ovaj put može utisnuti i samo ozračje i atmosferske prilike u mjeri koja je dotad bila nezamisliva¹⁵¹.

¹⁴⁵ *Idem*, str. 30.

¹⁴⁶ *Idem*, str. 29.

¹⁴⁷ *Idem*, str. 29-30.

¹⁴⁸ *Idem*, str. 30.

¹⁴⁹ *Idem*, str. 30.

¹⁵⁰ *Idem*, str. 35.

¹⁵¹ *Idem*, str. 38.

Također jedan od koncepata koji će Fleury redovito upotrebljavati jest koncept „izlike“, izveden iz ideje Georgesa Rivièrea iz 1877. godine: „Tretirati temu radi tona, a ne same teme, to je ono što razlikuje impresioniste od ostalih slikara“¹⁵². Stoga tema sada postaje samo izlika za „igru svjetlosti“, zbog čega vrlo brzo počinju prevladavati teme efemernoga karaktera ili sadržaja: gradska vreva, lopoči na vodi itd. Fleury zaključuje kako je „vladavina boje popraćena oslabljenjem forme“ te kako „impresionistički slikar prenosi na platno dio misterija inherentan prirodi. Boja dobiva vrijednost znaka“¹⁵³. U konačnici, kaže, impresionističke slike više ne prikazuju subjekt, već ga samo evociraju, sugeriraju¹⁵⁴.

Iz želje za što bržim ugrabljivanjem trenutka rodila se metoda brzih poteza kistom, često bez miješanja boja na paleti. Stoga je u percepciji i interpretaciji neke slike nužno i sudjelovanje gledatelja/promatrača, koji će sam popuniti njene praznine i nedostatke elemenata.

Jedno je od glavnih područja interesa impresionista i tematika sna, koja se sada stapa sa svakodnevnim prizorima čineći estetsku transformaciju pojedinih elemenata neugodnih osjetilima. Fleury iznosi paradoksalnu ideju kako se „udaljeno uvijek čini ljepšim od neposrednoga okoliša. Udaljenost dovodi do čarobne transformacije: kod Moneta, odurna predgrađa transformiraju se u gradove iz snova.“¹⁵⁵ Stoga se postavlja pitanje koliko impresionistički pristup uopće može biti realističan te je li Debussy s pravom odbacivao takvo imenovanje.

Iz svega navedenoga Fleury zaključuje ključne odrednice impresionizma u slikarstvu, no jasno je kako se one sve jednostavno prenose i na područje glazbe:

- a. primat boje
- b. brisanje uloge subjekta
- c. rastakanje forme
- d. estetika udaljenoga
- e. nadmoćnost osjeta nad intelektom
- f. ljubav za trenutkom.¹⁵⁶

¹⁵² *Idem*, str. 38.

¹⁵³ *Idem*, str. 39.

¹⁵⁴ *Idem*, str. 42.

¹⁵⁵ *Idem*, str. 43.

¹⁵⁶ *Idem*, str. 46.

Odgovarajuće ekvivalente aspektima i elementima impresionizma u slikarstvu Fleury pronalazi i u književnosti. Tako povlači paralelu između slabljenja uloge subjekta u slikarstvu te upotrebe odabranih riječi isključivo zbog njihove zvukovnosti ili afektivne vrijednosti onoga što one označuju, dok primat nekih drugih sastavnica nad onim tradicionalno važnijim uspoređuje sa drugačijim načinom konstrukcije: djela će sada biti raskomadana u mnoštvo manjih paragrafa nepravilnih duljina, dok će rečenice uglavnom biti kratke s minimumom sintakse. Tako je moguće zaključiti kako je „rastakanje“ tradicionalnih formi prisutno u svim umjetnostima koje impresionizam obuhvaća: glazbi, slikarstvu te književnosti (koji god on termin nosio u tom polju). Pioniri su takvih postupaka u književnosti braća de Goncourt, Edmond (1822. – 1896.) i Jules (1830. – 1870.), koje zbog naglaska na njihovim osjetilnim impresijama u njihovim naturalističkim djelima Fleury prepoznaje kao ključne figure, iako ih Palmer uopće ne spominje. Interesantno je kako sad Fleury porijeklo impresionizma smješta upravo u naturalizmu, ne više nužno romantizmu¹⁵⁷. U najmanju ruku, s naturalizmom dijeli velik broj ideja i postavki: „neutralnost stvoritelja“ (*la neutralité du créateur*), veću povezanost objekta sa svjetlošću nego sa samim subjektom i tomu slično¹⁵⁸.

Kako je već spomenuto, impresionizam u glazbi i slikarstvu uključuje velik broj analognih pravaca u književnosti, no u kategoriziranju pojedinih fenomena dolazi do preklapanja ili čak kontradikcije pojedinih termina uzrokovanih istovjetnim estetskim tendencijama. Tako pojam *dekadentna umjetnost* (*art décadent*) među teoretičarima književnosti redovito obuhvaća i simbolizam te engleske preraphaelite¹⁵⁹. To je ujedno i jedan od razloga zbog kojih Fleury preferira razmatrati pojam *impresionizam* u njegovu najširem značenju, kao opću „estetiku sna i udaljenoga“, ili, kako kasnije imenuje impresionizam, „više [kao] *stav* nego li *kvaliteta*, [pri čemu] namjere umjetnika drže središnje mjesto“¹⁶⁰. Jedino je time moguće, kako navodi, pod njega obuhvatiti djela različitih krajeva spektra poput *Pelléas et Mélisande* ili *Daphnis et Chloé*, koja bi se inače kategorizirala kao simbolistička ili dekadentna.

Međutim, osim navedenih sličnih estetskih tendencija i koncepcija, još se nekoliko motiva, tema i toposa pojavljuje u simbolističkoj literaturi, a koji su se višekratnim uglazbljivanjem uspješno usadili i u trajnu glazbenu svijest. Jedan je takav slučaj i s onim što Fleury naziva

¹⁵⁷ *Idem*, str. 62.

¹⁵⁸ *Idem*, str. 140.

¹⁵⁹ *Idem*, str. 56-57.

¹⁶⁰ *Idem*, str. 86.

„dosadom pred pustoši svakodnevnog egzistencije“¹⁶¹, za što kao lijek pronalazi zalaženje u domene mističnoga, opskurnoga i nesvjesnoga. Jedna se takva mogućnost nudi i u neopaganizmu, koji Fleury ponovno prvi identificira kao jednu od ključnih odrednica impresionizma. Razmatrajući povijesne okolnosti i kontekst koji su to omogućili, jasno je kako su takva rješenja i prethodno tomu dolazila u obzir te kako su takve teme u impresionizmu samo nastavljene. Još je sredinom 19. stoljeća okultist Éliphas Lévi (1810. – 1875.) oko sebe okupio velik broj istomišljenika i sljedbenika¹⁶², a 1890-ih u *Salon de la Rose + Croix* održano je nekoliko izložbi simbolističkih i ezoteričnih djela, koja se često ni ne mogu jasno razgraničiti¹⁶³.

Tek se sada, nakon uzimanja u obzir svih aspekata impresionizma u slikarstvu i književnosti, Fleury baca na detaljnije razmatranje onoga što impresionizam podrazumijeva u glazbi. Jasno je kako je ovakvu organizaciju svojega djela Fleury odabrao upravo kako bi čitatelj već sâm anticipirao ključne impresionističke komponente koje su uvijek prisutne i preko kojih bi se pravac mogao jasnije definirati.

Prvi aspekt analogan ostalim umjetnostima koji će Fleury razmatrati jest važnost (ili čak nužnost) kolorita. Jedan od utjecaja na formiranje estetike pravca koji donosi Fleury, a drugi ga autori zanemaruju, jesu otkrića francuskog kemičara Michela Eugènea Chevreula (1786. – 1889.), na koja će se kasnije u velikoj mjeri pozivati i geštaltisti, a koja su impresionističkim skladateljima pouzdano bila poznata. Chevreul je još 1839. godine ustanovio kako percepcija neke boje ovisi o njenoj pozadini, što se u prenašanju na glazbu može protumačiti kao: svaki pojedini ton ima drugačiji dojam ovisno o kontekstu, a kontekst je samo djelo¹⁶⁴.

Na analizi *Preludija za poslijepodne jednoga fauna*, za koji kaže kako je „ovdje više riječ o prijenosu općenitog osjećaja i atmosfere nego o doslovnoj interpretaciji [Mallarméove] pjesme“¹⁶⁵ te za faunovu temu upotrebljava već rečeni koncept „izlike“. Kao dokaz da je ovdje riječ o „glazbi boja“ uzima prvih 30 taktova u kojima se (Faunova) tema iznosi tri puta. Njezina je melodijska linija uvijek identična ($cis^2/gis^2 - g^1$), no ona je svaki od ta tri puta drugačije harmonizirana, u tri različita tonaliteta. Tu je „emancipaciju akorda“ uvjetovala tonaliteta

¹⁶¹ *Idem*, str. 57.

¹⁶² S. n. Harnessing the Life Force. U: Lipscomb, Susannah (i ur.); Cussans, Thomas; Farndon, John; Kay, Ann. *A History of Magic, Witchcraft & the Occult*. New York: DK Publishing, 2020, str. 213.

¹⁶³ *Ibid*, str. 244-245.

¹⁶⁴ Behrens, Roy R. Art, Design and Gestalt Theory, *Leonardo*, 31, 1998, 4, str. 300.

¹⁶⁵ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 72.

neodređenost same melodije (svojom kromatičnošću i opsegom povećane kvarte).

Akord sada gubi svaki ustaljeni harmonijski smisao i funkciju, stoga time u potpunosti prestaje biti podređen melodijskoj liniji, čime je napravljen konačni odmak od tradicionalnog postupka harmoniziranja u kojoj se između linije i harmonijske pratnje uspostavlja funkcionalni odnos ovisan o sukladnosti tonova koje ta pratnja sadržava. Stoga Fleury zaključuje kako „po prvi put glazba odbija biti ograničena na kanale koji uvjetuju uobičajeni tijekom ekspozicije“¹⁶⁶. U nastavku teksta Fleury više čak neće ni govoriti o emancipaciji akorda kao entitetu ravnopravnom melodijskoj liniji, već o potpuno izokrenutoj situaciji u kojoj će on sada držati primat, o razdoblju „kraljevanja akorda“ (*le règne de l'accord*)¹⁶⁷.

Kako je Fleury već na početku svojega djela zaključio da *Preludij za poslijepodne jednoga fauna* predstavlja ujedno i početnu točku i kulminaciju glazbenoga impresionizma, iz toga eksplicitno izvodi dataciju te epohe, koju smješta između 1893. i 1915. godine¹⁶⁸. Fleuryja iz nekog razloga ne zanimaju u tolikoj mjeri djela nastala prije *Preludija* i koja su postpuno uvela impresionizam, već ga interesira trenutak u kojem je definitivno okončan proces prijelaza iz funkcionalne harmonije u harmoniju boja. I doista, ono što kod Palmera predstavlja čitavo poglavlje o pretečama impresionizma Fleury svodi na svega dvije-tri stranice¹⁶⁹, povlačeći liniju tijeka od Chopina i Schumanna (po prvi put), pa preko Wagnera i Francka.

Međutim, svim tim autorima koji se upuštaju u indukciju iz njima poznatih činjenica (pa tvrde da nešto predstavlja prvi takav trenutak u povijesti) trebalo bi vjerovati samo uvjetno i njihove tvrdnje uzeti kao relativne. Tri su jasna razloga tomu:

1. nemogućnost apsolutnog poznavanja glazbene literature i definitivnog potvrđivanja svojega zaključka
2. sama činjenica da se autori među sobom ne poklapaju u stajalištima prema pojedinom glazbenom djelu, a naročito u vremenskom ograničavanju nekog fenomena, otvara mogućnost da su isti fenomeni postojali i otprije
3. neodređenost kriterija i metodologije pri analizi djela

U vezi s problemom navedenim pod brojem 3 ponovno se vraćamo na pitanje je li Debussy

¹⁶⁶ *Idem*, str. 74.

¹⁶⁷ *Idem*, str. 78.

¹⁶⁸ *Idem*, str. 77.

¹⁶⁹ *Idem*, str. 88-90.

primarno melodičar ili harmoničar. Pojedini su kritičari smatrali kako je kod Debussyja sve zapravo melodija, za što kao polazišnu pretpostavku uzimaju kontrapunktnu narav njegovih djela (što je već *a priori* simplificirana tvrdnja i ne može vrijediti kao generalno pravilo). Još je 1909. godine Louis Laloy prepoznao akord kao konstruktivni materijal kod Debussyja, a F. Gervais za Debussyjev će glazbeni jezik upotrebljavati pojam „melodija akordâ“¹⁷⁰. Zanimljivo je kako, otprilike u isto vrijeme, P. Warlock koristi sličnu sintagmu pri opisu Deliusove glazbe¹⁷¹.

Dokidanje funkcionalne harmonije prouzrokovalo je gubitak klasičnih kontura djela, na mikro- i makrorazini, te načinilo vakuum za nove tehničke opcije. Skladateljima-impresionistima takva je promjena arhitektonike i konceptualizacije glazbe otvorila vrata prema čitavom nizu novih mogućnosti. Sam je Debussy smatrao kako se umjetnost ne mora i ne može svesti na puku analitiku¹⁷², želeći naglasiti onaj aspekt koji donosi Palmer, a koji se odnosi na potrebu za stvaranjem djela koje će funkcionirati kao kontinuirana improvizacija. Pritom Debussy uvodi kao kriterij njen „misteriozni“ aspekt, miješajući ga s aspektom formalne analize (kao dvije potpuno različite sfere), stoga njegov argument nije primjenjiv na tom području¹⁷³.

Fleuryjev pristup impresionizmu (ili barem njegovim nositeljima) često je biografističko- pozitivistički. Primjerice, činjenicu da Debussy nije imao destruktivne namjere što se tiče tradicionalne teorije glazbe tumači njegovim aristokratskim i kontrarevolucionarnim nasljeđem, čime se ujedno i razlikuje od Andreisova poimanja impresionizma kao dubinsko novog i radikalnog stilskog usmjerenja.

Za razliku od Palmera, Fleury u analizi preciznije definira pojedine fenomene i elemente sagledavajući ih u širem kontekstu te im redovito pristupa iz pozicije tradicionalne harmonije. Tako ono što Palmer tumači samo kao „dodanu sekstu“ Fleury će pobliže identificirati (najčešće) kao *appoggiatura* spram idućeg harmonijskog sklopa. Ta će dodana seksta Fleuryja zanimati naročito kada se pojavljuje u okviru dominantnoga ili smanjenoga septakorda, dva Debussyju omiljena harmonijska sredstva koja je često upotrebljavao za dočaravanje željenog karaktera: smanjeni septakord, primjerice, zbog svoje ambivalentnosti upotrebljavat će za melankolične, nostalgične impresije (kako to, uostalom, često čine i skladatelji prije

¹⁷⁰ *Idem*, str. 79.

¹⁷¹ *Idem*, str. 79.

¹⁷² *Idem*, str. 85.

¹⁷³ *Idem*, str. 85.

impresionizma)¹⁷⁴. Fleuryja će posebno zanimati i kompleksnije situacije u kojima će tim akordima biti dodano još tonova, a biti će grupirani na način da će slušno biti moguće razlučiti dvije tonske skupine, a ovisno o odabiru tonova one će ponekad biti dovedene do ruba bitonaliteta, ili čak nedvosmisleno u realni bitonalitet.

Osim putem (isključivo) akustičkih fenomena u glazbi, Fleury impresionizam proučava i tumači preko različitih psihoakustičkih i ostalih psiholoških karakteristika svojstvenih pojedinim glazbenim sastavnicama i harmonijske sklopove. Primjerice, za „savršene akorde“ (isključivo durski i molski kvintakord)¹⁷⁵ navodi: „zvukovno [prouzrokovano] uzbuđenje takvih harmonija drži slušatelja u stanju živčane napetosti, koja se ne može vječno produživati...“¹⁷⁶ itd. S psihološkog aspekta proučava i impresionistički način skladanja općenito, suprotstavljajući skladanje za klavirom skladanju za papirom, ističući kako skladanje za klavirom za sobom povlači određenu podsvjesnu i empiričku „strategiju“ kojom prsti automatski zauzimaju određene položaje i slogove, kao i njihov redoslijed, kojim se unaprijed stvara čitav glazbeni kontekst i kao posljedicu ima stvaranje čitavih impresionističkih obrazaca u kojima akord sadrži središnje mjesto¹⁷⁷.

Potom Fleury proučava svako od tih harmonijskih sredstava zasebno, nastoji uočiti njihovo podrijetlo ili barem izvor u kojemu ih je Debussy mogao čuti te uspoređuje u koje ih svrhe svaki od tih skladatelja upotrebljava. Započinje taj put sa sekundom, kojoj posvećuje zapanjujuće mnogo mjesta u svojem djelu: spominje kako je velika sekunda (kao konstruktivni element!) u mnogo većoj mjeri zastupljenija od male sekunde te kako je vjerojatno koristi na način istovjetan ruskim skladateljima (Borodin, Musorgski itd.), od kojih ju je konceptualno preuzeo. Stoga će je i on koristiti kao motiv svjetlucanja, sjajenja i općenito svih efemernih, apstraktnih i neopipljivih dojmova: žubora, odraza itd. Konačno, analizom ustanovljuje u kojim će se to akordnim kombinacijama te sekunde pojavljivati, što će u Debussyjevu slučaju uglavnom biti sekundakordi ili kompleksniji akordni sklopovi sastavljeni po sekundama. Sve će te principe od Debussyja kasnije preuzeti i njegovi sljedbenici i postimpresionisti općenito¹⁷⁸.

¹⁷⁴ *Idem*, str. 92-93.

¹⁷⁵ Fr. *l'accord parfait (majeur/mineur)*; ovakva je terminologija preuzeta iz Rameauova *Traktata o harmoniji*, 1722.

¹⁷⁶ *Idem*, str. 94.

¹⁷⁷ *Idem*, str. 128.

¹⁷⁸ *Idem*, str. 99-105.

Time je ujedno i vidljivo ono što je Fleury već u uvodu najavio, a čega se u manjoj mjeri dotiče i Palmer, a to je vezivanje određenih ritmova, motiva, akorda i progresija za dočaravanje pojedinih impresija ili sentimenata. Iako ta praksa, naravno, nije nova te ona u susjednoj Njemačkoj u isto to vrijeme doživljava svoj vrhunac, na francuskom tlu ona upravo zbog svoje simbolističke naravi dobiva poseban smisao: akordi i ostali navedeni elementi sada dobivaju ulogu glazbenih simbola.

Aspekt koji Fleuryja u najvećoj mjeri zanima jest zamjena funkcionalne harmonije senzornom.¹⁷⁹ Iako tom procesu neće moći pristupiti empirijski, konstantno će isticati kako sada jedinim kriterijem za odabirom harmonija postaje zadovoljstvo samoga uha. Međutim, ukoliko već zalazi u tu problematiku, može se postaviti pitanje zašto se Fleury ni u jednom trenutku ne pita zašto to tradicionalna glazbena sintaksa više nije mogla postići te je li takav razvoj glazbe uvjetovan istovjetnim tendencijama u drugim umjetnostima dio općeg procesa prihvaćanja disonance i razvoja harmonijskog jezika.

Fleury ustanovljuje kriterije kojima bi se moglo utvrditi imaju li pojedine harmonije impresionističku narav ili ne, iako i sam priznaje kako su ti kriteriji relativni i subjektivni:

- a. harmonija koja je najčešće nadređena (*prééminente*) kontrapunktu
- b. harmonija koja je najčešće nefunkcionalna
- c. harmonija kojoj je cilj zadovoljstvo uha (hedonistički kriterij)
- d. harmonija minimalne nijanse i prijelaza
- e. harmonija sugestije (reprezentativne funkcije)¹⁸⁰

Fleury ne donosi nikakve dodatne kriterije ili pojašnjenja koja stvojestva ili elemente koje od navedenih točaka mogu eliminirati. Kako i sam nešto kasnije u svom djelu priznaje, impresionizam se „više određuje stavom prema orkestru (*une attitude vis-à-vis de l'orchestre*) negoli katalogom recepata“¹⁸¹. Stoga je važno naglasiti kako sam harmonijski jezik Fleuryju nije presudan faktor kojim će se razlučiti impresionistička djela od onih ostalih. Primjerice, za pojedine postimpresioniste poput Sigfrieda Karga-Elerta (1877. – 1933.) Fleury navodi kako su mjestimično koristili atonalitetne melodije, a za nekolicinu skladatelja poput F. Bridgea (1879. – 1941.), C. Koechlina i G. F. Malipiera (1882. – 1973.) ističe kako su redovito

¹⁷⁹ *Idem*, str. 105-107.

¹⁸⁰ *Idem*, str. 112.

¹⁸¹ *Idem*, str. 125.

upotrebljavali i politonalitet, vidljiv već i u pojedinim Debussyjevim minijaturama (pr. *Brouillards* iz 2. knjige *Preludija*).

Time je svako tumačenje impresionizma u glazbi narušeno jer sada ni sam glazbeni jezik više ne predstavlja odredbeni kriterij, već eventualno sredstvo kojim će biti moguće distancirati postimpresioniste (u prostorno širem smislu) od Debussyjevih sljedbenika i/ili imitatora.

Iako je od Palmera preuzeo ideju kako je „sve do kraja 19. stoljeća mali broj glazbenika pokazao interes za potragom za zvukom koja bi se odnosila na kolorit (*timbre*) [pojedino] glazbenog djela“¹⁸², Fleury se dalje opire toj ideji te nudi čitavu kronologiju inovacija na tom području koju su donijeli Weber, Mendelssohn, Berlioz i ostali, odajući Berliozu priznanje stvaranja „orkestralnih čarolija“ i „harmonizatora pomoću boja“¹⁸³. Kako bilo, u odnosu na Palmera Fleury potragu za novim zvukovnim koloritom vidi kao jednu od posljedica „dugoga devetnaestoga stoljeća“, a ne uzrokom ili poticajem pojavi novih stilskih previranja. Tako je uporaba rjeđih ili potpuno novih zvukovnih izvora, ili pak starih izvora, ali putem novih tehnika, jedno od temeljnih svojstava impresionizma.

Kada govori o tehničkim mogućnostima pojedinih glazbala i novim načinima dobivanja zvuka na njima, Fleury ističe kako po tom pitanju kriteriji dovođenja u vezu pojedinog djela s glazbenim impresionizmom dolaze u drugi plan, još više nego što je to bio slučaj s harmonijskim sredstvima¹⁸⁴. Fleuryja osobito zanimaju iracionalni zahtjevi „impresionističkih“ pijanista prema svojem instrumentu kao impresionističkom mediju *par excellence*, iziskivajući od njega ton vječnoga trajanja (poput orguljskog tona). Takvi su zahtjevi naročito vidljivi u klavirskim minijaturama koje čine kanonska djela impresionističke literature, kao što je slučaj i s Debussyjevom *Potonulom katedralom* (*La cathédrale engloutie*, 1. knjiga *Preludija*), u kojoj se u središnjem, kulminacijskom dijelu od pedalnog tona (C) očekuje trajanje od pet taktova u sporom tempu (*profondément calme*), unatoč nejasnoj i proturječnoj oznaci „zvučanja bez trajanja“ (*sonore sans dureté*). Taj je zahtjev dodatno apsurdan ako se uzme u obzir nove zahtjeve koji impresionisti očekuju od klavirskog pedala kao sredstva koje više neće povezivati srodne harmonije (ili harmonije preklapajućih alikvota), već kao sredstva koje će namjerno izazvati mrljanje zvuka. Fleury smatra kako su Chopin i Liszt klaviru ipak pristupali racionalnije, svjesni njegovih ograničenja, te, po tom pitanju, ne

¹⁸² *Idem*, str. 118-119.

¹⁸³ *Idem*, str. 119.

¹⁸⁴ *Idem*, str. 126.

mogu predstavljati preteče te impresionističke tehnike¹⁸⁵.

Konačno, upravo Fleury u najvećoj mjeri upućuje na novi pijanistički idiom koji se javlja oko 1902./'03. godine, razrađujući u čitavom poglavlju pitanje koje postavlja Palmer, a koje se tiče inovatora tog idioma¹⁸⁶. Iako je nemoguć pothvat nastojati svesti sva pijanistička djela koja bi se okarakterizirala kao impresionistička na jednu zajedničku konstantu, ipak je vidljivo kako on podrazumijeva, u mnogo većoj mjeri nego što je to slučaj s orkestralnim djelima, svojevrsno „usitnjavanje“ ili „mrvljenje“ (*émiettement*) u odnosu na (kasno)romantičarski pijanistički slog, vidljiv na nekoliko razina: motivičko usitnjavanje i raspršenost, usitnjavanje cjelokupne strukture i sloga, a moguće je govoriti i o zvučnom usitnjavanju, reducirajući sve suviše zvučne pojave na one uže povezane sa samim utiskom koje djelo nastoji prenijeti. Stoga su ona često okarakterizirana kao „prozračna“, ako ne i „prazna“¹⁸⁷.

Drugi dio Fleuryjevog djela, kako sam naslov sugerira (*Les thèmes de l'impressionnisme musical*), nudi detaljniji, anakronični pregled impresionističkih tema organiziranih u velike skupine s istim elementima: priroda, stara vremena i udaljene zemlje, poganski mitovi, keltske magle, kršćanski misteriji te Istok. U tom pogledu, ne donosi ništa novo što nije donio već u prvome dijelu ili čime se detaljnije nije pozabavio Palmer.

3. 4. Jann Pasler: *Impressionism*

Pasler će u svojem članku uglavnom navoditi iste informacije kao i Palmer i Fleury, na koje se u najvećoj mjeri i referira. Ipak, na neke će se aspekte prva osvrnuti, detaljnije ih razraditi ili otvoreno proturječiti nekom od referiranih autora.

Iako će uglavnom navesti identične podatke o začecima impresionizma u slikarstvu, prvim impresionističkim izložbama i njihovoj negativnoj kritičkoj oznaci, Pasler prva donosi ideju kako impresionisti među prvima slikaju (tada) novi krajolik: posthaussmanovski Pariz. Nakon njegove dugotrajne i korjenite obnove (1853. – 1870.) slikari će prvi zabilježiti svu njegovu veličinu, nove teritorije i nove načine života koje on donosi. On tek svojom temeljitom obnovom postaje istinska moderna metropola i središte svih kulturnih strujanja. Iako se nijedan

¹⁸⁵ *Idem*, str. 128-129.

¹⁸⁶ *Idem*, str. 136-137.

¹⁸⁷ *Idem*, str. 117-137.

od autora ne usredotočuje na pitanje što je takva promjena mogla donijeti u glazbi (ne samo nova koncertna mjesta već i na koji način će pariški skladatelji sada moći u potpunosti ostvariti svoje zamisli), jasno je kako će se i način i brzina skladanja sada izmijeniti.

Jedan od utjecaja na formiranje impresionističke „ideologije“ kojim se dosad spominjani autori ne bave, a koji navodi Pasler, jesu ideje Davida Humea (1711. – 1776.) iznesene u njegovu *Istraživanju o ljudskom razumu (An Enquiry Concerning Human Understanding, 1748.)*. Hume se još prije Maneta pozabavio kompleksnošću ljudskoga osjeta te je svojim razmišljanjem uvelike utjecao na francuske pozitiviste. U skladu s nekim Humeovim promišljanjima Pasler izjednačuje dojam (*impression*) i osjet (*sensation*) kao sinonime te ih upotrebljava kroz čitav tekst u istome smislu.

Također, kao i Fleury, ističe važnost rezonantnog aspekta novih disonantnih akorda višega reda, koji u proučavanom trenutku povijesti stvaraju „novi osjećaj glazbenoga prostora“¹⁸⁸. Ovaj aspekt ne treba zanemariti: iako je jasno kako impresionistički glazbeni jezik predstavlja novu razvojnu fazu u evoluciji harmonijskog spektra, potrebno je zapitati se što je on predstavljao izvornom slušateljstvu i koliko je inovativan njima djelovao. Ni Fleury ni Pasler dalje ne razrađuju, niti relativiziraju ovu činjenicu, no ako se već impresionističke tendencije mogu pratiti barem od početka 19. stoljeća, je li on zaista svojedobno imao toliko revolucionarni karakter? Je li germanski model napuštanja tonaliteta, koji Palmer ignorira, bio radikalniji i nudio veće mogućnosti?

Pasler među prvima stavlja naglasak na neunificiranosti impresionističkih slikara, njihovih stilova i metoda: primjerice, dok Palmer i Fleury promatraju pointilizam kao ekstremni i redukcionistički oblik impresionizma, Pasler će ga više tretirati kao pravac unutar samoga pravca, kao zasebni skup čijih se nekoliko predstavnika (G. Seurat, P. Signac i drugi) udaljilo od izvorne impresionističke zamisli i formiralo svoj jedinstveni jezik. Palmer će u glazbenom smislu pojam koristiti više u smislu instrumentacije (što ponovno možemo smatrati kao analogiju rasporeda boja na platnu u slikarstvu) nego same konstrukcije djela, za što će u mnogo većoj mjeri kasniji autori uzimati pojedina djela Antona Weberna (1883. – 1945.) kao reprezentativni primjer. Ekstremnoj tehnici pointilizma u slikarstvu (minimalnim potezima kistom čiji su vizualni rezultat pojedinačne točke) Fleury kao odgovarajući ekvivalent

¹⁸⁸ Pasler, Jann. Impressionism. *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (pristup 15. rujna 2022.).

pronalazi „mrvljenje“ orkestralne palete uslijed sve većeg kombiniranja instrumenata čije zvukovno kombiniranje dotad nije bila praksa¹⁸⁹.

Međutim, ako bi se u pitanje glazbenog impresionizma, u ionako nedovoljno utvrđenu materiju, upleo i pojam „neunificiranosti stilova“, Debussyja se ionako nikako ne bi opravdano moglo nazivati jedinim predstavnikom. Pasler zaključuje kako je „u glazbi poveznica između impresionizma i inovacija bila kraćega vijeka i uže ograničena na Debussyja i one čija je glazba nalikovala na njegovu ili na koju je ona utjecala“¹⁹⁰.

Kao i Fleury, spominje hedonističku narav pravca, nazivajući umjetnost koju on obuhvaća „pozivnicom za užitak“¹⁹¹. Debussy će za glazbu konstatirati kako njen „neočekivani šarm“ ne proizlazi nužno iz same uporabe novih akorda i postupaka, već njihovim stavljanjem u kontekst (*mise en place*).

Pasler prva nudi drukčiju pejorativnu konotaciju koju utjelovljuje impresionizam. Iako se svi navedeni autori osvrću na izvorne kritike impresionizma koje ističu njegov karakter „nedovršenosti“, Pasler povezuje njegov senzualni karakter s, u tada generalno patrijarhalnom i seksističkom društvu, femininošću zbog koje također estetski gubi na vrijednosti. Pitanje „ženstvenosti“ bilo je jedno od središnjih pitanja u razdoblju rekonstrukcije francuskoga autohtonog duha nakon rata s Prusijom 1870./71. godine, u kojemu se ono suprotstavljalo „maskulinom“ i „ozbiljnom“ karakteru germanskog duha i, shodno tomu, umjetnosti.

Iako je po određenim konceptima jasno u kojem trenutku se Pasler referira na pojedine Fleuryjeve ideje (od kojega uzima koncept „estetike sna i udaljenoga“), u nekim se informacijama radikalno razlikuju. Primjerice, dok Fleury navodi Debussyjevo aristokratsko nasljeđe, Pasler će upravo eksplicitno istaknuti njegovo radničko podrijetlo. Pasler će, općenito gledajući, smatrati impresionizam izrazom građanske klase i distancirati ga od akademizma viših slojeva, navodeći nekoliko onodobnih svjedoka koji potvrđuju takvo stajalište (primjerice Mallarmé).

Između ostaloga, jedna od ideja koju svi dosad spominjani autori obrađuju jest kako je Debussy, u želji za formiranjem pročišćenoga i specifičnoga francuskog stila posezao za nekim

¹⁸⁹ Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996, str. 122.

¹⁹⁰ Pasler, Jann. Impressionism. *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (pristup 15. rujna 2022.).

¹⁹¹ *Ibid* (pristup 15. rujna 2022.).

drevnim skladbenim obrascima, u prvom redu organumom. Iako svi autori navode tu formulaciju gotovo identičnim riječima, niti jedan se ne pita zbog čega bi organum, kao općeuropska pojava, sada bila reprezentativnim uzorkom francuske glazbene kulture. Iako je jasno da je svima njima ideja da je Debussy na njemu (kao vrsti bez specifične lokalizacije?) formirao novi stil, koji će biti razmatran kao isključivo francuski, nameće se pitanje je li onodobno organum bio prisvajano kao produkt francuskog duha.

Nadalje, Pasler se pozabavila pitanjem koje je mučilo i Fleuryja i njegove prethodnike: koji je osnovni konstruktivni element kod Debussyja, akord ili (ipak) melodija? Spominje kako je, zbog brojnih kritika svoje glazbe, Debussy od 1904. godine sve više posezao za kontrapunktom i primatom melodije. Dakle, Fleury svoju tezu donekle pogađa točno, iako mu kronologija nije precizna: prvotno je akord ipak držao primat – prema Pasler, do 1904. godine.

Pasler će prva činiti distinkciju između neoimpresionista i postimpresionista, iako je dalje neće dovoljno elaborirati. Za glazbeni postimpresionizam navodi samo: „...glazbeni postimpresionizam, [koji] u svom prihvaćanju linije, boje i forme iz drugačije perspektive, kao i konstrukcija koje donose užitek umu, kao i osjetilima...“¹⁹². Neće ga niti posebno datirati, već će samo spomenuti ona imena koja su, u većoj ili manjoj mjeri, prihvatila impresionističku „ideologiju“, a pojavljuju se nakon Debussyja: Respighi, Dukas, Schmitt, Bax, Holst i drugi. Tek kasnije u tekstu navodi (kao prvu vremensku uporišnu točku) 1918. godinu i generaciju skladatelja koji su izronili nakon Debussyjeve smrti.

Konačno, na samom završetku teksta Pasler spominje kako su upravo ti nesporazumi oko termina (koje, istini za volju, ni ona ne raščištava) doveli do kroskulturalnih strujanja u današnje doba. Ukratko spominje i na koju je sve glazbu impresionizam utjecao, u manjoj mjeri zadržavajući se na džezu.

4. Dodatna razmatranja

4. 1. Razmatranja o dijakronijskim promjenama pojma

Nakon razmatranja spomenutih autora i njihova poimanja impresionizma postavlja se pitanje je li se neki od njih, ako ne i svi, previše udaljio od izvorne koncepcije impresionizma, onakvog

¹⁹² *Idem* (pristup 15. rujna 2022.).

kakvog su ga doživljavali njegovi suvremenici? Ukoliko se prouči predgovor G. Fauréa u djelu *Francuska glazba današnjice (La musique française d'aujourd'hui)* Georges-a Jeana-Aubryja iz 1916. godine, moguće je uočiti nekoliko od spomenutih aspekata.

Fauré u jednom dijelu teksta navodi: „Jedna od zanimacija kojom se g. G. Jean-Aubry bavio na povećem broju stranica ovoga djela – misao vodilja ovoga djela, mogao bih reći – sastoji se od neprihvatanja [doslovno: nepoimanja] kao pravim francuskim ičega osim glazbe koja se vezuje za tradiciju Rameaua i čembalista sedamnaestoga i osamnaestoga stoljeća“¹⁹³. Stoga je jasno kako je još dugo u razdoblje Prvoga svjetskoga rata postojao određen broj pojedinaca koji, s jedne strane, nisu priznavali i/ili su marginalizirali značenje impresionizma za vlastitu kulturnu zajednicu, a s druge su još nastojali – u trenutku samoga rata – istaknuti svoj nacionalni glazbeni identitet, naročito prikazivanjem njegovog dugog kontinuiteta.

Tomu u prilog moguće je dodati i idući citat: „...poglavlje nazvano *Francuska glazba i njemačka glazba*. U tome poglavlju, koje je dostatno kao opravdanje objavljivanja čitavog sveska, g. G. Jean-Aubry pokazuje s neviđeno dobrom nadom kako je, dok naša umjetnost ne prestaje napredovati, prekrasno cvjetati, manifestirati se [u] različitim djelima, kako [njene] tendencije i naravi zadivljujuće variraju, njemačka umjetnost proživjela, još od Wagnerove smrti, propadanje u koje smo uložili previše samozadovoljstva da bismo ga primijetili prije“¹⁹⁴.

S druge strane, Jean-Aubryjev glazbeni nazor u pojedinim (tada) suvremenim pojavama koje smo dosad spominjali možda nije ni uočavao neki veći značaj, ili ih je jednostavno već inkorporirao u svijest o razvoju ideje o glazbi kao sredstvu bilježenja pojedinih utisaka. “Ono što naši suvremenici glazbenici priželjkuju, kaže g. G. Jean-Aubry, beskonačno je raznolik izraz suprotstavljen jedinstvu školskoga skladanja; ono što žele jest oslobođeni izraz, to je ekspresivna glazba, to je glazba impresija: Couperin i Rameau nisu htjeli ništa drugo”¹⁹⁵. Fauré i sam prepoznaje kako je ovakvo razmatranje istovremeno i pregolemo i preusko te priznaje kako ne razumije kako skolastička disciplina može ograničavati slobodu izraza.

Pretkraj predgovora, kada se pita o budućnosti francuske umjetnosti nakon Prvoga svjetskoga rata, Fauré navodi: „Ako se ne varam, najvažnija intelektualna manifestacija koja je uslijedila nakon rata 1870. bio je naturalizam, u književnosti jednako kao i u plastičnim umjetnostima:

¹⁹³ Fauré, Gabriel. Préface. U Jean-Aubry, Georges. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris: Perrin et co., 1916, str. IX.

¹⁹⁴ *Ibid.*, str. VIII-IX.

¹⁹⁵ *Idem*, str. IX.

nakon kojega je nastao (možda kao svojevrsna reakcija) književni i umjetnički pokret za koji se čini kako je glavni izvor imao u Wagnerovu *Parsifalu*, razmatranog sa filozofskog, dramatskog i glazbenog stajališta, otkud [potječu] Rose-Croix, okultizam, preraphaelizam itd., itd.“¹⁹⁶. Fauré ovime istovremeno priznaje wagnerijansko podrijetlo većine stilskih strujanja koja su se pojavile u francuskoj tijekom lijepe epohe, ali ih istovremeno i obuhvaća u jednu kategoriju, koje će tek naknadno dobiti odgovarajuće oznake.

Konačno, misao koju donosi na završetku predgovora jest: „neki glazbenici pokušali su u svojim djelima prigušiti *sentiment* (osjećaj) i zamijeniti ga *osjetom*, zaboravljajući da je osjet, u suštini, prvo stanje sentimenta“¹⁹⁷. Ovdje se ponovno javlja kontradikcija između onoga što će autori kasnije razmatrati: ukoliko negira osjet (podražaj) kao samosvojnu reakciju i proces drugačiji od emocionalnoga stanja, negirat će primarnu postavku impresionizma kao umjetnosti osjeta.

4. 2. Razmatranja o polisemiji pojma

Pri obrađivanju navedenih autorskih pristupa susreću se različite oznake u definiranju impresionizma, ne nužno u glazbi, već kao pojma u kontekstu povijesti umjetnosti: umjetnički stil, umjetnički pravac, razdoblje (u umjetnosti), umjetnički smjer itd. Stoga je pitanje koje su razlike među navedenim terminima te u koju bi se od tih kategorija impresionizam smjestio, ako se uzme u obzir sve prethodno navedene sastavnice, elemente i kriterije.

U *Rječniku stranih riječi* Bratoljuba Klaića impresionizam je definiran kao „smjer u umjetnosti i književnosti krajem 19. st.; oznaka impresionizma je težnja da se prikažu najsitnije nijanse osobnih doživljaja i reproduciraju trenutni utisci i raspoloženja; umjetnik se zanima pretežno za formu te nastoji na slici uhvatiti svaki dojam (impresiju), promjene boja u svjetlu i sjeni“¹⁹⁸. Međutim, Klaićeva definicija upravo zbog preciziranja kako se umjetnik zanima za formu korijenski odudara od definicija Palmera, Fleuryja i drugih, koji upravo negiraju interes za njom.

U *Muzičkoj enciklopediji Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* natuknica o impresionizmu glasi: „pravac koji se u evropskoj umetnosti javio u drugoj polovini XIX v., prvenstveno kao

¹⁹⁶ *Idem*, str. XI-XII.

¹⁹⁷ *Idem*, str. XII.

¹⁹⁸ Klaić, Bratoljub. Impresionizam. U: Klaić, Bratoljub (gl. ur.). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987, str. 578.

posledica potrebe za smirivanjem strastvenosti i preteranosti romantike i njene česte izveštačenosti i patetičnosti. Umetnost impresionista, pasivna i povučena u sebe, našla je pogodno tle za razvijanje u Francuskoj, gde je posle nesrećnog rata sa Pruskom 1870–71 i kapitulacije u Sedanu, nastupila opšta potištenost i razočarenje. Kao ideološko-stilski pravac muzički i. u Francuskoj nastao je po ugledanju na i. u slikarstvu (Manet, Monet, Sisley, Renoir, Degas) i na simbolizam u poeziji (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck)”¹⁹⁹.

Stoga je sada potrebno definirati svaku od kategorija (stil, smjer, pravac) kako bi bilo jasnije o kakvom je procesu zaista riječ.

Prema *Općoj i nacionalnoj enciklopediji u 20 knjiga*, pojam *stil* definira se kao „način ponašanja, izražavanja i sl.; skup značajki po kojima se razlikuju umjetnici, škole, razdoblja i dr.“²⁰⁰ U *Rječniku stranih riječi* Bratoljuba Klaića umjetnički stil definiran je kao „skup karakterističnih djela, arhitekture, literature, a također i umjetničkog ili literarnog pravca, škole, epohe; stil je povezan s idejnim sadržajem djela, s nazorom na svijet umjetnika i s razvitkom umjetničkog smjera nastalog u stanovitim socijalno-ekonomskim i literarno-historijskim uvjetima“²⁰¹.

U *Muzičkoj enciklopediji* pod objašnjenjem stila stoji: „u muzici, ukupnost stvaralačkih obilježja po kojima se djelatnost jednoga kompozitora razlikuje od djelatnosti drugih. No, razlike u stilu ne zamjećuju se samo pri uspoređivanju stvaralaštva pojedinih kompozitora, nego zahvaćaju mnogo dalje: one se pojavljuju pri uspoređivanju generacija, razdoblja, muzičkih vrsta, kompozicijskih postupaka, nacionalnih specifičnosti itd. Razlike koje se očituju u odmjenjivanju stilova uvjetovane su svakako promjenama estetskih pogleda u smjeni društvenih grupacija“²⁰².

Vidljivo je kako se u svim navedenim slučajevima pojam stila prvenstveno odnosi na individualnu specifičnost, odnosno stil pojedinoga umjetnika, tek nakon čega se pojam širi na razdoblje koje obuhvaća zajedničke karakteristike pojedinih individualnih stilova. Sve su

¹⁹⁹ Andreis, Josip; Živković, Mirjana. Impresionizam. U: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. sv. (Gr-Op). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, str. 199-200.

²⁰⁰ s. n. Stil. U: Vujić, Antun (gl. ur.). *Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga* (18. knjiga). Zagreb: Proleksis d. o. o., 2007, str. 313.

²⁰¹ Klaić, Bratoljub. Stil. U: Klaić, Bratoljub (gl. ur.). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987, str. 1267.

²⁰² Andreis, Josip. Stil. U: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. sv. (Or-Ž). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, str. 458.

razmatrane definicije stila kao općenitih estetskih značajki preširoke da se pod njih ne bi mogao obuhvatiti glazbeni impresionizam. Međutim, nijedna od ovdje spomenutih enciklopedija ne nudi definicije ostalih kategorija (umjetnički pravac, umjetnički smjer, umjetničko razdoblje itd.), iako će klasificirati impresionizam pod neku od njih, očito iz razloga što ga svi dosad spomenuti autori ne vide kao glazbeni *mainstream*, već samo kao jednu od više umjetničkih struja koje se u tom razdoblju pojavljuju. Iako nema natuknica pod tim oznakama, očito je kako bi *glazbeni smjer* i *glazbeni pravac* u ovom smislu bili sinonimi.

U literaturi na engleskom jeziku impresionizam će se uglavnom okarakterizirati kao *art movement*, što bi odgovaralo kategoriji umjetničkoga pokreta. Kategorija *style* na engleskom moći će se podjednako primjenjivati i na pojam *stila*, ali i na pojam nekoga *umjetničkoga razdoblja* ili *epohe*.

Stoga je možebitno jedina kategorija pod koju se impresionizam ne bi mogao svrstati upravo ona *razdoblja/epohe*, u onome smislu u kojemu se one odnose na, primjerice, glazbeni barok / barok u glazbi kao općeeuropski stil koji obuhvaća nekakve zajedničke, univerzalne karakteristike kojima su podvrgnuti svi njegovi skladatelji kao nositelji i koji je kao takav jedini aktualni, prihvaćeni i/ili važeći. Glazbeni impresionizam u tom je smislu samo jedna od mogućih stilskih tendencija u promatranom razdoblju, uz različite manifestacije kasnoga romantizma, ali i neke, glazbenoteorijski radikalnije struje koje su u tom razdoblju već uzele maha.

Konačno, ono o čemu bi se donekle moglo govoriti pri spomenu impresionizma jest o *skladateljskoj školi*. Iako bi u slikarstvu uporaba takvog modela bila opravdanija, obuhvaćajući one slikare koji su nastavili Manetove estetske koncepcije, i u glazbi ono ima opravdano značenje; pritom su postojala dva žarišta novih, originalnih glazbenih koncepcija, jedno u liku Emmanuela Chabrieria, drugo u liku Claudea Debussyja, dvoje (u skladateljskim krugovima) svojedobno podjednako uvažениh kolega od kojih su potekle sve naredne generacije impresionista.

Neki je pojam moguće objektivnije sagledati u svim svojim aspektima tek onoga trenutka kada se ono definira, kakav je slučaj i s impresionizmom u glazbi. Iako se kao nova umjetnička tendencija počeo proučavati već u prvim godinama njegove pojave, iz brojnih slučajeva koje donose ovdje spominjani autori zamjetno je kako ta rana definiranja i pristupi utjelovljuju neko od idućih stajališta:

- a. oni slučajevi koji još u sebi imaju integriranu negativnu konotaciju kojom termin svoj put i započinje, ili uopće negiraju značaj novoga pravca u okviru francuske umjetnosti (do cca. 1900. godine)
- b. oni slučajevi koji prepoznaju rad i stvaralaštvo Claudea Debussyja kao isključivog nositelja novih tendencija (do cca. 1910-ih godina)
- c. oni slučajevi koji prepoznaju rad i stvaralaštvo nekolicine skladatelja kao nositelja novih tendencija, među kojima su i oni koji se danas kao takvima više ne smatraju (od cca. 1900. godine nadalje).

5. Zaključak

Pri razmatranju pojma *impresionizam* jasno je kako nijedan autor (osim onih koji su se pozabavili njegovim određivanjem u vidu enciklopedijskih natuknica) neće moći, niti htjeti, dati esencijalističku definiciju koja ne bi bila ili preopćenita, ili pak preuska da se u nju ne bi mogla uvrstiti neka od remek-djela impresionizma.

Što se tiče njegova lokaliziranja, jasno je kako se Francuska ne može, ni u kojem slučaju, nazivati njegovom jedinom domovinom. Sami pojedini autori koji se bave pitanjem impresionizma u glazbi nude iscrpan katalog skladatelja koji čine korpus njegovih preteča i/ili bogat popis postimpresionista iz većine europskih država. Međutim, Francuska u svakom slučaju predstavlja državu u kojoj su takve tendencije došle do najvećeg izražaja, u kojoj je impresionistička estetika usavršena te u kojoj je zastupljen najveći broj skladatelja u čijim su djelima (uglavnom je riječ o impresionističkim elementima ili čak fazama) ti aspekti najvidljiviji.

Kada se razmatraju autori koji su uvelike doprinijeli literaturi o impresionizmu u glazbi, vidljivo je kako se njihovi stavovi o tome što ono zapravo predstavlja donekle razlikuju.

Christopher Palmer impresionizam doživljava, s jedne strane, kao općeniti mehanizam dokidanja tonaliteta, kao čitav skup odrednica kojima je svrha uputiti na proces emancipacije disonance, a s druge strane kao fazu u stvaralaštvu pojedinih skladatelja u kojoj su takve odrednice uočljive. Po njemu, impresionizam je više proces nego li razdoblje ili smjer, točnije proces obrnut procesu formiranja tonaliteta, a koji obuhvaća čitavo 19. stoljeće, a samo doživljava svoju kulminaciju u razdoblju između cca. 1887. i 1913. godine.

Michel Fleury poima impresionizam u najširem značenju, kao estetiku „sna i udaljenoga“, u još manjoj mjeri ovisnosti o njegovoj dataciji i lokalizaciji (unatoč činjenici da ga datira između 1893. i 1915. godine). Njegovo je poimanje, u konačnici, još enigmatičnije, budući da postupno negira sve glazbenoteorijske odrednice impresionizma u glazbi koje donosi npr. Andreis, stoga mu ni harmonijski jezik, niti tehničke inovacije, niti uporaba pojedinih sredstava neće biti presudne.

Međutim, htjeli oni sami sebi priznati ili ne, kriterij prema kojemu se svi obrađeni autori (Andreis, Palmer, Fleury, Pasler) ravnaju pri određivanju pojedinačnog glazbenog djela kao impresionističkoga jest njegova programnost, pri čemu je samo naslov izvanglazbenog sadržaja dovoljan. Ukratko, pretjerana programnost sama po sebi u ovom razdoblju dobiva oznaku „impresionističkoga“, a vidljivo je kako neki teoretičari i kritičari (poput Eaglefielda Hulla) ni svojedobno nisu diferencirali te dvije sfere.

Kako bilo, oni elementi i aspekti oko kojih se svi oni slažu jest:

- a. Glazbeni impresionizam ogranak je glazbenoga romantizma; iako će u Francuskoj pojedini skladatelji nastaviti kasnoromantičke glazbene trendove izrazitoga (berliozovsko-mejerberovskoga) kolorita²⁰³, idejno-estetski se impresionizam ne čini oprečnim.²⁰⁴
- b. Vremenski se najčešće smješta na kraj 19. i u prva desetljeća 20. stoljeća.
- c. Jedno je od središta njegovog kapilarnog širenja Francuska, točnije Pariz.
- d. Njegovi su koncepti preuzeti iz slikarstva, naročito one skupine koja se sama prozvala „impresionističkom“ uoči njihove prve izložbe 1874. godine.
- e. Impresionizmu analogni pravac u književnosti jest simbolizam (a Fleury mu dodaje i dekadentnu umjetnost).
- f. Njegov je najznačajniji nositelj Claude Debussy (samo njegovo ime svi autori eksplicitno donose kao takvo), a djelo kojim se impresionizam probio na (međunarodnu) scenu *Preludij za poslijepodne jednoga fauna*.
- g. Upotrebom novih skladbenih tehnika kojima je svrha „zamagljivanje“ granica tonaliteta i osjećaja tonalitetnog uporišta neposredna je posljedica potpuna

²⁰³ Primjerice Gounod, Saint-Saëns i drugi.

²⁰⁴ Ovakvoj se koncepciji može suprotstaviti samo Andreisovo tumačenje impresionizma u glazbi kao radikalnoga i revolucionarnoga pokreta, unatoč tomu što priznaje njegov prirodni karakter kao evolucijske faze glazbe.

emancipacija disonance kao elementa ravnopravnog konsonanci, a tomu je prethodilo oslabljenje funkcionalne harmonije u korist harmonije boja.

- h. Najvažniji su impresionistički postupci, a ujedno i sredstvo prepoznavanja impresionističke estetike, slobodna uporaba disonanci (višega reda), slabljenje harmonijskih funkcija, uporaba modusa, pentatonike, cjelostepene ljestvice te paralelno nizanje akorda itd.

Troschke također donosi neke konstante glazbenoga impresionizma: nejasnost, izostanak melodijske linije te analogiju glazbenih i slikarskih impresionističkih postupaka²⁰⁵.

Uzevši u obzir sve navedene aspekte, moguće je donijeti sljedeću definiciju:

Tretira li se pojam *impresionizam* kao historiografski koncept, on u užem smislu podrazumijeva pravac kraja 19. i prvih desetljeća 20. stoljeća koji odlikuje estetika sna i udaljenoga, a koja s dominantnom ulogom zvučnog kolorita drži primat nad svim drugim elementima i aspektima koji su u tradicionalnoj hijerarhiji zauzimali središnje mjesto (funkcionalna harmonija, umijeće konstruiranja djela itd.) i koji, posljedično tomu, redovito dovode do dokidanja granica tonaliteta. Njegov je neposredni začetnik E. Chabrier, a najznačajniji predstavnici C. Debussy, M. Ravel te F. Delius. Prema kriteriju inovativnosti, glazbeni impresionizam ne obuhvaća nikakve izvorne postupke i sredstva, već se, u svojem širem poimanju, time može smatrati razdoblje u kojemu su oni kolektivno dosljedno korišteni, a sve u već spomenutu svrhu emancipacije disonance; stoga u najširem značenju impresionizam svoje korijene vuče već od trenutka rastakanja tonaliteta početkom 19. stoljeća.

U svakom je slučaju potrebno istaknuti kako se pojam *impresionizam* redovito lišava svojega historijskog i kronološkog smisla te često nema nikakvu vremensku ulogu, već je općeniti pojam koji ponovno sadrži sva već navedena značenja.

²⁰⁵ Vidi: Troschke, Michael von. Impressionismus. U: Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990, str. 9-10.

Literatura

Andreis, Josip. *Povijest glazbe*. Zagreb: Izdanje Matice hrvatske, 1942.

Andreis, Josip. *Povijest glazbe*, 3. sv. Zagreb: Mladost, 1976.

Andreis, Josip. Stil. U: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. sv. (Or-Ž). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, str. 458

Andreis, Josip; Živković, Mirjana. Impresionizam. U: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. sv. (Gr-Op). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, Str. 199-200.

Babić, Mirjana. *Impresionistička harmonija u djelima Claude-a Debussy-ja* [diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija]. Zagreb, 1978.

Behrens, Roy R. Art, Design and Gestalt Theory, *Leonardo*, 31, 1998, 4, str. 299-303.

Bosseur, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris-Tours: Minerve, 2013.

Byrnside, Ronald L. Musical Impressionism: The Early History of the Term, *The Musical Quarterly*, 66, 1980, 4, str. 522-537.

Dahlhaus, Carl. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Danuser, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Debussy, Claude. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris: Librairie Dorbon, 1921.

Fauré, Gabriel. Préface. U Jean-Aubry, Georges. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris: Perrin et co., 1916, str. VII-XIII.

Fleury, Michel. *L'impressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1996.

Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: MIC, 1996.

Gligo, Nikša. U potrazi za metodom. O historiografskome pristupu Josipa Andreisa, *Arti musices*, 40, 2009, 1-2, str. 21-49.

Goubault, Christian. *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle*. Paris-Tours: Minerve, 2000.

Klaić, Bratoljub. Impresionizam. U: Isti. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987, str. 578.

Klaić, Bratoljub. Stil. U: Isti. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987, str. 1267.

Lesure, François. *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*. Genève: Editions Minkoff, 1977.

Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind*. London: Cassel & Company Ltd., 1962.

Majer-Bobetko, Sanja; Weber, Zdenka (ur.). *Recepcija glazbe Claudea Debussyja u Hrvatskoj/La Reception de la Musique de Claude Debussy en Croatie*. Zagreb: Muzička akademija, Institut Français de Zagreb, 1997.

McAuliffe, Mary. *Dawn of the Belle Epoque. The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2011.

Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library, 1980.

Pasler, Jann. Impressionism. *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (pristup 15. rujna 2022.).

Price, Roger. *A Concise History of France* (3. izd.). New York: Cambridge University Press, 2014.

s. n. Harnessing the Life Force. U: Lipscomb, Susannah (i ur.); Cussans, Thomas; Farndon, John; Kay, Ann. *A History of Magic, Witchcraft & the Occult*. New York: DK Publishing, 2020, str. 213.

s. n. Stil. U: Vujić, Antun (gl. ur.). *Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga* (18. knjiga). Zagreb: Pro leksis d. o. o., 2007, str. 313.

s. n. Symbolism and Mysticism. U: Lipscomb, Susannah (i ur.); Cussans, Thomas; Farndon, John; Kay, Ann. *A History of Magic, Witchcraft & the Occult*. New York: DK Publishing, 2020, str. 244-245.

Taruskin, Richard. Nationalism. *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846> (pristup 18. prosinca 2022.).

Troschke, Michael von. Impressionismus. U: Eggebrecht, Hans Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990, str. 1-11.

Weber, Zdenka. *Impresionizam u hrvatskoj glazbi. Recepcija glazbe Claudea Debussya u Hrvatskoj 1918-1940*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1995.

Žmegač, Viktor. *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.